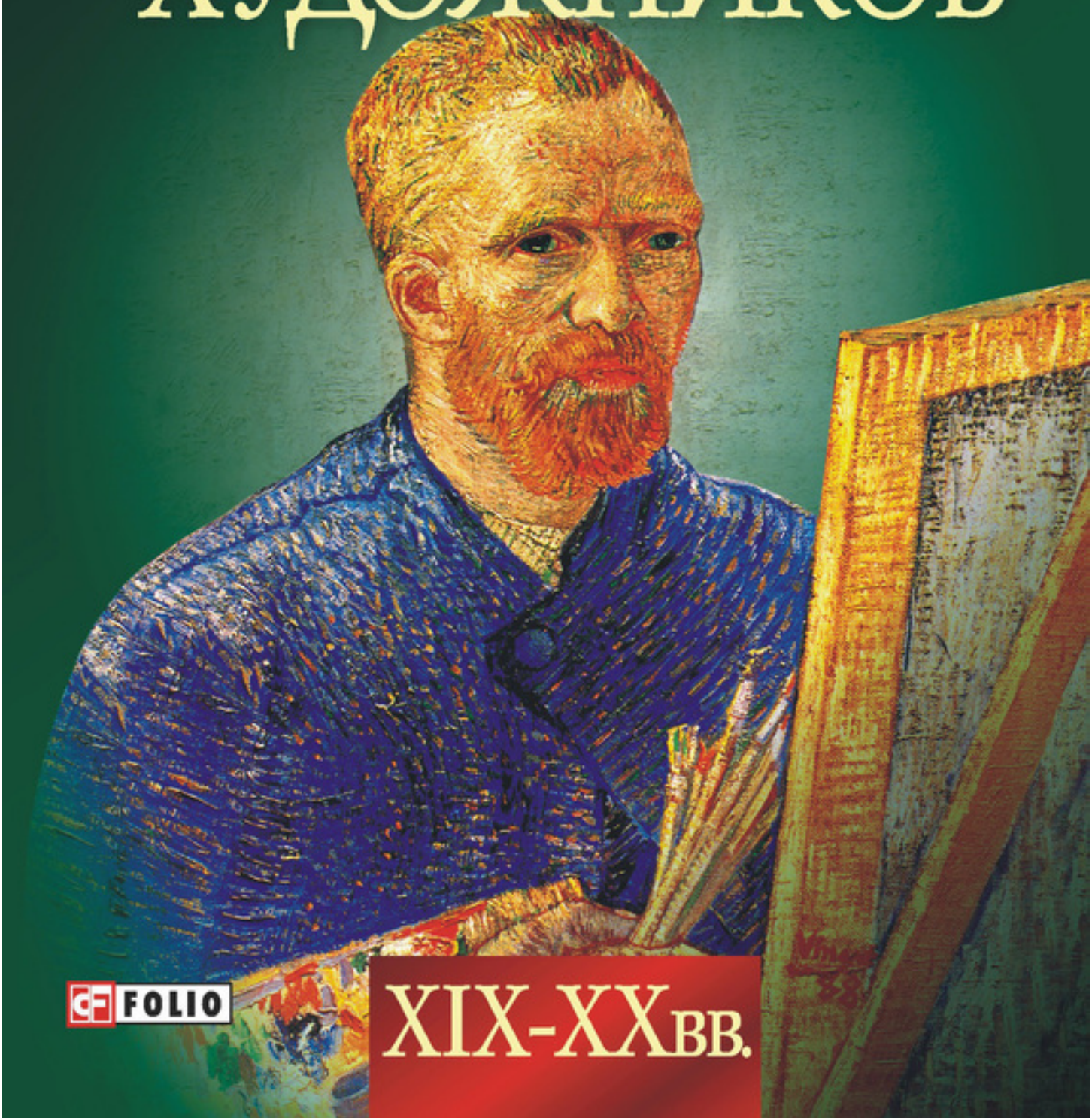
100 ЗНАМЕНИТЫХ ХУДОЖНИКОВ



FOLIO

XIX-XX ВВ.

100 знаменитых

Татьяна Иовлева

100 знаменитых художников XIX-XX вв.

«Фолио»

2002

Иовлева Т. В.

100 знаменитых художников XIX-XX вв. / Т. В. Иовлева — «Фолио», 2002 — (100 знаменитых)

В этой книге собраны жизнеописания 100 знаменитых художников XIX–XX вв., представителей различных направлений и течений в изобразительном искусстве: от реализма до авангарда.

© Иовлева Т. В., 2002
© Фолио, 2002

Содержание

ОТ АВТОРОВ 5
АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ 7
БАКСТ ЛЕВ САМОЙЛОВИЧ 11
БАШКИРЦЕВА МАРИЯ КОНСТАНТИНОВНА 16
БЁРДСЛИ (БЕРДСЛЕЙ) ОБРИ ВИНСЕНТ 21
БОННАР ПЬЕР 25
БОРИСОВ-МУСАТОВ ВИКТОР ЭЛЬПИДИФОРОВИЧ 29
БРАК ЖОРЖ 34
БРЮЛЛОВ КАРЛ ПАВЛОВИЧ 38
БУРДЕЛЬ ЭМИЛЬ АНТУАН 43
ВАН ГОГ ВИНСЕНТ 48
ВАСИЛЬЕВ ФЕДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ 54
ВАСНЕЦОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ 59
ВЕРЕЩАГИН ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ 64
ВЛАМИНК МОРИС ДЕ 69
ВРУБЕЛЬ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ 73
ГЕ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ 78
ГЛАЗУНОВ ИЛЬЯ СЕРГЕЕВИЧ 82
ГОГЕН ПОЛЬ ЭЖЕН АНРИ 87
ГРИГОРЬЕВ БОРИС ДМИТРИЕВИЧ 92
ДАЛИ САЛЬВАДОР 96
ДЕГА ЭДГАР 101
ДЕЛАКРУА ЭЖЕН 105
Конец ознакомительного фрагмента. 106

Валентина Скляренко, И. А. Рудычева, Татьяна Иовлева 100 знаменитых художников XIX–XX вв.

ОТ АВТОРОВ

Люди, о которых идет речь в этой книге, видели мир не так, как другие. И говорили о нем без слов – цветом, образом, колоритом, выражая с помощью этих средств изобразительного искусства свои мысли, чувства, ощущения и переживания. Именно потому французский художник Гюстав Моро назвал живопись «страстным молчанием».

Искусство знаменитых мастеров XIX и XX вв. чрезвычайно напряженно, сложно, нередко противоречиво, а порой и драматично, как и само время, в которое они творили. Ведь оба эти столетия были отмечены в истории человечества глобальными общественными катаклизмами. Многочисленные революции, перевороты, две мировые войны не только унесли миллионы человеческих жизней, перевернули судьбы стран и народов, изменили представления о мире и человеке в нем, но и вызвали переоценку нравственных позиций и эстетических ценностей. Все это не могло не отразиться на путях развития изобразительного искусства ибо, как тонко подметил поэт М. Волошин, «художники – глаза человечества».

Творческая и личная судьба выдающихся мастеров искусства связаны воедино. И бытующее порой представление о богемной жизни художников, полной радостей, наслаждений и увеселений, безосновательно. Чаще их дни были наполнены мучительными сомнениями, поисками и долгим упорным трудом. Ведь некоторые картины писались годами и даже десятилетиями. Ради творчества многие живописцы и скульпторы отказывали себе во всем, забывая о семейном счастье, простых человеческих радостях, карьере и благополучии. Это были творцы нового искусства, идущего вразрез с общепринятыми канонами. Ибо, как говорил великий французский скульптор Огюст Роден, «истинный художник выражает то, что думает, не страшась противодействия вековых предрассудков». Именно так рождались все современные направления в живописи: от реализма и импрессионизма – до экспрессионизма, сюрреализма и авангарда.

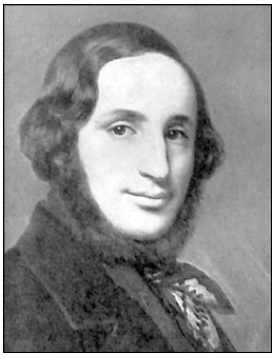
Но все «большое видится на расстояньи» и потому творцы нового искусства не всегда были поняты и по достоинству оценены современниками. Лишь немногие из них получили признание при жизни. Неслучайно знаменитый американец Джеймс Уистлер, прошедший через насмешки, унижения и даже судебное разбирательство, с горькой иронией говорил о своей профессии: «Художник – человек, карьера которого всегда начинается завтра».

Отбирая для книги перечень знаменитых художников, авторы стремились показать представителей различных направлений и течений в искусстве. Каждое из них имеет право на жизнь, являясь выражением творческого поиска, экспериментов в области формы, сюжета, цветового, композиционного и пространственного решения произведений искусства. Поэтому среди выдающихся мастеров, очерки о которых включены в эту книгу, есть и немало представителей авангардных течений, в частности абстракционизма, поп-арта и русского андеграунда, которые долгое время у нас либо осуждались, либо замалчивались. Приверженцам же только реалистического направления стоит напомнить слова выдающегося сюрреалиста С. Дали: «Я уважаю любые убеждения, и прежде всего те, которые несовместимы с моими».

Несомненно, в рамках одного издания трудно полно и всесторонне раскрыть биографию, личность и этапы творчества ста знаменитых мастеров живописи. Ведь о каждом из них можно написать целые тома (к счастью, такой литературы у нас становится все больше). Остается

лишь надеяться, что, перевернув последнюю страницу этой книги, читатель захочет продолжить знакомство с ее героями и их произведениями на выставках и в библиотеках, чтобы продлить свою встречу с прекрасным.

АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ (род. 17.07.1817 г. – ум. 19.04.1900 г.)



Настоящее имя Ованес Константинович Гайвазовский.

Выдающийся русский художник – маринист и баталист.

Академик живописи, профессор Академии художников, член Амстердамской академии художеств.

Живописец Главного морского штаба.

Обладатель наград: серебряной медали и золотой медали на выставках Петербургской академии художеств («Этюд воздуха над морем», 1835 г.;

«Штиль», 1837 г.); золотой медали от папы Григория XVI («Хаос», 1839 г.), золотой медали на выставке в Лувре («Буря у берегов Абхазии», 1843 г.), ордена Почетного легиона (1857 г.).

Основатель Музея древности (1871 г.), художественной мастерской, картинной галереи и концертного зала в Феодосии.

«…Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим…»

С чистой совестью мог принять этот титул Иван Айвазовский, чья послушная замыслу кисть воспела покой и буйство природы, гордую красу моря, неба, воздуха, мужество и волю человека в неравной борьбе со стихией.

Родился Ованес в армянской семье, давно обосновавшейся в Феодосии. Жили бедно, отец писал жалобы и прошения на базаре, мать вела хозяйство и слепла над вышивкой. Нужда заставила отдать старшего сына Гарика купцу-армянину для определения его в армянский монастырь в Италии. А младший Ованес уже в 10 лет работал «мальчиком» в городской кофейне. Он прекрасно играл на скрипке и пел, но самой большой его радостью было рисовать самоварным углем на стенах домов. Эта «настенная живопись» была замечена архитектором Кохом, который подарил мальчику первые карандаши и бумагу, а затем показал рисунки градоначальнику А. И. Казначееву. Александр Иванович, став губернатором, забрал одаренного Ваню с собой в Симферополь, поселил в своем доме и определил в гимназию.

В 1833 г. Гайвазовский был принят казенным пенсионером в Петербургскую академию художеств в класс М. Н. Воробьева. Будущий художник с легкостью переносил полуголодное существование. Он учился пристально наблюдать натуру, угадывать ее «душу и язык», передавать настроение в пейзаже. Ване было всего 17 лет, когда он до малейших деталей мог скопировать пейзажи Сильвестра Щедрина и Клода Мореля. Заданный на втором году обучения

эскиз «Предательство Иуды» привлек всеобщее внимание, и президент А. Н. Оленин объявил Гайвазовского лучшим учеником и будущей звездой и гордостью академии.

В 1835 г. Иван попал в «ученики» к французскому художнику-маринисту Филиппу Таннеру. Учитель оказался менее талантливым, но очень завистливым и, очернив работу Гайвазовского «Этюд воздуха над морем» перед Николаем I, вверг юного художника в царскую немилость. В течение года Оленин, Одоевский, Томилин, Жуковский, принимавшие участие в его судьбе, не могли ничего изменить. И только известный художник-баталист А. И. Зауервейс реабилитировал Гайвазовского и убедил царя отправить юношу вместе с Ф. П. Латке в летнее плавание по Балтике. За несколько месяцев офицеры научили Ивана разбираться в сложнейшем устройстве и оснастке кораблей российского и иноземного флота. Моряков подкупила искренняя любовь юноши к морской стихии и кораблям. Экипаж прозвал его «морским волчонком». С этого плавания Гайвазовский неразрывно связал свою судьбу с морем и российским флотом, написав свои первые пять марин.

Занятия с К. Брюлловым и М. Воробьевым принесли свои плоды. Двадцатилетний юноша стал мастером, великолепным художником-маринистом. Общение с Пушкиным и Глинкой настроило его ум на торжественное воспевание природы: «Прекрасное должно быть величаво». Гайвазовский рано постиг, что служение искусству – это не смирение и не спокойное созерцание жизни, а действие, кропотливый ежедневный труд. Совет академии сократил ему срок обучения на два года, а золотая медаль первой степени (1837 г.) за успехи в живописи позволяла отправиться за границу, но Гайвазовского направляют в Крым «писать с натуры морские виды». Путешествуя по Крыму и Кавказу (генерал Раевский, начальник Черноморской береговой линии, приглашает его наблюдать боевые действия флота против турок), он сделал множество набросков и написал такие известные полотна, как «Вид Керчи», «Морской берег», «Лунная ночь в Гурзуфе», «Десант в Субаши». Сердце юного художника было полно благодарности к адмиралам М. Лазареву, П. Нахимову, В. Корнилову и многим простым матросам, поделившимся с ним знаниями о море и своим душевным богатством. Прекрасная зрительная память помогала Гайвазовскому перенести свои воспоминания на полотно. В промозглом Петербурге он мог написать любой пейзаж Крыма, а по рассказам очевидцев создать живописную баталию.

В 1840 г. художник уезжает в пенсионерскую поездку в Италию. В монастыре он отыскал своего брата – монаха, который посоветовал ему изменить фамилию, чтобы она была ближе к армянской (фамилия предков – Айвазян). Отныне Иван Константинович будет подписывать фамилией Айвазовский все свои картины. Молодой художник все время посвящал живописи, отлучаясь из мастерской только в музеи, для работы на природе или для встреч с соотечественниками – Н. В. Гоголем и А. А. Ивановым.

Уже тогда Айвазовский заметил, что его тщательно выписанные полотна на пленэре оставляют равнодушными зрителей, зато написанные по памяти вызывают восхищение. Ведь в такие пейзажи он вносил свои яркие впечатления, свой восторг перед неповторимостью каждого мгновения в природе. Художник начал писать исключительно в мастерской, где были только голые стены, а на мольберт наносились воспоминания об игре света и теней на морской поверхности, на вершинах гор и на зелени деревьев, о движении волн и бесконечных оттенках воды, радужном сиянии морских брызг в лучах солнца. Писал на одном дыхании, страстно, с увлечением и не отходил от мольберта, пока не завершал картину. «Неаполитанская ночь», «Буря», «Хаос» привлекли к его творчеству всеобщее внимание, а когда папа Григорий XVI приобрел «Хаос» для картинной галереи Ватикана и лично познакомился с автором, Европа признала, что Айвазовский лучший в мире художник-маринист. Теперь уже его произведения копировали юные ученики, и морские виды «а ля Айвазовский» появились в каждой лавочке.

В душе художника рядом с Феодосией и Черным морем прочно, на всю жизнь, занял свое место Неаполитанский залив. А сердце Ивана Константиновича согрела встреча с балериной Марией Тальони, женщиной, которая навсегда осталась в его памяти окутанной покрывалом

неосуществимой мечты. Она была старше Айвазовского на 13 лет и не решилась открыть своих чувств, а он даже не надеялся на взаимность.

В 1843 г. Иван Константинович стал единственным русским художником, которого французское правительство пригласило выставить картины в Лувре. После этого началось триумфальное шествие по городам Европы. Картинами Айвазовского любовались Лондон и Лиссабон, Мадрид и Гренада, Севилья и Барселона, Гибралтар и Мальта… Везде он делал многочисленные зарисовки для будущих работ: здания, корабли, скалистые берега. За четыре года он создал 80 картин, в основном марин, с изображением морских бурь и кораблекрушений, тихого моря, лунных ночей. Полотна художника разошлись по всей Европе. В Голландии, на родине морской живописи, он был удостоен звания члена Амстердамской академии художеств.

В конце лета 1844 г., покорив европейские столицы, Айвазовский вернулся в Петербург, где его ожидали почет и слава, звание академика живописи. Художник был причислен к Главному морскому штабу в звании первого живописца и по его поручению писал виды русских северных портов и приморских городов. Он стал модным художником, и в тот момент, когда к нему пришла слава и появились деньги, Иван Константинович определил для себя, что настоящую радость ему приносят только труд и творчество, и решил вернуться в Феодосию. В родном городе он строит поместье Шейх-Мамай на берегу моря. Легко и радостно работалось ему там. Все горожане любили Ивана Константиновича и с радостью чествовали на празднике в честь 10-летия его художественной деятельности. Севастополь отправил эскадру из шести военных кораблей приветствовать своего главного живописца. Честолюбие Айвазовского было удовлетворено: когда-то бедный парнишка, он становился отцом родного города.

Весть о предстоящей женитьбе знаменитого художника на бедной гувернантке-англичанке всколыхнула петербургское светское общество (1847 г.), но Айвазовский увез свою избранницу Юлию Яковлевну Гревс от пересудов в Феодосию. Однако молодой жене не понравилось жить в глуши, вскоре начались упреки, и Айвазовский осознал растущую несхожесть их характеров и взглядов. На 12 году супружеской жизни Юлия Яковлевна оставила мужа, забрав с собой четырех дочерей: Александру, Елену, Марию и Жанну, и только изредка разрешала им навещать отца. Но никакие семейные невзгоды не могли оторвать Айвазовского от творчества. В эти годы художник создал бессмертное полотно «Девятый вал» (1850 г.), соединив стихию шторма с мужеством и волей человека, борющегося за свою жизнь.

Нахимов, посетив выставку картин о победах Черноморского флота, сказал Айвазовскому: «Удивляюсь вашему гению… Не могу постичь, как можно, не будучи на месте, так верно все изобразить». В 1854 г. несколько дней Айвазовский находился в осажденном Севастополе, когда англичане штурмовали город, присутствовал при затоплении кораблей и защите Мамаева кургана. Он всю жизнь потом возвращался к изображению героических событий тех грозных дней. Среди наиболее известных его картин – «Осада Севастополя», «Оборона Севастополя» (1859 г.) и «Малахов курган» (1893 г.).

Только изредка, на непродолжительное время, Айвазовский покидает родной город, чтобы показать свои полотна в Петербурге, Москве, Тифлисе, Флоренции. Его марины разнообразны, как и само море («Ледяные горы», 1870 г.; «Радуга», 1873 г.; «Неаполитанский залив», 1874 г.).

Жители Феодосии гордились земляком не только как художником с мировым именем. Айвазовский выстроил в городе Музей древности и сам занимался раскопками. В своем поместье открыл художественную мастерскую и картинную галерею. Добился строительства торгового порта и железной дороги. Провел в город воду от своего источника. У него было много дел и забот. И самое главное – в жизнь Ивана Константиновича опять пришла любовь. Брак с молодой вдовой Анной Никитичной Сарки-зовой сделал его счастливым. Она стала верной спутницей и доброй хозяйкой в огромном доме, заполненном детьми и картинами.

Айвазовский ни на день не прекращал работу. Выставленная в Третьяковской галерее картина «Черное море» (1886 г.) заставляла замирать посетителей перед первозданной стихией. И. Н. Крамской дал этому полотну самую высокую оценку: «Дух Божий, носящийся над бездной». Картины, написанные на одном дыхании, художник вынашивал годами. «Начиная писать всякую картину, я не творю ее тут же на полотне, а только копирую с возможной точностью ту картину, которая раньше сложилась в моем воображении и уже стоит перед моими глазами. В картинах моих всегда участвуют, кроме руки и фантазии, еще и моя художественная память».

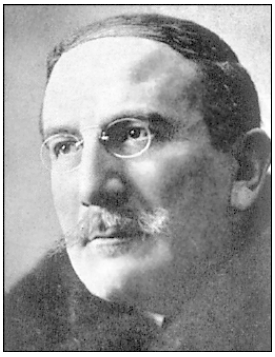
Однажды, в 1895 г., после открытия своей 120-й персональной выставки, Айвазовский по просьбе Куинджи дал урок в академии. Потрясенные ученики наблюдали, как, отобрав всего четыре краски, за 1 час 50 минут художник превратил серый холст в бушующее море, легкими штрихами выписав борющийся со штормом корабль с полной оснасткой. Поэтому никто не сомневался, когда разнесся слух, что Айвазовский за 10 дней написал колоссальных размеров картину «Среди волн» (1898 г.). «Вся моя предшествующая жизнь была подготовкой к картине, которую вы видите», – так мог сказать мастер о каждом своем детище.

Начался XX век. Айвазовский встретил его счастливым, в окружении большой семьи, которая включала не только родных и близких, но и всех, кто нуждался в его помощи, кому он делал добро. «Страной Айвазовского» называли земляки Феодосию. Он, как добрый гений, не только помогал процветанию города, но еще и у половины феодосийских семей крестил детей, почти всех бедных невест одаривал приданым.

Художник умер внезапно, на 83 году жизни, не успев дописать картину «Взрыв турецкого корабля». Вся Феодосия шла за его гробом. В час похорон весенний день потускнел, стал накрапывать дождь, море печально билось о берег.

«Шуми, волнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец».

БАКСТ ЛЕВ САМОЙЛОВИЧ
(род. 09.05.1866 г. – ум. 27.12.1924 г.)



Настоящее имя – Лейб-Хаим Израилевич Розенберг.

Известный русский художник-стилист, портретист, график, театральный декоратор, иллюстратор, модельер, ставший одним из предтеч стиля арт-деко.

Секретарь императорского Общества поощрения художеств и редактор журнала «Художественные сокровища России» (с 1900 г.); один из создателей общества «Мир искусства» и одноименного журнала.

Действительный член Петербургской академии художеств (1914 г.); член Королевской Академии в Брюсселе; вице-президент жюри Общества декоративных искусств в Париже (1911 г.).

Обладатель ордена Почетного легиона (1914 г.).

Автор балетных либретто, статей и лекций по искусству театра и одежды, автобиографического романа «Жестокая первая любовь» (1923 г.).

Имя замечательного живописца Л. С. Бакста принадлежит к плеяде тех русских художников, которые на рубеже XIX–XX вв. совершили настоящую революцию в искусстве и способствовали развитию не только отечественной, но и мировой культуры.

Лев родился в Гродно в большой еврейской семье. Отец его занимался торговлей, мать воспитывала детей и вела хозяйство. Вскоре они переехали в Петербург. Самыми яркими впечатлениями мальчика стали встречи и общение с дедом. Дом бывшего известного парижского портного больше напоминал парижский салон. Старик был заядлым театралом и привил эту страсть внуку. Лев вырезал фигурки из журналов или рисовал их сам и ставил спектакли для своих братьев и сестер. В 12 лет он стал победителем конкурса в гимназии, лучше всех нарисовав портрет Жуковского. Отец не одобрял занятий рисованием, но после того, как М. Антокольский порекомендовал дать ребенку художественное образование, смирился. В 1883 г. Лев стал вольнослушателем Академии художеств.

Консервативное образование тех лет дало юноше только первоначальные технические навыки, существенно не повлияв на его художественную индивидуальность. Проучившись неполных четыре года, Лев принял участие в конкурсе на получение серебряной медали. В своей работе «Богоматерь, оплакивающая Христа» он изобразил мать Иисуса старой измученной женщиной с покрасневшими от слез глазами, а остальные персонажи наделил явно выраженными еврейскими чертами. Такая трактовка для жюри была просто немыслима. Полотно перечеркнули крест-накрест. Юный художник был вынужден покинуть Академию под предлогом прогрессирующей близорукости.

Это был трудный период в жизни юноши. Как художник он еще не сложился, а ему приходилось искать заработок, чтобы помочь семье после смерти отца (часть расходов взял на себя дед). Спасало Льва только то, что еще во время учебы он начал сотрудничать с мастерской учебных пособий А. Н. Канаева и оформлять дешевые детские книги. Это не приносило ему творческого удовлетворения. Графические работы он еще долгое время подписывал своей фамилией Розенберг, хотя под первыми живописными пробами уже ставил псевдоним Бакст, сократив фамилию бабушки по матери (Бакстер).

В 1890 г. Лев знакомится с братьями Альбертом и Александром Бенуа. Они вводят его в кружок творческой молодежи (К. Сомов, В. Курок, Д. Философов, С. Дягилев, А. Нурок), который впоследствии (1898 г.) перерастет в объединение «Мир искусства». Старший по возрасту, но не получивший разностороннего образования Бакст благодаря своей внутренней интеллигентности не чувствовал себя чужим среди юных интеллектуалов. В их среде он формировал свои взгляды и художественное восприятие.

В 1891 г. Лев впервые побывал за границей, где знакомился с достижениями живописи в музеях Германии, Бельгии, Франции и Испании. Затем (1893–1896 гг.) занимался в парижских студиях Ж.-Л. Жерома, Р. Жюльена и А. Эдельфельта. И хотя в творческой манере Бакст часто наследовал стиль других художников, вскоре он приобрел известность как интересный акварелист и талантливый портретист. Художник часто жаловался, что вынужден выполнять неинтересные заказы только ради материального благополучия (копия с портрета царя – поездка в Испанию; заказ Военно-морского министерства – обучение в Париже; преподавал рисование детям великого князя Владимира и писал портреты всего его семейства).

Мастерство и изысканный вкус Бакста проявились в портретных работах, пейзажах и графике. К лучшим достижениям в жанре портрета относятся ранние: «Уриэль Акоста» (1892 г.), «Голова араба» (1893 г.), «Молодой дагомеец» (1895 г.). Но особенно удаются художнику портреты друзей. Острота видения людей позволяет ему в образованном, веселом, остроумном В. Ф. Нувеле (1895 г.) одновременно показать «паршивого сноба» и позера. Словно «черный жук, завалившийся в глубокое кресло» изображен погруженный в чтение А. Н. Бенуа (1898 г.). Трагически звучит контрастный графический «Портрет И. И. Левитана» (1899 г.). Какая боль и затаенное страдание во взгляде обреченного, безнадежно больного художника! Изящный портрет-рисунок М. Г. Савиной (1899 г.) является лучшим изображением актрисы. Внутренне напряженным, в эффектной позе предстает перед зрителем знающий себе цену и привыкший повелевать С. П. Дягилев. Его самоуверенной фигуре художник противопоставляет фигурку доброй старенькой няни, сидящей в дальнем углу («С. П. Дягилев с няней», 1906 г.). Манерная, вызывающая поза, рассчитанный на внешний эффект костюм, презрительный взгляд, злые губы тонкой изящной женщины – таков портрет З. Н. Гиппиус (1906 г.). Сильное впечатление оставляют «огромные широко разверстые глаза, бушующие костры на бледном изможденном лице» А. Белого (1905 г.). Глубоко психологичны портреты К. А. Соловьева (1906 г.), М. А. Балакирева (1907 г.). С той же силой непосредственного художественного впечатления и мастерством исполнены более поздние портреты И. Рубинштейн (1921 г.), Ж. Кокто (1911 г.), М. Казата (1912 г.), Л. Мясина (1914 г.), В. Цукини (1917 г.). В большинстве своем эти работы слегка театральны и парадны, в них видно, что люди позируют.

Пейзаж не занял в творчестве Бакста места, равного портрету. Но небольшим по размеру картинам присуще подлинно бакстовское радостное живописное мироощущение («Двор музея Клюни», 1891 г.; «Близ Ниццы», 1899 г.; «Вечер в окрестностях Айн-Сейнфура», 1897 г. – куплена Третьяковым; «Оливковая роща», 1903–1904 гг.; «Море», 1908 г.; «Подсолнухи под окном», 1906 г.). Все пейзажи покоряют игрой красок, переливом воздуха и света.

Талант Бакста-графика и его опыт иллюстратора был полной мерой востребован, когда он возглавил художественный отдел журнала «Мир искусства» (1898 г.). «Бакст изумительный каллиграф русского искусства. Его орнаментальная изобразительность неисчерпаема, и

при твердом знании человеческой фигуры Бакст шутя справляется с самыми замысловатыми композициями», – писал А. Бенуа о своеобразном мастерстве художника. Привлекая декоративный материал искусства классической Греции, он создавал орнаментальные узоры, идеально компонуя их с мифологическими мотивами и трансформируя в линейную изощренность модерна. В журнальной графике Бакст раскрылся как превосходный стилист. Его вкусу доверяли при оформлении выставок. Лев Самойлович был не только постоянным участником выставок «Мир искусства», но и художником их интерьеров. Дерзко разрушив привычную монотонность галерей, он декорирует помещения предметами прикладного искусства, скульптурами и до малейших деталей просчитывает эффектную развеску картин. Оформленная подобным образом «Выставка русского искусства», организованная Дягилевым, пользовалась неизменным успехом в Париже, Берлине и Венеции. А представленную художником на выставке «Современное искусство» (1903 г.) изящную мебель для будуара в стиле модерн приобрел барон фон Мекк. Но эта область декоративного искусства особого интереса у Бакста не вызывала.

Растущая популярность сделала художника желанным сотрудником в редакциях многих журналов: «Нива», «Аполлон», «Весы», «Золотое руно», «Жупел», «Сатирикон» и др. Бакст оформляет «Снежную маску» Блока (1907 г.) и «Нос» Гоголя (1904 г.); создает проекты ваз для императорского фарфорового завода. Столь широкий диапазон творческой деятельности свидетельствовал не только о таланте художника, но и о продолжающемся поиске своего стиля. А еще он находил время участвовать во всех начинаниях «мирискусснников», ведь этот «нежный Бакст с розовой улыбкой» долго был одинок.

В 1902 г. Лев Самойлович познакомился со вдовой художника Н. Н. Грищенко, Любовью Павловной (дочерью П. М. Третьякова). Единственной преградой между ними было различие в вероисповедании. Покладистый и часто идущий на уступки Бакст перешел из иудаизма в лютеранство, и 12 ноября 1903 г. они обвенчались. Через четыре года в семье родился сын Андрей (впоследствии стал известным театральным декоратором в Париже), которого отец горячо любил, впрочем, как и свою приемную дочь Марину Грищенко. Однако личное счастье было недолгим. Постоянные разногласия между супругами в 1910 г. привели к разводу, и Бакст демонстративно вернулся в иудаизм. За этим шагом последовала жестокая реакция властей – они выслали тогда уже знаменитого на всю Европу художника из Петербурга, запретив ему как еврею проживать в столице. Возмущенные друзья и поклонники в 1914 г. добьются отмены несправедливого решения, но Бакст, взяв с собой вдовую сестру с ее четырьмя детьми, навсегда уедет в Париж, а в России будет только наездами.

Поздняя любовь и начало семейной жизни совпали с периодом творческого взлета художника. Бакст наконец-то нашел только ему присущий стиль и свое призвание – театральный декоратор. Театр, давно вошедший в его жизнь, стал широкой ареной деятельности, а художник совершил в мире кулис настоящую революцию, слив в одном звучании поэзию танца, музыки, живописи и архитектуры. Первой пробой сил стало оформление пантомимы «Сердце маркизы» (1902 г.) в постановке М. Петина на сцене Эрмитажного театра. Малоинтересный балет «Фея кукол» (1903 г., Мариинский театр) «золотые руки» и тонкий вкус Бакста превратили в великолепное зрелище, создав на сцене «чисто гофмановскую сказку».

В работах над «Ипполитом» и «Эдипом в Колоне» раскрылся талант непревзойденного ретроспективного стилиста. Бакст, которого часто упрекали в «похожести на других живописцев», виртуозно использовал это качество для создания исторически достоверных костюмов и декораций, органично соединяя его с требованиями зарождающегося модерна. Никто до него не уделял костюму такого внимания. Он до мелочей прорабатывал каждую деталь театрального наряда, делая их удобными и исключительно выразительными. Костюмы, созданные для Л. Собинова, И. Рубинштейн, А. Павловой, М. Фокина, В. Нежинского, помогали им в раскрытии образов.

Но не всегда талант художника был востребован. Один из современников вспоминал: «Он тщетно старался устроиться при казенных театрах по декорационной части: эти театры оказались в отношении Бакста такой же казенщиной, как и в отношении Дягилева. Бакст то получал работу, то терял ее…» Постоянно испытывая нервные перегрузки, художник в 1905 г. по совету врачей уезжает на лечение в Швейцарию. По возвращении Бакст начинает преподавательскую деятельность в школе Е. Н. Званцевой (1906–1910 гг.). Широта художественных взглядов, искреннее увлечение работой сделали его любимым преподавателем в школе, которую чаще называли именем Бакста.

В 1907 г. художник осуществил давнишнюю мечту и вместе со своим лучшим другом В. Серовым отправился в путешествие по Греции. Результатом поездки стали публикация дорожных записок «Серов и я в Греции» и большое декоративное панно архаико-символического звучания «Terror antiquus» («Древний ужас», 1908 г.). Картина, созданная по мифу о гибели Атлантиды, принесла Баксту большой успех на выставке в Париже (1909 г.). Весь ужас мировой катастрофы художник как бы отодвинул от зрителя, заменив его огромной, безразличной к гибели статуей богини любви Афродиты.

В 1909 г. Бакст принял приглашение С. Дягилева стать художником-сценографом в его антрепризе и оформил балет «Клеопатра». В декорациях и картинах всегда склонный к архаике живописец великолепно передал «грандиозную и священную красоту Древнего Египта». Эскизы костюмов представляют собой законченные полотна, на которых сочетания покроя, цвета, отделки участвуют в раскрытии образа, а характерные жесты указывают на пластику движения, требуемую от артиста. Костюм становится как бы одушевленным и активно участвует в спектакле.

Весь свой живописный темперамент, полный чувства театральности, Бакст выплеснул, оформляя балет «Шахеразада» (1910 г.). Успех был потрясающий. Публика аплодировала декорациям, лишь только взлетел занавес. Художник максимально использовал игру света и цветов. «Во всем цвела, играла и пела единая буйная живописная стихия… Ошеломляющее впечатление исходило от всех спектаклей. Париж был подлинно пьян Бакстом», – писал А. Левинсон в журнале «Жар-птица». Самоценные эскизы к постановке, экспонированные в Музее декоративного искусства в Лувре, были распроданы в первый же день. «Это прямое, сладострастное, яркое, как ткани Востока и самоцветные камни, раздушенное ароматами Востока творчество Бакста» выплеснулось за пределы театра. Имя Леон Бакст стало звучать как парижское. Художник неожиданно для себя самого стал законодателем моды, что побудило его заняться эскизами дамских туалетов, исполненных в стиле модерн.

Достоинством всех постановок дягилевской труппы стало единство творческого поиска художников-декораторов, балетмейстеров, хореографов и музыкантов. Синтез музыкальных, ритмических и художественных достижений позволял создавать неповторимые зрелища, потрясая зрителей от спектакля к спектаклю («Карнавал», 1910 г.; «Нарцисс», «Видение розы», «Пери», все в 1911 г.; «Дафнис и Хлоя», «Синий бог», «Послеполуденный отдых фавна», все в 1912 г.). С 1909 по 1914 гг. Бакст оформил 12 спектаклей в «Русских балетах» Дягилева, а также несколько постановок для И. Рубинштейн и А. Павловой. Если художник не оформлял полностью какой-либо спектакль, то он часто создавал для них изумительные костюмы. Так, художественное оформление балета «Жар-птица» (музыка Стравинского) взял на себя Головин, но исключительно трудный наряд Жар-птицы создал Бакст. В эскизе модель запечатлена в порыве. На ней длинные узкие шаровары, поверх которых надевалась прозрачная юбочка, декорированная павлиньими перьями, лиф из перьев и высокий причудливый головной убор. Все это – желтое, оранжевое, красное, зеленое. Нити жемчуга, золотые браслеты и другие украшения усиливали сверкание. На сцене балерина появлялась точно пламя, освещая весь сад, написанный Головиным в глубоких синих тонах.

Европа склонилась в поклоне, признавая реформаторский дар Бакста, а в России его преследовали черносотенцы. Театральные эскизы художника раскупались на выставках французскими, испанскими, итальянскими, лондонскими, а затем американскими музеями – всеми, кроме русских. Впервые в истории Франции русский художник был избран вице-президентом жюри Общества декоративных искусств (1911 г.) и удостоен ордена Почетного легиона.

Необычайно зрелищным стал спектакль «Пизанелла», созданный Мейерхольдом для Иды Рубинштейн в 1913 г. Это самая большая, сложная постановка Бакста. Она была, по признанию критики и публики, лучше самого балета. «Единственно кто имел успех – это Бакст, – вспоминал Мейерхольд, – в зале стоял стон… каждый занавес сопровождался громом аплодисментов». И только виновник торжества «чувствовал себя постыло равнодушным и почти унылым среди этого успеха». Сказывалось многолетнее переутомление. Дягилев умел выжимать из подчиненных последние силы. Покладистый и терпеливый Бакст очень страдал от наполеоновских замашек директора антрепризы; от того, что «не позволяют сделать для родины самое лучшее, самое зрелое, самое вдохновенное…»; от разлуки с сыном.

Наконец, в 1914 г. Бакст был избран действительным членом Петербургской академии художеств, но вернуться в Россию помешала война, а за ней революция, интервенция и снова война, но теперь Гражданская. Все чаще и чаще его нервная система давала сбои. Он жил и работал в Женеве, хотя труппа с успехом гастролировала по Америке. После возвращения дягилевской антрепризы (1917 г.) Бакст с горечью осознает, что его место отдано другим художникам, а старый друг ведет себя более чем некорректно – то поручает оформление спектаклей, то отдает работу другим. Но все же, отбросив горечь обид и неприязнь к Дягилеву, он создает для этого театра свою лебединую песню – необычайно эффектный спектакль «Спящая красавица» (6 декораций и около 300 костюмов).

Отойдя от дягилевской антрепризы, Бакст остался не у дел. Он был в центре художественной жизни Парижа. Его называли «арбитром элегантности и хорошего вкуса», с его мнением считались не только художники, но и артисты, и музыканты. Но чувство одиночества и тоски изводило этого обаятельнейшего человека. «Работать с Бакстом, – вспоминает В. Светлов, – было подлинным наслаждением, он был деликатен и хорошо воспитан. Чуждый чванства и слепого упрямства, Бакст был очень искренним и простым человеком». Он всегда был полон замыслов и исканий. Помимо театральных работ он создал великолепные панно на тему «Спящая красавица» для особняка Д. Ротшильда в Лондоне. Выступал с лекциями «Искусство одежды», «Театр завтра», «Новые формы классического танца» в Америке.

Последней работой мастера стала постановка балета «Истар» (1924 г.), на которой «зрители получили больше впечатлений от охристой и синей декорации Бакста», чем от сценария. Но на одной из репетиций с художником случился нервный припадок, и спустя пять месяцев он скончался от отека легких. Его похоронили на кладбище Батиньоль при огромном стечении всего художественного и театрального Парижа.

«Он дал балету очень много, – писал М. Фокин. – И богатство красок, и чувство эпохи, и костюм, не похожий на прежний балетный… Новый балет, в свою очередь, дал много Баксту. Он дал ему возможность создавать костюмы, свободные от балетного шаблона… вместо банальных балетных картин создавать фантазии красок и линий, сказочные видения, каждый раз новой красоты». Бакст стал реформатором русского и западноевропейского театрально-декоративного искусства XX в. и поднял сценографию на уровень важнейшего компонента спектакля.

И когда сегодня в зале гаснет свет и под музыку Сен-Санса на сцену выплывает Лебедь в коротком белом тюнике, украшенном перьями, в головном уборе с драгоценными камнями, восторженный зритель должен знать: эскиз для этого «вечного» костюма был создан еще в 1907 г. для несравненной Анны Павловой изумительным художником Львом Бакстом.

БАШКИРЦЕВА МАРИЯ КОНСТАНТИНОВНА (род. 11.11.1860 г. – ум. 31.10.1884 г.)

Талантливая русская художница-реалистка.

Автор около 150 картин, рисунков, акварелей, скульптурных этюдов и личного «Дневника».

В одном из залов Люксембургского музея в Париже находится статуя скульптора Лонжелье «Бессмертье». Она изображает умирающего гения, протягивающего ангелу смерти свиток из восьми имен преждевременно сошедших в могилу великих людей. Среди них одно русское имя – Мария Башкирцева.

«Звездная ее дорога» началась в имении Гавронцы, около Полтавы. Маша принадлежала к богатому аристократическому роду. Ее отец, Константин Павлович Башкирцев, довольно образованный и не лишенный литературного дарования, долгое время был предводителем полтавского дворянства. Мать, урожденная М. С. Бабанина, принадлежала к древнему роду, ведущему свое происхождение от татарских князей. Однажды гадальщик-еврей предсказал ей, что «сын будет как все люди, но дочь твоя будет звездою…»

Родители и многочисленные родственники относились к Мусе как к звезде, как к царице, любили и обожествляли ее. В детстве она была «худа, хила и некрасива», но в голове невзрачной девчушки, обещавшей стать хорошенькой, уже теснились мысли о дарованном ей свыше величии.

Константин Павлович после смерти своего отца, «страшного генерала» П. Г. Башкирцева, стал свободным и очень богатым. Получив наследство, он «набросился на все и вполовину разорился». Мусина мама из-за разногласий в семье решилась на развод и выиграла бракоразводный процесс. С двухлетнего возраста девочка фактически оставалась на попечении теток и деда, С. Бабанина, блестяще образованного человека.

Машу все баловали, прощали шалости и восторгались любыми ее достижениями. Дрожа за ее хрупкое здоровье, семейство Бабаниных в 1868 г. отправило девочку с матерью и теткой за границу. После двухлетнего путешествия по городам Европы они обосновались в Ницце. В юности Маша подолгу жила в Италии: Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь, самые лучшие отели и дорогие виллы, светские приемы высшей знати, лучшие музеи мира – все было у ног маленькой, не по возрасту мудрой девочки, которая ощущала себя запертой в золоченой клетке. Богатство и то, что оно давало, нравилось и принималось ею как должное, но ее душе и уму было тесно в домашних рамках. Маша категорически не вписывалась в какие-либо традиционные каноны. Жизнь била в ней ключом. Заносчивая аристократка, насмешливая и надменная даже в детские годы, она постоянно искала для себя занятия, не характерные для барышень ее возраста.

С пяти лет Маша училась танцам, но мечтала не о балах, а об актерской карьере. В 10 лет она попробовала учиться рисовать, и успехи были налицо, но желание петь оказалось сильнее. Девочка в совершенстве играла на арфе, рояле, гитаре, цитре, мандолине, органе. Ее сильный голос (меццо-сопрано) охватывал диапазон трех октав без двух нот. Она знала ему цену и уверенно стремилась стать великой певицей, а не музицировать в модных салонах. Одновременно девочка занималась языками: итальянским, английским, немецким, а позже древнегреческим и латинским. Русский язык она знала «для домашнего обихода», а думала и писала по-французски.

«До 12 лет меня баловали, исполняли все мои желания, но никогда не заботились о моем воспитании. В 12 лет я попросила дать мне учителей, я сама составила программу. Я всем обязана самой себе». И чем больше Мария училась, тем сильнее понимала, как много ей надо успеть. С 1873 г. все свои мысли, каждый поступок, любую интересную фразу она заносила в свой дневник.

Это не дневник барышни с пустыми «ахами», это дневник-исповедь самодостаточной личности, которая с беспристрастной откровенностью обнажает свои мысли, мечты, стремления, уверенно осознавая, что пишет она не только для себя, но и для всех: «К чему лгать и рисоваться! Да, несомненно, что мое желание, хотя и не надежда, остаться на земле во что бы то ни стало… это всегда интересно – жизнь женщины, записанная изо дня в день, без всякой рисовки, как будто бы никто в мире не должен был читать написанного, и в то же время со страстным желанием, чтобы оно было прочитано».

106 больших рукописных томов за неполные 12 лет. В них она вся, со своим «безмерным тщеславием», желанием быть то герцогиней, то знаменитой актрисой, «самолюбивая настоящая аристократка», предпочитающая богатого мужа, но раздраженная от общения с банальными людьми, «презирающая род людской – по убеждению» и пытающаяся разобраться, чего стоит окружающий мир, человек и его душа. С детским максимализмом в свои 12 лет она заявляет: «Я создана для титулов. Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты…» И рядом – мистические строки, обостренные чувством быстротечности времени: «…Жизнь так прекрасна и так коротка!., если я буду терять время, что же из меня выйдет!»

И Мария не теряет времени. Трактаты Горация и Тибула, Ларошфуко и Платона, Савонаролы и «любезного друга Плутарха» занимают ее ум, как и книги Коллинза, Диккенса, Дюма, Бальзака, Флобера и Гоголя. Это не просто беглое чтение, это вдумчивый труд, сопоставление их взглядов с ее мироощущением.

К любому вопросу она подходит серьезно, открыто рассказывает о самой себе, как психолог, обстоятельно разбираясь в своих чувствах. Влюбившись в герцога Г. (Гамильтона?), Маша на страницах дневника обстоятельно рассуждает о своей любви и предстоящем, в мечтах, замужестве. Попытка разобраться в чувствах, возникших между нею и племянником кардинала Пьетро Антонелли (1876 г.), приводит Марию к убеждению, что она переросла своих потенциальных женихов и уровень своего окружения. Это сознание обрекает ее на душевное одиночество.

Как много было даровано этой девочке, но слабое тело с трудом справлялось с запредельными нагрузками, которые взвалила Башкирцева на свой мозг и душу. В 16 лет состояние ее здоровья резко ухудшается. Врачи, курорты, светская жизнь, путешествия – но темп работы над собой не замедляется ни на минуту. Уже в этом году Мария начинает жить с ощущением приближающейся смерти. «Умереть?.. Это было бы дико, и, однако, мне кажется, что я должна умереть. Я не могу жить: я ненормально создана, во мне – бездна лишнего и слишком много недостает; такой характер не может быть долговечным… А моя будущность, а моя слава? Ну, уж разумеется, тогда всему этому конец!»

Первый удар Мария выдержала, расставшись с мечтами стать певицей. Катар и воспаление гортани лишили ее прекрасного голоса. Надежда то вспыхивала, то угасала. «Я буду иметь

все или умру», – пишет она в 1876 г., накануне поездки в Россию. За полгода она посетила Петербург, Москву, Харьков. Но в основном Мусю баловал отец в своем огромном поместье. Она блистала, кокетничала, влюбляла в себя местных аристократов и считала бесцельно прожитые дни. Маша мечтала примирить родителей, которые по-прежнему любили друг друга. И этой капризной барышне удалось воссоединить семью.

Возвратившись в Париж, Башкирцева пытается самостоятельно заняться рисованием. «Живопись приводит меня в отчаяние. Потому что я обладаю данными для того, чтобы создавать чудеса, а между тем я в отношении знаний ничтожней первой встречной девчонки…» Ей не хватает школы. Мария, наконец, решает не распылять свои способности, а направить их на обучение живописи. Осенью 1877 г. она поступает в частную Академию Р. Жюльена (Жюлиана). Своими недюжинными способностями она покоряет преподавателей, наверстывает упущенное время, работая по 8—10 часов в день, и достигает успехов, «каких обычно не ждут от начинающих» (семилетний курс она освоила за два года).

Ее учителя Р. Жюльен и Т. Робер-Флери уже через неделю занятий признали в Башкирцевой природную одаренность. «Я думал, что это каприз балованного ребенка, но я должен сознаться, что она хорошо одарена. Если так будет продолжаться, то через три месяца ее рисунки могут быть приняты в Салон», – сказал Жюльен матери начинающей художницы. Весной 1878 г. Мария участвует в первом для себя конкурсе учащихся Академии и занимает третье место. А после 11 месяцев обучения жюри присуждает ей первую медаль. «Это работа юноши, сказали обо мне. Тут есть нерв, это натура».

Это заслуженная награда. Нагрузки, которые она взваливает на себя, чрезмерны, но Башкирцева терзается тем, что не начала заниматься живописью в 12–13 лет и «что теперь слишком поздно». Она живет и работает, лихорадочно пытаясь «в один год сделать работу трех лет». Мария подсчитывает часы, растраченные безвозвратно на сон, одевание, светские приемы, и в то же время изыскивает резерв для занятий римской историей и литературой. Но такого напряженного режима организм не выдерживает – она практически теряет слух, появляются первые симптомы туберкулеза. Начинающая художница вынужденно прерывает занятия для консультации у светил медицины и поездок на воды. Диагнозы врачей расплывчаты («кашель чисто нервный»), и Мария несерьезно относится к лечению, мечтая только о достижении высот в живописи.

В 1880 г. под псевдонимом «Mademoiselle Mari Constantin Russ» она приняла участие в Салоне. Первая картина «Молодая женщина, читающая «Развод» Дюма» была замечена и одобрена критикой.

В 1881 г. Башкирцева выставляет большое полотно «Ателье Жюльена» – сложную многофигурную композицию, отличающуюся жизненностью и твердостью рисунка. Ее колорит выдержан в теплых серых и темно-лиловых тонах и оттенен единственной темной фигурой – портретом самой художницы. Жюри Салона присудило картине второе место. Башкирцева создает портрет «прелестной американки» и готовит нехарактерную для творчества женщины картину «Портрет натурщицы». На ней изображена ожидающая художника модель – обнаженная, она сидит верхом на стуле, курит папироску и смотрит на скелет, в зубах которого торчит трубка. Вокруг небрежно разбросаны вещи и – маленький букетик фиалок. Работа выдержана не просто в характерной для Башкирцевой реалистической манере, она ближе к натурализму и даже к символизму. «Величайшие мастера велики только правдой… и те, которые смеются над натурализмом, дураки, и не понимают, в чем дело. Надо суметь схватить природу и уметь выбирать. Все дело художника в выборе».

Для своей следующей работы «Жан и Жак» (1883 г.) художница избирает подсмотренную на улице жанровую сцену, изображающую двух бедных парижских мальчиков. Старший с уверенностью и сознанием собственного достоинства ведет за руку младшего. Крепко очерченные фигурки детей темным силуэтом выделяются на фоне широко и свободно написанного

городского пейзажа. Эта работа уже говорила о зрелом мастерстве художницы. Картина «Дождевой зонт» (1883 г.) изображает дрожащую девчушку, укутанную в залатанную юбку. Она стоит, держа над головой сломанный зонт, а в ее недетских серьезных глазах застыл немой укор маленького существа, рано познавшего нужду. Написанная на пленэре, под дождем – она так же реальна, как и прогрессирующая болезнь художницы. На 1883 г. приходится основная часть ее творческого наследия: «Осень», серия «Три улыбки» («Младенец», «Девочка», «Женщина»), подкупающие своей добротой и правдивостью.

В Салоне 1883 г. Башкирцева представляет картину «Парижанка» и жанровое полотно «Жан и Жак» уже под собственным именем. Помимо награды она получает похвальные отзывы не только во французской, но и в русской прессе. На первой полосе престижного издания «Всемирная иллюстрация» была помещена репродукция картины и большая статья о художнице.

Башкирцева полна новых идей и замыслов. Но все чаще и чаще она вынуждена прерывать работу. Теперь врачи категоричны – туберкулез поразил все правое легкое, очаги есть и в левом. Мария вполне осознает, как мало ей отпущено: «Меня еще хватит на некоторое время». Она верит, что живопись спасет ее, и если не продлит жизнь, то не позволит исчезнуть бесследно. На большом автопортрете «Портрет Башкирцевой у картины» (1883 г.) она изображает себя в творческом порыве – взгляд серых глаз сияет вдохновением, черты лица уверенные и в то же время нежные. Как и в написанном ранее маленьком автопортрете, она объективно и самокритично подчеркивает раскосость глаз и выпирающие скулы.

Представленные в Салоне 1884 г. изящный пейзаж «Осень» и жанровая картина «Митинг» (вместе с «Портретом натурщицы» приобретены французским правительством для Люксембургского музея в Париже) приносят Башкирцевой долгожданную славу. «Митинг» – эта наиболее значительная работа художницы – изображает группу ребятишек на солнцепеке пустынной улочки, заинтересованно рассматривающих волчок. «После открытия выставки не было ни одного журнала, который бы не говорил о моей картине, – отмечает в дневнике Мария. – Это настоящий, подлинный успех… Какое счастье».

Ее не смущают постоянные сравнения ее творческой манеры с работами Ж. Бастьена-Лепажа. Марии нравились его картины, она дружила с художником, а неизлечимые недуги сблизили их еще теснее. Но Башкирцева ясно видела ограниченность мастерства своего друга и намного превзошла его в колорите и сюжетной раскованности. Она рассматривает мир как единство человека и природы. Ее декоративный экран «Весна» (1884 г.) – это не просто изображенные женщины на фоне пейзажа. «Нежная зелень, бело-розовые цветы яблонь и персиковых деревьев, свежие ростки повсюду… – это должен быть гармоничный аккорд тонов», но моделью для мечтательно задремавшей девушки станет не томная пастушка, а «настоящая здоровенная дивчина, которой завладеет первый встречный парень». Реальности художница достигает не только через изображение «грубо-простых вещей, но и в выполнении, которое должно быть совершенным».

Несмотря на то что Башкирцева очень торопится все успеть, ее работы отличаются продуманностью композиции, цветовой гаммы и мельчайших деталей. Она спешит закончить «Скамейку», делает эскизы к «Юлию Цезарю» и «Ариадне». Продолжает работу над «Святыми женами» («Жены-мироносицы»), начатую еще в 1880 г. Даже в эскизах ощущается не просто горе – «это драма колоссальная, полная, ужасающая. Оцепенение души, у которой ничего не осталось». Мария свято верит, что ее рука сумеет выполнить то, что «хочет выразить душа».

А еще Башкирцева мечтает состояться как писательница. Она ощущает потребность, чтобы какой-то знаток литературы смог по достоинству оценить ее эпистолярное творчество. Свой дневник она хочет поручить Ги де Мопассану, судя по его книгам, так много понимающему в женщинах. Но переписка с ним, затеянная Марией, разочаровывает ее: «Вы не тот человек, которого я ищу…» И Башкирцева 1 мая 1884 г. пишет предисловие к своему феноменальному «Дневнику» (ее завещание было написано еще в июне 1880 г.). Такой дневник, пол-

ный страсти, желания славы и величия, понимания своей гениальности и творческого потенциала, мог бы написать любой писатель или художник, только никому, кроме Башкирцевой, не хватило честности и откровенности, чтобы раскрыть свои тайные стремления и надежды. Может быть, она была так искренна потому, что подсознательно чувствовала, что для жизни ей отпущен малый срок. Не дожив 12 дней до своего двадцатичетырехлетия, 31 октября 1884 г. Мария Башкирцева скончалась и была похоронена на парижском кладбище Пасси. На плитах у большого белого памятника, напоминающего русскую часовенку, всегда лежат скромные фиалки.

Через год после ее смерти французское общество женщин-художниц открыло выставку работ М. К. Башкирцевой, на которой было представлено 150 картин, рисунков, акварелей и скульптурных этюдов. В 1887 г. на Амстердамской выставке картины русской художницы нарасхват раскупили самые известные галереи мира, в том числе и представители музея Александра III. В этом же году был издан (в сокращенном варианте) «Дневник», которым «переболели» И. Бунин, А. Чехов, В. Брюсов, В. Хлебников, а Марина Цветаева посвятила художнице свой «Вечерний альбом». К сожалению, большинство полотен, перевезенных матерью Башкирцевой в родовое поместье под Полтавой, погибло в начале Второй мировой войны. Но в открывшемся в 1988 г. Музее искусства XIX века д'Орсэ целый зал отдан ее картинам.

Башкирцева могла стать великим художником, «Бальзаком живописи», если бы ей была дарована не столь короткая жизнь.

«Я, которая хотела бы сразу жить семью жизнями, живу только четвертью жизни… И потому мне кажется, что свеча разбита на четыре части и горит со всех концов…» – писала она. И как бы вторя ей, Марина Цветаева посвятила Башкирцевой такие строки:

«Ей даровал Бог слишком много!
И слишком мало – отпустил.
О, звездная ее дорога!
Лишь на холсты хватило сил…»

БЁРДСЛИ (БЕРДСЛЕЙ) ОБРИ ВИНСЕНТ (род. 21.08.1872 г. – ум. 16.03.1898 г.)

Выдающийся английский рисовальщик и график, один из основоположников стиля модерн, замечательный мастер книжной иллюстрации.

Талантливый музыкант, поэт и драматург. Автор «Баллады о цирюльнике», «Трех музыкантов», фарса «Коричневый этюд», повести «Венера и Тангейзер».

«В гении то прекрасно, что он похож на всех, а на него никто», – говорил Оноре де Бальзак. Творцу «Человеческой комедии», как никому другому, это было хорошо известно. Следуя бальзаковскому определению, английского графика Обри Винсента Бёрдсли, несомненно, можно считать гениальным. Во всей истории мирового искусства ни до, ни после него не было создано ничего подобного его произведениям. Он никогда не принадлежал к какому-либо художественному направлению, скорее, напротив, своим искусством сформировал новый стиль модерн, похожий на магический сгусток страстей, отражающий извечное противостояние Добра и Зла.

Сегодня без этого мечтателя и романтика, мистика и карикатуриста, утонченного эротомана просто трудно себе представить английское искусство конца XIX – начала XX вв. Между тем Бёрдсли поначалу вовсе не стремился стать художником, находя свое призвание в искусстве вообще: его гениальность проявлялась не только в графике, но и в музыке, и в литературе. Но более всего он дорожил репутацией меломана и библиофила. Его огромная, любовно собранная библиотека так же поражала, как и блестящее знание коллекций Британского музея и Национальной галереи.

Жизнь этого «гения миниатюры», как называли Бёрдсли современники, полна драматизма. Подобно герою бальзаковской «Шагреневой кожи», он вынужден был постоянно бороться за каждый прожитый миг. И чем больше художник мечтал о продлении своей жизни, тем быстрее таяло отведенное ему судьбой время. Смерть унесла его в неполные 26 лет, но он успел сделать то, что обессмертило его имя.

Сэр Обри Винсент Бёрдсли родился в Брайтоне (графство Суссекс). Его отец, Винсент Пол Бёрдсли, происходил из богатой семьи лондонских ювелиров. Мать, урожденная Элен Агнус Питт, была дочерью респектабельного врача. Однако состояние, полученное ею в приданое, очень скоро было развеяно по ветру легкомысленным супругом, а поскольку из-за слабого здоровья он не мог заниматься постоянной работой, Элен пришлось пойти в гувернантки с преподаванием музыки и французского языка. Туберкулез, которым болел Винсент Пол, стал тем губительным наследством, которое получил от отца Обри. О своей болезни он узнал еще в семилетнем возрасте. И с этого времени почувствовал за своей спиной дыхание незримой смерти.

Родители Обри очень рано поняли, что в их семье растет вундеркинд. Мальчик был наделен незаурядным музыкальным талантом, который, благодаря урокам матери и занятиям с известными пианистами, быстро развивался. Уже в одиннадцать лет Обри выступал с концертами перед публикой и сам сочинял музыку. Он знал наизусть партитуры Вагнера и Россини, пианистические пьесы Вебера. И даже уже будучи известным художником, считал, что музыка – единственное, «в чем он что-нибудь понимает». Собственные музыкальные композиции юноши были изящны и поэтичны, а сочиняемые им стихи – музыкальны.

Увлекшись в школьные годы театром, Обри проявил еще два таланта – драматурга и актера. Написанные им и поставленные в домашнем или школьном театрах пьесы неизменно вызывали большой интерес. К тому же на сцене Бёрдсли держался так же уверенно, как и у рояля.

Но несмотря на такие способности к искусству, после окончания школы Обри стал работать клерком в одном из лондонских офисов. Однако очень скоро ему пришлось оставить работу: в 17 лет юноша начал кашлять кровью. С этого времени искусство становится не только его единственным занятием, но и смыслом жизни. Из всех его видов Бёрдсли все больше начинает отдавать предпочтение живописи. Рисование становится его страстью. В 1891 г., невзирая на тяжелый недуг, он посещает занятия в Вестминстерской художественной школе, копирует произведения старых мастеров и уже через год становится профессиональным художником. Этому способствовал блестяще выполненный Бёрдсли в 1892 г. заказ на иллюстрирование книги Т. Мэлори «Смерть Артура». Иллюстрации к этому своду старинных рыцарских романов оставляли такое сильное впечатление, что от них просто невозможно было оторваться. А между тем они были выполнены довольно скупыми изобразительными средствами: тонкая виртуозная линия в них сочеталась с большими пятнами сплошного черного цвета. Именно это и станет творческим методом художника.

В первой работе Бёрдсли еще чувствовалось влияние творческой манеры его современников – английских живописцев Уильяма Морриса и Эдварда Бёрн-Джонса (последнего Обри считал «величайшим художником Европы»). Вместе с тем в ней уже проявились индивидуальность и темперамент молодого художника. Прекрасное знание английской литературы, эрудиция позволили двадцатилетнему юноше выразить философскую глубину иллюстрируемого произведения. Вслед за этим изданием он принимает участие в оформлении художественного журнала «Савой».

Последующие два года стали для Бёрдсли периодом интенсивного творческого поиска. Он увлеченно изучает японские гравюры. Стремясь соединить в своих рисунках лучшие традиции искусства Запада и Востока, художник формирует своеобразный изобразительный язык, который станет основой нового живописного стиля модерн. Его рисунки поражают удивительной гармонией линии и пятна. «Как мало сейчас понимается важность линии! – пишет Бёрдсли в одном из писем. – Именно это чувство гармонии линии выгодно отличало старых мастеров от современных. Похоже, нынешние художники стремятся достичь гармонии одного только цвета». Такого рода размышления свидетельствовали о том, что за короткое время молодой художник превратился в зрелого мастера. Наряду с использованием твердой волнообразной линии, разграничивавшей плоскости черного и белого цветов, он с помощью перекрестной штриховки виртуозно передавал полутона и фактуру предметов. В его рисунках не было ничего второстепенного – каждая деталь вырастала в символ, помогала проникнуть в суть образа. Все это делало графические работы художника индивидуальными и легко узнаваемыми.

Свои методы работы Бёрдсли ревниво оберегал от посторонних глаз. Он не любил непрошеных зрителей. В тех же случаях, когда его все же заставали за работой, художник прятал рисунок, а если был недоволен им, тут же уничтожал. Но чаще всего он создавал свои графические шедевры, запершись в кабинете, обитом черной тканью и освещенном свечами. И все же кое-что о процессе его работы известно. Сначала Бёрдсли набрасывал карандашом всю

композицию, покрывая бумагу только ему понятными каракулями. Что-то стирал, что-то наводил. Порой от резинки и перочинного ножа бумага превращалась в решето. Но когда приходил черед ручки с золотым пером, выводящей тонкие росчерки черной туши, то они не всегда следовали за карандашом. Охваченный вдохновением, Бёрдсли нередко импровизировал.

Одной из особенностей его рисунков была утонченная эротичность. Это пришлось как нельзя кстати для тех английских периодических изданий, которые выделялись эротической направленностью. Именно таким являлся журнал «Иеллоу Бук» («Желтая книга»), художественным редактором которого Бёрдсли стал с весны 1894 г. Помимо рисунков он публикует здесь свои эссе и стихи. Но благодаря творчеству художника издание получает не только популярность, но и… скандальную известность как один из печатных органов гомоэротики. Хотя нет никаких фактических подтверждений гомосексуальности Бёрдсли, косвенно на это указывает многое: окружение, образ жизни, произведения. Постоянными посетителями его гостиной, увешанной японскими эротическими эстампами, были известные своей нетрадиционной сексуальной ориентацией Оскар Уайльд, Робб Росс, Альфред Дуглас (Бози), Пьер Луи, Джон Грей. Однако о личной жизни Обри доподлинно ничего не известно. Она скрывалась за неизменно вежливыми письмами, безупречно повязанным галстуком и чудачествами меломана, музицирующего за роялем «в две руки» со скелетом. Но произведения, в которых женщину трудно было отличить от мужчины, где дети рождались из ноги и царствовали болезненно-капризные эфебы, выдавали художника. И молва, с легкостью превращавшая гениальность в ненормальность, наделяла его всеми смертными грехами. С позиции обыденного сознания он выглядел «сеятелем извращенного разврата» – гомосексуалистом и соблазнителем собственной сестры Мейбл. Ощущая это неадекватное восприятие своей персоны, Бёрдсли неоднократно острил: «У французских полицейских существуют серьезные сомнения относительно моего пола». Своим поведением художник как бы культивировал скандал. И он вскоре произошел.

Когда арестованный в 1895 г. по обвинению в гомосексуальной связи Оскар Уайльд отправился в тюрьму, среди взятых им вещей якобы была и «Желтая книга». Позже, правда, выяснилось, что сообщавший об этом репортер ошибся – писатель взял не журнал, а какую-то книгу желтого цвета. Но для старой чопорной Англии это сообщение было достаточным поводом, чтобы закрыть возмутительное издание. Так Бёрдсли оказался без работы, а значит, и без средств к существованию.

Художник перебивался случайными заработками, пока его друг Леонард Смитерс не предложил ему сделать иллюстрации к произведениям Ювенала и Аристофана. Так в 1896 г. появилась бледно-пурпурная серия рисунков к «Лисистрате» – «Лисистрата обращается к афинским женщинам», «Лисистрата защищает Акрополь», «Две афинянки в беде», «Лакедемонские послы» и др.

Многие современники художника считали их лучшими из всего сделанного им.

Но мировую известность Бёрдсли принесло оформление «Саломеи» О. Уайльда. 16 рисунков к этой пьесе были не столько художественным комментарием к авторскому тексту, сколько собственным вольным прочтением художником библейского памятника. Бёрдсли создал самостоятельное и глубокое произведение. Вершиной его таланта стали рисунки «Женщина Луны», «Глаза Ирода» и «Платоническое оплакивание». В них узнаваемы черты самого Уайльда. Они содержат и загадку, и зловещее предсказание, и едкую иронию по отношению к обществу, которое в своей агрессивной невежественности не приемлет свободной любви. Любопытная характеристика этих рисунков дана в книге «Роман с самим собой» известного режиссера Р. Виктюка: «Удивительны иллюстрации Бердслея к «Саломее» О. Уайльда – это чувственные провокации, с виду такие невинные, что сладостно-жутко. Школа Бердслея – это оправдание порока через красоту! Это орнаментировка греха до его эстетической неузнаваемости!» Особенно было проникнуто гомоэротикой «Платоническое оплакивание» – трогатель-

ное изображение юноши, оплакивающего своего возлюбленного. Его лицо полно страдания и суровости. Оно словно хранит след тайны смерти, той самой, которая неотвязно преследовала самого художника.

Но Бёрдсли еще успеет создать фантастические видения по Эдгару По, стилизацию «Похищения локона» А. Попа, иллюстрации к «Острословиям» Шеридана, «Манон Леско», «Мадам Бовари», «Даме с камелиями», «Мадемуазель Мопен», вариации на темы произведений Бена Джонсона и Ф. М. Достоевского, графические работы к собственной повести «Венера и Тангейзер». В них он то смеется, оставаясь серьезным, то мечтает, как трубадур, то непристойно шутит. И все это время смерть нетерпеливо напоминает художнику о себе. В письмах его – ощущение приближающейся пропасти и нереальные надежды на спасение. Сначала Бёрдсли думает о том, как ему выздороветь, потом – только почувствовать себя чуточку лучше и, наконец, – прожить хотя бы еще месяц.

Последней попыткой художника справиться с болезнью стал переезд в 1896 г. во Францию. В поисках благоприятного климата он приезжает сначала в Париж, потом в Сен-Жермен и Дьепп. Последним его пристанищем стала Ментона – лимонный рай на берегу Средиземного моря. Обри казалось, что живи он в фешенебельном особняке, окруженный теплом и необходимым уходом, цветами и книгами, его дни могли бы продлиться. Но маленький кусочек шагреневой кожи, данный ему судьбой, неумолимо сокращался. 16 марта 1898 г. художника не стало. До самой смерти острый ум и спокойствие не изменяли Бёрдсли. Уже прикованный к постели, он попросил Л. Смитерса уничтожить все его «неприличные рисунки» и гравировальные доски к ним, оставив лишь самое ценное из своего творческого наследия. Однако эта просьба не была исполнена.

Художники XX в. назовут его одним из своих «властителей дум» и свяжут с его именем тот привкус тления и порочной чувственности, который был характерен для удивительного образного мира, открытого Бёрдсли.

БОННАР ПЬЕР
(род. 3.10.1867 г. – ум. 23.01.1947 г.)

Известный французский живописец-постимпрессионист, большой мастер пейзажей, жанровых картин и натюрмортов, плакатной и книжной графики.

Участник выставок: в Салоне «Независимых» (с 1891 г.), Осеннем салоне (с 1903 г.), в салоне «Свободной эстетики» в Брюсселе (1897 г.), в Осло, Стокгольме и Гетеборге (1898 г.), в Венском Сецессионе (1903 г.), в Мюнхенском Сецессионе (1907–1908 гг.), в Кунстферстейне в Лейпциге (1910 г.), на Венецианском бъеннале (1922 г.),

«Искусство и Сопротивление» в Париже (1946 г.); персональных выставок в галереях Дюран-Рюэля (1896 г.), Бернхейм-Жен (1904, 1921, 1926 гг.), Дрюэ (1924 г.), Хаук в Нью-Йорке (1925 г.); международных выставок в Институте Карнеги в Питсбурге (1923, 1938 гг.), Музее современного искусства в Нью-Йорке (1930 г.) и др.

Один из основателей группы «Наби» (1888 г.), почетный президент группы «Молодая французская живопись» (1918 г.), почетный гражданин Ле Канне.

Пьер Боннар – один из немногих художников, проживших счастливую жизнь. Даже в трудные времена (а ему пришлось пережить две мировые войны) он не терял присутствия духа. Таким же оптимистичным, мажорным и светлым было и его искусство. Наделенный большим талантом, богатым внутренним миром, умением видеть красоту в самом обыденном, художник создавал произведения, в которых человек, природа, интерьеры – все обладало духовностью.

Будучи не только замечательным живописцем, но и мудрым человеком, Боннар внимательно присматривался к сменявшимся художественным течениям, впитывал из них то, что было близко его душе, но никогда не подпадал под чье-либо влияние и не терял собственного лица в искусстве.

По природе Боннар был непоседливым человеком, всегда стремился к новым впечатлениям и очень боялся спокойной провинциальной жизни, ее монотонности. Может быть, еще и поэтому он нашел в себе силы однажды распрощаться с благополучной карьерой юриста и сменить престижную адвокатскую мантию на скромную блузу художника.

Пьер родился в парижском предместье Фонтен-о-Роз, в интеллигентной семье. Отец его, Эжен Боннар, служил в военном министерстве, старший брат был химиком, а младшая сестра – музыкантшей. Что же касается Пьера, то его с детства более всего интересовали древние языки и рисование. Но по воле отца он после окончания школы отправился в Париж изучать право. Однако все помыслы юноши были связаны с искусством. Поэтому параллельно с учебой он посещает курсы живописи и рисования в мастерской Жюльена, а после получения юридического образования в 1888 г. поступает в Школу изящных искусств. Все средства, которые давала ему юридическая практика, шли на оплату занятий в ней.

Тогда же Боннар сдружился с Полем Серюзье, Морисом Дени, Полом Рансоном и другими молодыми художниками. Вместе они создают группу «Наби», название которой происходит от древнееврейского слова «пророк». Под влиянием творчества П. Гогена «набиды» стремились создать своеобразный вариант стиля модерн, в котором проявлялись близость к символизму, декоративность живописной формы и главенство цветового пятна.

В 1889 г. Боннар принимает участие в двух конкурсах – в Регистратуру и на Римскую премию в Школе изящных искусств. Обе попытки закончились неудачей. Отец устраивает его к одному из своих друзей, помощнику прокурора. Но молодой человек мало внимания уделяет служебным делам. Отныне и навсегда главным занятием в его жизни становится живопись. Избранный им путь, конечно же, не обрадовал близких, но разрыва с семьей не произошло.

Первые шаги в искусстве молодой художник сделал в мастерской известного театрального деятеля Люнье-По. Вместе с Серюзье он написал декорации для сатирической пьесы А. Жарри «Король Юбю», поставленной в молодом театре «Творчество». Им же были выполнены афиша и театральные программы спектакля. Наряду с этим начинающий художник конструирует и раскрашивает марионеток для кукольного театра, организованного мужем его сестры, композитором Клодом Террасом. Весьма своеобразно Боннар иллюстрирует и его музыкальные произведения: в сольфеджио представляет музыкальные знаки в виде комических фигурок, а в иллюстрациях к «Музыкальным семейным сценам» рисунком передает характер музыкальных пьес.

Но первый успех приходит к Боннару в 1891 г., после победы в конкурсе плакатов, рекламирующих шампанское. Созданный им плакат был интересен смелой композицией, удачным использованием желтого и черного цветов, образующих декоративное единство. Расклеенный на улицах Парижа, он произвел большое впечатление не только на публику, но и на художников. В частности, Тулуз-Лотрек, создавая свой знаменитый «Мулен Руж», идет по пути Боннара, открывшего новое направление в разработке подлинно художественной рекламы.

Вслед за этим появляются первые живописные работы художника. В них находит отражение его увлечение японским искусством. Все написанные им в 90-е гг. картины, даже портреты, больше напоминают декоративные панно: «М-ль Андре Боннар с собаками», «Пеньюар» (обе в 1890 г.), «Буль де неж», «Женщина с зайцем» (обе в 1891 г.). В эти годы художник обращается и к прикладному искусству. Его проект расписного шкафа, эскиз ширмы, вееров также были выполнены в японском стиле. Неслучайно в среде художников Боннар даже получил шутливое прозвище «Наби-японец».

Но по-настоящему заниматься живописью он начинает после знакомства с произведениями импрессионистов. Вспоминая начальный период своего творчества, Боннар говорил: «… когда, немного позднее, мы открыли импрессионизм, он вызвал у нас новый взрыв энтузиазма, он был для нас открытием и освобождением… импрессионизм принес нам свободу».

Эти новые «свободные» тенденции появились у Боннара прежде всего в литографиях «Некоторые черты парижской жизни», сделанных в 1895 г., и в книжной графике. Работая над иллюстрациями к роману Петера Нансена «Мария», он создает необычайно нежный и женственный образ юной девушки, который пишет с натурщицы Марии Бурсен, известной под именем Марты де Мелиньи. Они познакомились в 1894 г., и вскоре, несмотря на несогласие родителей художника, девушка становится его женой. Однако Марту так никогда и не примут в свете, а брак с ней Боннар оформит только в 1925 г., через 20 лет после встречи. Впрочем, это не помешает супругам прожить вместе долгую и счастливую жизнь. Пьер часто рисовал жену, а на одном из ее портретов 1925 г. в интерьере была нарисована та самая книга «Мария», работа над которой соединила его с Мартой. Когда в 1942 г. жена умерла, Боннар очень тяжело переживал ее уход. Это было то одно из немногих горестных событий в его жизни, после которого он утратил присущие ему жизнерадостность и оптимизм.

До Первой мировой войны художник иллюстрировал еще много изданий («Параллельно» Поля Вердена, «Дафниса и Хлою», «628-Е-8» Октава Мирбо, «Естественную историю» Жюля Ренана и др.). Но главное место в его творчестве теперь принадлежало живописным полотнам. Они создавались на основе непосредственных жизненных наблюдений, были менее декоративны и более наполнены психологическими нюансами. На первый взгляд сюжеты их могли показаться банальными – «Бабушка с ребенком», «Ребенок ест вишни», «Молодая женщина около лампы», «Молодая женщина около окна», «Заснувшая женщина». Но все они были полны теплого чувства, передавали разные настроения, обладали интимностью изображения (неслучайно во многих картинах Боннар рисовал домашних животных – кошек, собак). Последнее качество будет присуще всем последующим работам художника, станет отличительной чертой боннаровских пейзажей, портретов и интерьеров.

В 1896 г. в парижской галерее «Дюран-Рюэль» была организована первая персональная выставка работ Боннара. На ней были представлены пейзажи, жанровые картины, изображавшие повседневную жизнь Парижа и его предместий («Омнибус», «Улица зимой», «Прогулка на лодках в Шату» и др.)· Большинство работ выполнено в темных тонах. Иногда на светлом фоне художник выделял темные силуэты.

Только на рубеже нового столетия Боннар отказывается от этой мрачноватой палитры. Интерес к свету и богатым возможностям цветовой гаммы, характерный для импрессионистов, побуждает его обратиться к фигурным композициям на пленэре. Одной из них стала картина «После обеда в буржуазном семействе» (1900 г.). В этом групповом портрете семьи Терраса преобладает светлая колористическая гамма. Но в отличие от импрессионистов, художник создает фрагментарную композицию, строго построенную и тесно населенную персонажами. Создается впечатление, что он боится оставить на картине свободные места, не заполненные фигурами. Это тяготение к ограничиванию изображаемого еще больше проявляется в других портретах Боннара, написанных в закрытом помещении на фоне различных интерьеров (портреты Мизии и Таде Натансон, Э. Вюйара, А. Воллара, Ж. Бессона и др.). Все они были решены в бытовом жанровом плане. Но вместо свойственной прежде работам Боннара декоративности в них присутствует изображение характера, психологии человеческой личности. Такой же отход от нарочитой вычурности стиля модерн наблюдается и в его пейзажах. Большинство из них, особенно городские виды, написаны художником по собственному композиционному принципу, который позднее он стал применять и в отношении ландшафтов. Барьеры в виде столов или парапета, колонн и арок создавали особый оптический эффект, как бы удаляющий зрителей от изображаемых предметов и событий («Уголок Парижа», 1905 г.; «Площадь Клиши», 1912 г.; «Лето в Нормандии», 1911–1912 гг.). Этот же принцип использован художником в создании панно для украшения особняка русского коллекционера И. А. Морозова.

В 1912 г. Боннар приобрел загородный дом в Вер но не. Здесь он создает свою знаменитую серию «Интерьеры». В ней и в других подобных работах художник экспериментирует с изображением окружающих предметов. Для одних полотен характерен диалог между внутренним пространством комнаты и внешним миром: зритель как бы переводит взгляд с человеческой фигуры и предметов на столе на открытую дверь и простирающийся за нею летний пейзаж. В других – стол выступает в виде своеобразной картины в картине. Но все эти интерьеры объединяет одно – интимность и безмятежность, выявление красоты в обычных вещах. Эти черты живописи Боннара вызывали все большие симпатии у публики, особенно в годы Первой мировой войны и в послевоенный период, когда люди истосковались по мирной, спокойной жизни. Неслучайно в это время художник избирается почетным президентом группы «Молодая французская живопись» (1918 г.), а ряд прославленных галерей во Франции и других странах Европы, а также в США организуют выставки его работ.

Творчество Боннара получает мировое признание, а сам он между тем, не думая о славе, мучительно ищет пути, по которым пойдет современное искусство. Художник признается: «Я

опять засел за ученье. Я решил забыть все, что знал, и стараюсь научиться тому, чего не знаю. Я вновь изучаю основы, начинаю с азбуки… Мне кажется, я понял. Цвет меня увлек… Ради него я жертвовал формой, почти не сознавая этого… Значит, мне надо изучить рисунок». Свое изучение он начал с пейзажей. Теперь в них нет преграды для взгляда зрителя. Напротив, художник стремится показать ему большое пространство, увести в глубину картины («Мост Гренель», 1919 г.; «Пальмы», «Порт в Каннах», 1926 г.; «Сена у Вернона», 1930 г.; «Дебаркадер», 1938–1939 гг.).

Пейзажи, интерьеры, натюрморты занимают главное место в творчестве Боннара в последние два десятилетия его жизни. Связано это не только с его художественными поисками в области формы, но и с переездом в небольшой городок Ле Канне, в котором чета Боннаров приобрела виллу «Ле Боске». Здесь родилось немало талантливых работ художника: «Красные маки» (1926 г.), «Обнаженная на корточках», «Балконная дверь» (обе в 1933 г.), «Обнаженная в ванне» (1938–1941 гг.). Много пейзажей рисует Боннар и в других местах Франции. Частые переезды связаны с необходимостью перемены климатических условий из-за болезни Марты Боннар. По той же причине многие часы ей приходилось проводить в ванной. Отсюда у художника такое большое количество изображений обнаженного женского тела в ванне.

С началом Второй мировой войны состояние здоровья Марты резко ухудшилось. Особенно сказались трудные условия жизни зимой 1940–1941 гг. Супруги переживают холод и голод. За скудные продукты, которые удавалось найти на рынке, Боннар расплачивался своими картинами. Его произведения уже тогда оценивались очень высоко. Но художник считал, что он будет обворовывать людей, продавая им картины по таким баснословным ценам в трудное военное время. Он предпочитал довольствоваться малым. В одном из писем он писал: «Мне определили в мэрии Ле Канне дополнительный паек ввиду моей хорошей репутации почетного гражданина. Теперь у меня есть все бумаги, но продуктов пока нет. Этот январь форменно голодный месяц… меня также очень беспокоило положение с красками, но добрые друзья мне их прислали, и теперь я ими вполне обеспечен».

Художник не прекращал свою работу. Не было красок – писал гуашью или акварелью, не было бумаги – использовал картон. Работы этого периода, несмотря на тяжелые условия и психологические травмы, отличаются сочностью цветовой гаммы. Чаще всего он использует любимые им желтые, апельсиновые и золотисто-серые тона. Рассказывают, что однажды одному из торговцев картинами он сказал: «Вы удивитесь, если я вам скажу, что я нашел еще одну краску». – «Какую?» – «Белую». Художник смело употребляет чистую белую краску, использование которой «в чистом виде» долгое время считалось в искусстве плохим тоном. Но именно ею Боннар пишет одну из последних своих картин – «Цирковую лошадь» (1946 г.). Это необычное для художника произведение и поныне приводит в замешательство исследователей его творчества. Один из биографов художника недоумевал: «Цирковая лошадь, откуда он ее взял, не является ли это видением галопирующей наездницы, промелькнувшей в юности и которая возвращается предвестником смерти, выстукивая копытами последний час?»

Однако свой последний час Пьер Боннар встретил, глядя на другое полотно – «Миндальное дерево в цвету», которое закончил за несколько дней до смерти.

БОРИСОВ-МУСАТОВ ВИКТОР ЭЛЬПИДИФОРОВИЧ (род. 14.04.1870 г. – ум. 25.10.1905 г.)

Крупнейший русский живописец и график, создатель монументально-декоративной системы в живописи.

Член французского Национального общества изящных искусств (1905 г.), обладатель Поленовской премии за картины «Гобелен» и «Водоем» (1902 г.).

«Художник всегда одинок – если это художник». Эти слова известного американского писателя Генри Миллера в полной мере можно отнести к жизни и творчеству Виктора Борисова-Мусатова. Для него, ставшего с детских лет калекой, одиночество было единственным уделом, источником мучительных раздумий и грез о недоступных человеческих радостях. В нем и в природе родного Поволжья он черпал свои силы и вдохновение. Все его картины – плоды одиноких размышлений, душевных эмоций и впечатлений, поиска вечной гармонии в слиянии человека с природой. «Я нашел себе свой мир… И ничто уже меня не может выбить из моей колеи, – писал художник. – Человек носит свое счастье в себе самом. Я его имею и верю, что в нем не разочаруюсь до конца». Эта вера и созданный им удивительный живописный мир грез и фантазий помогли Борисову-Мусатову не только выстоять в жизненной борьбе, но и стать творцом особого, небывалого до того в русской живописи вида пейзажа – декоративного пленэра.

Внешне жизнь художника была лишена каких-то больших событий. Но по своей внутренней напряженности, творческому накалу, результатам огромной работы она далеко превосходила те жесткие границы, которые были отведены ему судьбой. Как бы предчувствуя свой короткий век, он говорил: «Я должен быстро сгореть. И через несколько лет меня здесь больше не будет». Особенно интенсивно работавший в 1904–1905 гг. художник признавал, что «в эти два года я прожил десять лет жизни и, верно, успел состариться…»

Виктор Борисов-Мусатов родился в провинциальном Саратове в скромной мещанской семье. Его отец, Эльпидифор Борисович Мусатов (его вторая фамилия стала производной от отчества), был сыном мельника. Освоив премудрости счетоводства, он добросовестно служил бухгалтером в управлении железной дороги. От отца будущему художнику передались воля, упорство и аккуратность во всем, а от матери, Евдокии Гавриловны Колесовой – мягкость характера, впечатлительность, мечтательность и любовь к природе. От нее же и деда по материнской линии – гжатского мастера-золотопечатника он унаследовал и художественные наклонности. Впоследствии в одном из писем молодой Мусатов писал о себе: «Во мне кровь плебейская, но душа принца».

Виктор был вторым ребенком в семье (пятеро детей, появившихся до него, за исключением дочери Агриппины, не выжили). Поэтому родители особенно радовались этому веселому

и непоседливому малышу. Но одна из его шалостей закончилась большой бедой: в три года заигравшийся мальчик упал с каменной скамьи и ушиб позвоночник. Вскоре у него появились боли в спине и начал расти горб. Мучительные операции, которые ему пришлось перенести не один раз, лишь на время облегчали его физические страдания, но исправить увечье уже не могли. Оно на всю жизнь отделило его от сверстников. И хотя Мусатов по-прежнему оставался жизнерадостным и открытым человеком, в его душе навсегда поселились склонность к одиночеству, стремление уйти от действительности в вымышленный мир фантазий, которые стали для него броней от всяческих зол. Один из современников, саратовский писатель А. М. Федоров писал о художнике: «Он мог бы стать стройным и сильным, как и другие. Он знал это и, однако, никогда не жаловался, не злился на жизнь, обошедшуюся с ним чересчур жестоко…» Во многом это стало возможным благодаря искусству. Недаром Мусатов впоследствии признавался: «Когда меня пугает жизнь – я отдыхаю в искусстве».

В детские годы будущий художник любил уединяться на пустынном Зеленом острове под Саратовом: «В детстве он был для меня чуть ли не «таинственный остров», – писал он в своем дневнике. – Я знал только один ближайший его берег… Там никто не мешал мне делать первые, робкие опыты с палитрой».

В 1884 г. мальчика отдали в Саратовское реальное училище. Учеба мало его интересовала: по всем предметам у него были двойки «с дробями», и только по рисованию – единственная пятерка. Видя большую художественную одаренность ученика, его учителя – сначала Ф. А. Васильев, а потом В. В. Коновалов – настоятельно советовали ему учиться живописи в столице. И в 1890 г. Мусатов поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

В Москву начинающий художник привез свои первые работы, одна из которых – этюд с изображением плотины у дедовой мельницы, представленная им на ученической выставке, к немалому удивлению самого автора, сразу же была продана за 20 рублей. Окрыленный успехом юноша с удвоенным старанием взялся за учебу. Но удовлетворения от занятий не получал и через год поступил в Петербургскую академию художеств. Здесь, в дополнение к занятиям, он посещает частную мастерскую профессора П. П. Чистякова. Этот замечательный педагог, которого одни считали чудаком, а другие – мудрецом, многое дал своему талантливому ученику. Его система обучения, помимо уроков рисунка и живописи, включала нравственное воспитание художников. Большое внимание он уделял и технике живописи, говоря им о том, что «без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту…»

Но в 1893 г., после второй операции, Борисов-Мусатов вынужден был из-за сырого петербургского климата вернуться в Москву. Здесь, на ученической выставке, он представил пять своих работ, ставших результатом его учебы у Чистякова. Все они были отмечены выдающимся мастером пейзажа В. Д. Поленовым, а написанная в 1894 г. картина «Майские цветы» – приобретена Ее Высочеством Елизаветой Федоровной. Сделанные на пленэре полотна были наполнены светом и движением. Особенно отчетливо это проявилось в «Майских цветах», где изображены играющие среди цветущего сада две девочки. Характеризуя картину, один из исследователей творчества художника Я. Тугендхольд писал: «Мусатова привлекали не девочки на фоне яблонь, но и девочки и яблони, одинаково ставшие майскими цветами, красочными арабесками, весенними пятнами. Это и есть подход к миру – декоративный». Сам же художник в это время делает для себя важное открытие: «Весь мир кажется мне разложенным на спектр. Любуясь им, я слепну от разнообразия красок».

Но официальная критика сразу же записала молодого художника в число «декадентов», усмотрев в его работах влияние импрессионизма. Действительно, Борисов-Мусатов в то время был увлечен живописью французского художника Ж. Бастьен-Лепажа, отличавшейся, как и у импрессионистов, непосредственностью в передаче воздуха и света.

После окончания академии художник очень хотел продолжить свое образование во Франции, но из-за тяжелого материального положения семьи после смерти отца смог сделать это только в 1895 г. В Париже он много занимается рисунком в мастерской исторического живописца Фернана Кормона. Но не меньшую роль в совершенствовании мастерства художника играет посещение Лувра, где он восхищается картинами Боттичелли, видного мастера монументально-декоративной живописи Пюви де Шаванна и постимпрессионистов, особенно Ван Гога и Гогена. Позднее он скажет об этих посещениях: «Мои художественные горизонты расширились, многое, о чем я мечтал, я увидел уже сделанным, таким образом я получил возможность грезить глубже, идти дальше в своих работах». Помимо ежедневных занятий у Кормона, художник много пишет «для себя», показывая свои работы только друзьям. Не все из них смогли тогда по достоинству оценить художественные поиски молодого Мусатова. К примеру, И. Грабарь после просмотра его парижских работ писал: «Мусатовские рисунки на меня произвели довольно гнусное впечатление. Его этюды с последнего лета все синие-пресиние и какими-то запятыми…» Но даже консервативный Кормон, увидев картины своего ученика на выставке, хоть и удивился им, но вместе с тем отметил хороший колорит и чувство ансамбля, сказав: «У этого маленького русского – хороший глаз!..»

В 1897 г. у художника вновь обострился воспалительный процесс в позвоночнике, и с помощью друзей его прооперировали во французской клинике. Затем последовало лечение на юге Франции, где Борисов-Мусатов, несмотря ни на что, продолжал работать над этюдами. И. Грабарь писал ему: «Знаем, что вы пишете солнце – вашего единственного натурщика – и при этом сильно страдаете глазами от сильного света».

Но как ни интересно было художнику во Франции, в средоточии культурной жизни Европы, он рвется домой, «туда, где меньше людей, где все проще и чище». И в 1898 г. он возвращается в Россию. Начинается последний, наиболее плодотворный период жизни художника, когда он все увиденное и наработанное воплощает в серии работ, передающих его собственное, поэтическое видение мира и человека. И первой среди них становится картина «Автопортрет с сестрой» (1898 г.). На ней впервые появляется образ задумчивой и простой «мусатовской девушки», ставший типичным для всех его полотен. Ее отвлеченно-поэтический облик, полный «мелодии грусти старинной», не связан с какой-то определенной исторической эпохой. По словам художника, он является воплощением просто «красивой» эпохи и отражает движения человеческой души, стремящейся слиться с природой. Этому же служит и сказочный, с фантастическими растениями лес, изображенный на заднем плане картины. Интересно, что когда художника спросили о том, где он мог увидеть такой лес, тот ответил: «В своем саду. Я писал его с точки зрения мыши… Я лег ничком на землю, и все вдруг начало казаться мне огромным и фантастическим…»

Поясняя замысел этой картины, Борисов-Мусатов говорил: «…Я решил написать просто портрет… моей единственной натурщицы вместе с собой… Тут не важен стиль, нужна красота». Ей служит все – и облик юной сестры, и белое старинное платье, сшитое по заказу художника его матерью, и нежные розы на мраморной крышке столика, и пейзаж. Автор считал, что «женщина в кринолине менее чувственна, более женственна и более похожа на кусты и деревья». Отсюда, а не от ностальгии по минувшему, эта любовь Борисова-Мусатова к старинным нарядам.

Что же касается своего автопортрета, то художник дает его сбоку, как бы «срезая» краем холста, в манере, близкой импрессионистам. В нем сочетается гордая независимость человека, смотрящего вперед, с романтическим восприятием нового прекрасного мира. Два образа картины – художник и его модель – словно ведут между собою неторопливый и задушевный диалог.

Автопортрет был интересен и новым подходом к технике живописи: впервые отказавшись от масляных красок, Борисов-Мусатов написал его темперой, которая создает ровный,

масляный тон без блеска, напоминающий ковровые ткани. Используя этот прием в своих последних работах, он добьется той пленительной декоративности письма, которая будет отличать его полотна и в сочетании с нежной гаммой голубых, синих, зеленых и бледно-фиолетовых тонов позволит создать свой неповторимый живописный мир.

Однако эти искания художника были встречены неодобрительно. Критики называли его картины «дикими», относя их «к чистой патологии творчества», называя «парижскими модами» и оригинальничаньем. Во многих статьях о нем писали неприязненно: «Его еще помнят учеником нашей старой Академии, где ему не удалось порядочно научиться рисовать с гипсов, и вот, «убоявшись бездны премудрости», он несколько лет провел в Париже, «довершая» свое художественное образование. Теперь он вернулся и разразился целой серией синих картин, в которых ни один мудрый философ не доискался бы до смысла…» Именно так были восприняты официальной критикой лучшие творения Борисова-Мусатова – «Осенний мотив» (1899 г.), «Гармония» (1900 г.), «Весна» (1901 г.), «Гобелен» (1901 г.), «Водоем» (1902 г.) и «Изумрудное ожерелье» (1904 г.).

Между тем и «Гобелен», и «Водоем» стали самыми цельными по композиции, настроению и технике исполнения картинами художника. Они были написаны в самый счастливый период его жизни, когда, наконец, сбылась надежда Виктора Эльпидифоровича на семейное счастье. Мечтательный, жизнерадостный и общительный, несмотря на свое несчастье, он не раз влюблялся, но взаимных чувств не вызывал. Такой безответной была его любовь к учительнице Анне Воротынской и Ольге Григорьевне Корнеевой. Мучаясь от неразделенного чувства, он горько признавался: «В жизни, конечно, я всегда буду только безнадежно влюбленным, но чтобы… стараться внушить к себе какое-нибудь сожаление – ни за что, хоть бы оно было от ангела». Иногда он впадал в отчаяние: «…Боль в моем сердце разрастается все больше… Мне слезы застилают свет луны. Мне каждый уголок сада, каждый майский день и вечер твердят, что я здесь лишний…»

И все же судьба улыбнулась ему. Его подругой стала художница Елена Владимировна Александрова, которая полюбилась ему еще в годы совместной учебы в Московском училище. Они поженились в 1903 г., а накануне художник начал работу над «Гобеленом». На этом полотне, созданном в живописном Зубриловском парке (поместье князей Прозоровских-Голицыных), изображены две женские фигуры – невесты и сестры художника.

Написанные мягкими приглушенными красками образы девушек и окружающий их пейзаж создают ощущение прекрасного видения, миража. Этому способствует и техника исполнения картины, придающая ей сходство с «вышитым блеклым шелком гобеленом». Передающая тонкость человеческих отношений и поэтическую красоту мира, эта работа Борисова-Мусатова была отмечена первой премией на выставке Московского товарищества художников, в которое он вступил еще в 1899 г.

Но подлинной вершиной творчества художника стала картина «Водоем». Здесь живопись как бы сливается с музыкой, поэзией и гармонией природы. В обликах двух задумчивых, как бы завороженных неразгаданной тайной бытия женщин, в замкнутом пространстве водоема, отражающего небо и словно опрокинутые в водную гладь деревья, звучит тихая симфония мироздания. В ней органично соединились три зеркальные бездны: глубина неба, глубина водоема и глубина человеческой души. Картина полна неизъяснимой грусти и очарования. Ее музыкальный ритм создают красочные блики бледно-лиловых, голубых, синих, ярко-зеленых и желтых тонов. Произведение монументально и в то же время глубоко лирично, окрашено личными чувствами автора. Работая над ним, Борисов-Мусатов писал будущей жене: «Эту картину я напишу или сейчас, или никогда… Ведь после начнется другая жизнь. Все меня захватит, вероятно, в другой форме. И я хочу, чтобы слава этой картины… была твоим свадебным подарком».

И слава действительно пришла к художнику. «Водоем» полностью изменил отношение к нему столичных художников, критиков и зрителей, признавших картину шедевром русской живописной школы. Сам Борисов-Мусатов после нее обрел уверенность в себе, в своих творческих поисках. Продолжением ее стала многофигурная композиция «Изумрудное ожерелье». Персонажи ее словно движутся на фоне переливов зелени, составляя живой орнамент из женских фигур, листьев и трав. Центральный образ картины, прототипом которого послужила Н. Ю. Станюкович, близкий друг художника, является как бы средоточием композиции, указывающим путь от покоя к движению. Это произведение стало самым «земным» и жизнеутверждающим в творчестве художника.

Вскоре после свадьбы Борисов-Мусатов переезжает с семьей в Подольск, поближе к столице. Последние годы его жизни заполнены непрестанной работой. Он создает свои лучшие пейзажи – «На балконе. Таруса», «Куст орешника», «Осенняя песнь» (все в 1905 г.), занимается монументальной живописью (эскизы к декоративным росписям). Искусство Борисова-Мусатова находит признание не только в России, но и за рубежом. Выставки его работ организовываются в Берлине, Мюнхене, Гамбурге, Дрездене и Париже, где он был избран членом французского Национального общества изящных искусств.

Художник полон новых творческих планов, радуется рождению дочери Мариамны, общению с друзьями и учениками. Но времени для исполнения задуманного у него уже не было. В ночь на 26 октября 1905 г. Борисов-Мусатов скоропостижно скончался, успев завершить лишь большую акварельную работу «Реквием» – дань безвременно ушедшей Н. Ю. Станюкович. Впоследствии муж ее, известный писатель В. Станюкович напишет о художнике: «Он умер, оставив нам тихие образы, и над его величавыми созданиями тихо несется время… но они остаются. У времени и у них одно общее – вечность. Валы времени унесут, полыхая, его имя в даль веков, падая в темные глубины и снова вынося на гордые гребни».

И как бы перекликаясь с этой оценкой современника, в наши дни искусствоведы назовут Борисова-Мусатова художником, который «умел пространство подчинить плоскости, а время – своему воображению».

БРАК ЖОРЖ
(род. 13.05.1882 г. – ум. 31.08.1963 г.)

Известный французский художник, декоратор, гравер, иллюстратор, скульптор, один из основателей кубизма.

Автор работы «Тетради Жоржа Брака» (1948 и 1956 гг.).

Среди французских художников, признанных зачинателей новейших направлений в искусстве, Жоржу Браку принадлежит почетное место основателя кубизма. От новаторских пейзажей этого художника, по словам Анри Матисса, словно составленных из «маленьких кубиков», и произошел термин «кубизм». Стоявший вместе с Пабло Пикассо у истоков нового течения в искусстве, Жорж Брак многое сделал для того, чтобы развить его принципы. Но творчество живописца не ограничивается только кубистическими исканиями, оно гораздо шире и разнообразнее. Среди его работ встречаются и неоклассические композиции, и произведения, созданные под влиянием пуантилизма и фовизма. А натюрморты художника написаны в богатой живописной, «почти барочной» манере. Все это свидетельствует о довольно непростом и противоречивом творческом пути Жоржа Брака.

Родился будущий художник в небольшом французском городке Аржантей-сюр-Сен. Его детство прошло в Гавре, в «совершенно импрессионистической атмосфере». Навыки живописи Жорж получил, помогая в мастерской отцу, художнику-декоратору. Годы спустя он унаследует эту профессию от своего отца и деда. Впоследствии приобретенные навыки и опыт декоратора сыграли важную роль в кубистических исканиях художника, что ощущалось в выборе материала и в ремесленном характере его некоторых работ.

В 1900 г. Жорж приехал в Париж, где поступил в Техническую школу. Позднее он начал посещать занятия в Школе изящных искусств, а затем – в Академии Эмбра. Тем не менее художник всегда настаивал на том, что был самоучкой, не имеющим художественного академического образования. Зимой 1905–1906 гг. он увлекся искусством фовистов. «Матисс и Дерен указали мне путь», – скажет позднее живописец. В 1906 г. Жорж Брак впервые выставил свои живописные работы в Салоне «Независимых». В это время он вместе с Отоном Фриезом жил в Антверпене, а лето проводил в Ля Сиота и Эстаке, портовом поселке под Марселем. Там молодой художник создал несколько пейзажей, где в элегантной, ирреальной и несколько сдержанной манере изобразил море («Ля Сиота», 1907 г.). В этих картинах еще явно чувствуется влияние фовистов.

1907 г. стал переломным в творчестве живописца. Осенью он посетил выставку Сезанна в Осеннем салоне, которая ошеломила его, сбив с «фовистского» пути. Не менее подействовала на Брака и встреча с Пабло Пикассо, а также знакомство с его картиной «Авиньонские девицы». Испытав на себе это двойное влияние и, возможно, в некоторой степени воздействие

африканского искусства, зимой того же года Брак написал картину «Стоящий обнаженный». В 1908 г. он выполнил серию пейзажей, которые были выставлены в галерее Конвейлера («Дома в Эстаке», 1908 г.). В этих картинах, полных бурного движения и почти лишенных перспективы, все сведено к «геометрическим и компактным формам», «кубам», как затем назвал их критик Луи Воксель. В пейзажах, написанных в 1909 г. в Нормандии и Ла Рош Гийоне, художник в некоторой мере использовал манеру живописи Сезанна, а точнее, его «переходы», которые «выравнивают свет и расчленяют объемы на мозаику планов, развернутых к зрителю». В этот период для Брака главным в картине становится прежде всего пространство между предметами, а не сами предметы. В «Беседах с Дорой Валльс» художник писал: «Что меня очень привлекало и что стало главным направлением кубизма – это материализация того нового пространства, которое я почувствовал».

Начиная с 1908 г., Брак работал в тесном сотрудничестве с Пикассо. Иной раз работы двух художников едва отличались друг от друга, иногда они даже ставили на своих произведениях одинаковую подпись. Сначала Брак и Пикассо аналитически разрушали привычные образы предметов, «разбирая» их на «отдельные формы и пространственные структуры». В картинах того периода, среди которых все большее место занимали натюрморты, Жорж Брак изображал предметы, будто разрезанные на сверкающие грани («Натюрморт со скрипкой и кувшином», 1910 г.).

Часто в своих полотнах, как, например, «Рояль и Мандора» (1909–1910 г.) и «Зеркало» (1910 г.), художник старался запечатлеть предметы с разных ракурсов. Отныне он отказывается от пейзажей и полностью обращается к натюрмортам, в которых его привлекает «тактильное, почти рукотворное пространство». «Это отвечало моему извечному желанию трогать вещи, а не только смотреть на них. Это пространство привлекало меня, ибо поиск пространства был первым поиском кубизма», – говорил Жорж Брак. В 1911 г. объемы в его произведениях стали почти полностью плоскими, сводясь к «геометрии острых углов и едва различимых криволинейных акцентов». Постоянно экспериментируя, художник вводил в свои картины так называемые «обманки» – буквы или гвозди, подчеркивающие главный план картины («Португалец», 1911 г.).

В 1912 г. Брак совместно с Пикассо увлекся синтезированием объектов из разнородных элементов, что являлось полной противоположностью его прежним кубистическим опытам. Некоторые специалисты, правда, считают, что термин «синтетический кубизм» можно применять к искусству Жоржа Брака «лишь с оговоркой». Иные, напротив, считают это правомерным, определяя в качестве итога фазы синтетического кубизма в его творчестве большую композицию «Музыкантша», написанную в 1917–1918 гг. Она же послужила отправной точкой в новых творческих поисках художника. Открытие бумажной аппликации в 1913 г. позволило Браку «четко отделить цвет от формы и увидеть его полную зависимость по отношению к форме». Это явилось основой для появления в 1912 г. работы «Papiers colles» («Наклеенные бумажки»). Создавая своеобразные композиции, художник наклеивал на холст раскрашенные листы бумаги, газеты, обои («Гитара», 1912 г.). Маслом в это время он писал в основном светлые, воздушные композиции, в которых предметы намечались несколькими штрихами. Такова, например, картина «В честь Баха», напоминающая беглый фрагментарный рисунок. Иногда полотна, подобные «Натюрморту со стаканом и газетой» (1912 г.), с их наложенными углами и обрезками бумаги напоминали композицию «Papiers colles».

В начале Первой мировой войны, спустя два года после женитьбы на Марселе Лапре, художника мобилизовали на фронт, где в 1915 г. он получил тяжелое ранение в голову. К живописи Жорж Брак смог вернуться только спустя два года, когда восстановилось его здоровье. В произведениях этого периода художник отказался от аскетического цвета, геометрических плоскостей и строгих линий. Контуры предметов в его картинах стали четче, а сами предметы узнаваемее. В натюрмортах тех лет, которые можно назвать более конкретными и жизненными

по сравнению с предыдущими работами, Брак часто изображал вазы с фруктами, цветочные корзины и как прежде музыкальные инструменты. Построенные на тонких гармониях цвета, полотна этого периода удивляют богатством декоративных красочных сочетаний («Натюрморт с мраморным столом», 1925 г.; «Чаша с фруктами и салфетки», 1929 г.).

Особое внимание в то время художник уделял не только цветовой гамме, но и фактуре, применяя различные смеси красок. И потому его работы, созданные в 20-е гг., больше напоминают настенные панно, чем станковые картины. Даже формат холстов, теперь слишком узкий и высокий либо низкий и длинный, будто предназначен для того, чтобы заполнить какой-либо простенок помещения или наддверное пространство. Еще большую декоративность картинам Брака придавали большие размеры полотен. Таков, например, натюрморт «Круглый стол» (1929 г.), в котором спокойно звучат крупные цветовые плоскости. Своими работами художник не стремился расширить помещение, изображение на его полотнах словно становится частью интерьера.

Общественное признание пришло к Жоржу Браку в 1922 г., когда на выставке была представлена серия его картин, написанных в богатой живописной манере: «Камины», «Столы» и «Кане-фории» (т. е. девушки, несущие корзины с жертвенной утварью). Помимо этого в конце 20-х гг. художник писал неоклассические мотивы, морские пейзажи, изображал купальщиц, а в 1923–1924 гг. разрабатывал костюмы и декорации для нескольких постановок русского хореографа С. Дягилева. Особого внимания заслуживает прекрасная серия фарфоровых статуэток, выполненных в 1922–1927 гг., которую специалисты рассматривают как дань художника неоклассической атмосфере эпохи, а возможно, и как отклик на «великанш» Пикассо.

Существует мнение, что картины Жоржа Брака не создают ощущения легкости и безмятежности, а скорее отгораживают человека от внешнего мира, будто бы заставляя его сосредоточиться. Это небезосновательно, так как художник не видел во внешнем мире, окружающей действительности источника радости. Неслучайно в конце 30-х гг. в его творчестве появились «прямо-таки устрашающие мотивы». Мрачная тема смерти нашла отражение в картине «Суета сует» (1938 г.), написанной после знаменитой «Герники» Пабло Пикассо.

Некоторые из произведений тех лет созданы художником под воздействием поэзии и искусства Древней Греции. Таковы офорты для «Теогонии» Гесиода (1931 г.), четыре замечательных рельефа на мифологические сюжеты и большинство скульптур. В живописных работах этого периода иногда встречаются пейзажи, которые в основном изображают море и сушащиеся на берегу лодки («Утесы», 1938 г.). Эти полотна – воспоминания художника о его жизни в Варанжевиле, близ Дьеппа.

В период между Первой и Второй мировыми войнами Жорж Брак становится признанным французским художником, наследником национальных традиций французской живописи. О своих принципах, основанных на сохранении классических традиций, он рассказал на страницах «Тетрадей Жоржа Брака», опубликованных в 1948 и 1956 гг. В 1943 г. в Осеннем салоне демонстрировалось 26 полотен и 9 скульптур Жоржа Брака. В 1946 г. художник участвовал в выставке «Искусство и сопротивление», а также представил свои картины на лондонской выставке в галерее Тейт.

В годы войны художник писал серьезные произведения, в какой-то мере отражающие важность исторического момента («Кухонный стол», 1942 г.). С 1947 г. здоровье его сильно ослабевает, однако в 1949 г. он начинает работу над созданием серии картин «Мастерские». Восемь полотен, входящих в нее, являются своеобразным итогом всех творческих исканий художника и отражением его воспоминаний. Они отличаются своей «немного мрачной и эзотерической насыщенностью». Одним из составных элементов в них является птица, со временем превратившаяся в творчестве художника в самостоятельный мотив. Впоследствии эта птица с распростертыми в абстрактном пространстве крыльями станет темой росписи плафона Этрусского зала в Лувре (1952–1953 гг.). Тогда же в Лувре была организована ретроспектива работ

художника. Позднее он создал картоны для витражей в капеллах Сен-Доминик в Варанжевиле и Сен-Бернар в фонде Мэг в Сен-Поль-де-Венсе.

Умер Жорж Брак в возрасте 81 года в Париже. А его произведения, ставшие своеобразным художественным символом XX в., сейчас занимают достойное место в крупнейших музеях мира, среди которых – Парижский национальный музей современного искусства и Центр Помпиду.

БРЮЛЛОВ КАРЛ ПАВЛОВИЧ
(род. 23.12.1799 г. – ум. 23.06.1852 г.)

Выдающийся русский исторический живописец, портретист, пейзажист, автор монументальных росписей.

Обладатель почетных наград: больших золотых медалей за картины «Явление Аврааму трех Ангелов у дуба Мамврийского» (1821 г.) и «Последний день Помпеи» (1834 г.); ордена Анны III степени.

Член Миланской и Пармской академий, Академии Святого Луки в Риме, профессор Петербургской и Флорентийской академий художеств, почетный вольный сообщник Парижской академии искусств.

«Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и посередине держали калеными щипцами…» – скажет в конце творческого пути с горечью и разочарованием Великий Карл – гений русской живописи и бесконечно усталый и разочарованный человек.

В семье академика орнаментальной скульптуры П. И. Брюлло все семеро детей обладали художественными талантами. Пятеро сыновей: Федор, Александр, Карл, Павел и Иван стали художниками. Но слава, выпавшая на долю Карла, затмила успехи других братьев. Между тем он рос слабым и тщедушным ребенком, семь лет практически не вставал с постели и был истощен золотухой настолько, что «стал предметом отвращения для своих родителей». Павел Иванович мог оставить немощного сына без завтрака, если тот не выполнил домашнего задания по рисованию. Карл брал пример с трудолюбивого отца, но боялся его, особенно после полученной за ослушание оплеухи, после которой он оглох на левое ухо. Мальчик очень любил рисовать, казалось, карандаш стал продолжением его руки. В 10 лет Карла приняли в Петербургскую академию художеств, в стенах которой он провел 12 лет.

Благодаря природной одаренности и урокам отца, юный талант опережал своих сверстников, и ему многое прощалось за успехи в обучении. Карл мог свалить на золотуху приступы «Фебрис Притворялис», чтобы в лазарете писать портреты своих друзей. В его детских и юношеских работах чувствовалась бьющая через край жизненная сила и темперамент, и от него с «самого детства все ожидали чего-то небывалого». Карл оправдает надежды, но всю жизнь будет выходить за рамки дозволенного.

Академические работы юного художника: «Улисс и Навзикая», «Нарцисс», «Александр I спасает больного крестьянина», «Гений искусства», «Эдип и Антигона» и панорамное полотно «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» были не просто образцами высокого классицизма, он наполнил их, насколько это было дозволено, реальными деталями. Карл закончил академию с «целой пригоршней» золотых и серебряных медалей, но, продемонстрировав

свою независимость, отказался остаться в ее стенах на пенсионерский срок для совершенствования мастерства.

В 1819 г. Карл поселяется в мастерской брата Александра, работающего на строительстве Исаакиевского собора помощником Монферрана. Его дни заполнены рисованием заказных портретов. Так совпало, что заказчикам П. Кикину и А. Дмитриеву-Мамонову понравились портреты, выполненные Брюлло, и что именно они, эти заказчики, потом вошли в совет Общества поощрения художников. Создав по их просьбе картины «Эдип и Антигона» и «Раскаяние Полиника», Карл заслужил пенсионерскую поездку для себя и брата в Италию на четыре года. Перед отъездом с Высочайшего повеления братья изменили фамилию предков, добавив букву «въ» – теперь они стали Брюлловы. С легкой душой уезжал Карл из дома летом 1822 г., но он тогда не мог знать, что вернется в Россию только через 13 лет и не увидит больше ни родителей, ни младших братьев.

В музеях Италии юный художник изучает живопись прошлых веков и впитывает впечатления от увиденного. Покоренный грандиозной «Афинской школой» Рафаэля, Карл на протяжении четырех лет работает над ее копией, поразив в итоге всех своим мастерством. «Брюллов в ней не только сохранил все краски подлинника, но отыскал, или, лучше сказать, разгадал и то, что похитило у него время», – писали «Отечественные записки». Общество поощрения художников было довольно проделанной работой своего пенсионера. Но именно тогда Карл «убедился в ненужности манер» и подражания и решил, что обязательно создаст свое монументальное произведение.

Приступы жестокой лихорадки и нервное напряжение валили его с ног, но кипучая и неугомонная натура не знала меры ни в чем. Активная светская жизнь, многочисленные новые знакомства не помешали Брюллову за годы, проведенные в Италии, создать огромное количество разнообразных произведений. Только из одних портретных работ можно было бы составить целую галерею. Это портреты художников и архитекторов: С. Щедрина, Тона, Горностаева, Мейера, Бруни, Басина; писателей и общественных деятелей: братьев Тургеневых, князя Лопухина, графа Виельгорского; итальянской интеллигенции: Ф. Персиаки, Д. Капечелатре, Д. Гверцци, Д. Паста, Ч. Баруцци; русской знати: А. Демидова, великой княгини Елены Павловны, графини Орловой; близких сердцу людей: семьи князя Г. Гагарина, З. Волконской, полковника Львова, брата Александра. Среди них много портретов-картин, которые глубже раскрывали не только внешность и темперамент, но и внутренний мир современников художника.

Брюллов честно пытался «отработать» свое пенсионерство, начиная по заказам Общества поощрения художников картины «Эрминия у пастухов» (1824 г.), «Сатир и вакханка», «Вакханалия», «Диана и Актеон» (1827 г.), «Вирсавия» (1832 г.), но завершил только одну – «Дафнис и Хлоя». Античные и библейские темы не были ему близки. На этих полотнах он «нарабатывал» колорит, создавал свои характерные приемы, изучал обнаженную модель, но по-настоящему работал только над созданием жанровых сцен из итальянской жизни.

«Итальянское утро» (1824 г.) пленило всех (Николай I подарил эту картину императрице). На полотне, пронизанном солнечными лучами и рефлексами отблесков от воды, изображена юная девушка, олицетворяющая собой утро начинающегося дня и жизни. Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) Брюллов выбрал моделью невысокую, плотную, налитую соком, как виноградная гроздь, женщину, которая, покоряя обаянием и безудержной радостью бытия, символизирует расцвет человеческих сил. И хотя ему «выговаривают» за «неизящную натуру», именно модели такого типа станут его излюбленными. «Эти смоляные, тяжелые волосы, эти блестящие глаза и зубы – все эти черты, немного крупные вблизи, но с неподражаемым отпечатком величия, простоты и какой-то дикой грации…» – напишет И. С. Тургенев о красавицах Брюллова.

И такую же статную, уверенную и независимую женщину встретил Карл в 1827 г. на одном из приемов. Графиня Юлия Павловна Самойлова стала для него художественным иде-

алом, ближайшим другом и единственной любовью. Ее красота была равна идущей из сердца доброте. Брюллов с упоением писал ее портреты. Особенно хороша Юлия в портрете-картине с Джованиной Паччини и арапчонком (1832–1834 гг.), а также в конном портрете «Всадница» (1832 г.). Фигура графини господствует на этих полотнах – величавая, грациозная, покоряющая торжествующей красотой, молодой силой и своенравностью. Все остальные персонажи и пейзаж также выписаны виртуозно и реально, до мельчайших деталей и с необычайно богатой градацией цвета.

Вместе с Самойловой Карл отправляется осматривать развалины Помпеи и Геркуланума, даже не подозревая, что эта поездка приведет его к самой вершине творчества. Брюллов был потрясен увиденным – знание о трагедии не смогло затмить остроты восприятия. Художник почувствовал, что нигде больше не найти такой поразительной картины внезапно прервавшейся жизни. Жители древней Помпеи своей гибелью заслужили бессмертие.

Брюллов еще не раз возвращался в разрушенный город, перед его мысленным взором вставала картина, на которой слепая стихия не просто отнимала человеческие жизни, но и обнажала души. Три года он собирал материал. Отрывок из воспоминаний Плиния лег в основу композиции: «Мужчины, женщины и дети оглашали воздух воплями безнадежности и жалобами, причем кто звал отца, кто сына, кто отыскивал затерявшуюся жену; тот оплакивал собственное несчастье, другой трепетал за друзей и родных, нашлись люди, призывавшие на помощь смерть из опасения умереть! Некоторые громко кощунствовали, утверждая, что богов уже нет нигде, что настала последняя ночь Вселенной!» Главными героями на картине стали те, кто в минуту смерти думал о других. В одной из групп Брюллов изобразил самого Плиния, спасающего мать. Художник побывал в археологических музеях и на раскопках, чтобы каждый написанный на полотне предмет соответствовал эпохе. Были созданы десятки эскизов композиции, прежде чем в 1830 г. мастер приступил к большому полотну. Постепенно на бездушном холсте проявилась картина гибели Помпеи, которая стала символом гибели античного мира.

Черный мрак навис над землей, кровавое зарево пылало у горизонта, вздрагивала земля, рушились здания, тьму разрывала ужасная молния, освещая то, как в ослепленных страхом людях проявляется истинная ценность человеческих душ. Корыстолюбец, умирая, думает о наживе, сыновья выносят на руках старика отца; юноша, забыв об угрозе, оплакивает смерть любимой; вера в милосердного Бога ставит на колени мать и дочь, не помышляющих о бегстве. Среди испуганной толпы, замерев, стоит художник с этюдником на голове (в нем Брюллов изобразил себя), ловящий все оттенки трагедии. В лицах некоторых фигур узнаются черты современников, а в девушке с кувшином и в матери семейной группы – Юлии Самойловой. Все фигуры в картине поражают скульптурной объемностью и пластикой, кажется, их можно обойти кругом. Колорит резок, «краски горят и мечутся в глаза, дышат внутренней музыкой». В этой работе художник слил воедино тенденции классицизма, пылкость романтизма и черты новой, только зарождающейся школы реализма. И хотя падающие колонны парят в воздухе, пепел не испачкал ни одежд, ни лиц, не видно увечий и крови, впечатление от картины потрясает. «Один он со своими сочинениями совершенно дотрагивается до сердца, без чего что такое историческая живопись», – сказал о своем восприятии А. Иванов.

Картина «Последний день Помпеи» (1827–1833 гг.) стала пиком творческих достижений, единым всплеском яркого таланта и виртуозного мастерства художника. Толпы зрителей в Риме, Милане, Париже (золотая медаль 1834 г.) и Петербурге были заворожены грандиозностью замысла и исполнения. Полотно была подарено заказчиком Анатолем Демидовым царю Николаю I.

Побывав на выставке своей картины в Париже, Брюллов возвращается в Италию, но не находит в себе сил работать. Он начинал один холст за другим, но не оканчивал их, чувствуя усталость. Даже изумительный портрет певицы Джудит Паста так и остался незавершенным. Карл Павлович понимал, что «загостился в чужих домах», но и в Россию возвращаться не хоте-

лось. Художник с радостью примкнул к экспедиции В. П. Давыдова (1835 г.) на Ионические острова и в Малую Азию. В путешествии по Греции он создает подкупающие живым взволнованным чувством работы («Утро в греческой деревне Мирака», «Вид Акарнании», «Развалины храма Зевса в Олимпии», «Долина Дельфийская», «Раненый грек» и другие). После этого художник отправился в Турцию, но осенью 1835 г. по строгому предписанию царя был вынужден вернуться в Россию, чтобы занять должность профессора в Академии художеств.

Жизнь в мрачной атмосфере чиновничьего Петербурга угнетала Брюллова. Царь требовал писать портреты императорской семьи, но художник находил причины и не исполнял работу. Все поражались той дерзости, с какой он позволял себе относиться к самым высокопоставленным особам. Брюллов шел на любой риск, чтобы отстоять свою творческую независимость. «Свободный артист» чувствовал себя в свете уверенно, заставив всех уважать себя.

Все ученики академии мечтали попасть в класс Великого Карла. Он открыл двери своей домашней мастерской для Мокрицкого, Агина, Чистякова, Шевченко, которого помог выкупить из неволи и поселил у себя, Федотова, чей талант спустя годы признает выше своего.

Тесная дружба с Пушкиным, Жуковским, Кукольником согревала его сердце. Но друзей среди художников у него не было. «Он вырвался вперед, обогнал своих современников, – писал Н. Те, – и жестоко расплачивался за это одиночеством».

В его мастерскую «стояла очередь» за портретом от Великого Карла. В петербургский период их было написано около восьмидесяти. Среди них – портреты В. Перовского, Е. Салтыковой, Н. Кукольника, И. Крылова, А. Струговщикова, В. Жуковского, сестер Шишмаревых и Трофимовых, П. Виардо, князя А. Голицына, графа В. Мусина-Пушкина, А. К. Толстого, Е. Семеновой, А. Брюллова – яркая портретная галерея русской интеллигенции конца 30—40-х гг. Придерживаясь в своем творчестве романтического стиля, Брюллов сумел передать всю сложность человеческой натуры и создать неповторимые индивидуальные образы.

Многочисленные друзья и знакомые зазывали его на приемы и балы. Да и сам Карл любил шумное общество, но в личной жизни он был одинок. Красавица Юлия жила за границей, в Москве подрастал сын Алексей (о матери известно только имя – Елизавета). Все мимолетные связи оставили в душе горечь и разочарование. Карл ждал свою «парную душу».

Любовь пришла к художнику в 40 лет. Он познакомился с очень одаренной пианисткой, ученицей Шопена Эмилией Тимм, дочерью рижского бургомистра. С портрета работы Брюллова смотрит утонченно красивая девушка, от которой веет юной свежестью. Но у Эмилии было горькое прошлое. За внешней чистотой скрывалась грязная связь с родным отцом, и в этом грехе она честно призналась Карлу. Художник был ослеплен любовью и жалостью и решил, что его искренние чувства все одолеют. Они обвенчались. Через два месяца, пройдя через бесконечные притязания отца Эмилии, через грязь, выплеснувшуюся на публику, и скандал в обществе, с Высочайшего позволения 21 декабря 1839 г. этот брак был расторгнут по причине разности в возрасте и «нервной возбудимости» художника. Эмилия оставила Брюллову только боль и страдания.

Между тем в Россию в блеске своей красоты и веселья вернулась графиня Самойлова и вновь закружила Карла в вихре светской жизни. Воспрянув духом, он создает ее парадный портрет-картину «Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» (1839 г.). Для себя Брюллов решил: «Моя жена – художества», – и продолжал напряженную работу.

Но в 1847 г. тяжелая простуда, ревматизм и больное сердце на семь долгих месяцев приковали художника к постели. Он вспоминал свою жизнь и испытывал горькое разочарование в творчестве, видел, сколько замыслов остались не воплощенными: не разрешили по уже готовым эскизам расписать Пулковскую обсерваторию, построенную по проекту брата Александра, не доверили внутреннее оформление Зимнего дворца после пожара. Четыре года он работал над росписями Исаакиевского собора, но из-за болезни по его картонам работу закончит дру-

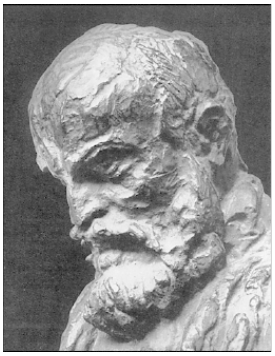
гой художник. Но самым большим разочарованием Брюллова было то, что он, признанный исторический живописец, не создал ни одного масштабного полотна на материале русской истории. Свой поединок с картиной «Осада Пскова» (1836–1843 гг.) он проиграл. Вначале вмешивался в работу царь, потом художник писал портреты, да к тому же он, по сути, и не знал простого русского народа. И без слов Солнцева: «Крестный ход превосходен; но где же осада Пскова?» – Брюллов знал, что не смог справиться с поставленной задачей.

Великий Карл чувствовал, что он уже не первый, не лучший, что он остался в стороне от дороги, по которой уходило вперед новое поколение художников-реалистов.

27 апреля 1849 г. по настоятельному совету врачей Брюллов навсегда уезжает из России. Лечение на острове Мадейра облегчения не приносило. Художник продолжал работать. Портреты герцога М. Лейхтенбергского, князя А. Багратиона, князя Мещерского, семьи Титтони пополнили галерею его лучших работ, как и большие, но изящные пейзажные акварели. Удовлетворения от работы художник не получал, он раскаивался в том, что слишком поздно понял: нельзя одновременно отдавать себя творчеству и наслаждаться суетой жизни. Последние работы, «Летящее время» и «Всеразрушающее время», по своему замыслу безысходно трагичны – время быстротечно, и власть его всесильна.

Весной 1852 г. Брюллов вместе с семьей Титтони переезжает в Манциану. Там 23 июня 1852 г. неумолимое время остановилось для него. Художник был похоронен на кладбище Монте Тестаччо в Риме. Более 150 лет отделяют нас от его творений, но по-прежнему вздрагивает сердце при взгляде на «Последний день Помпеи» и жизнь бьет ключом в «Итальянском полдне».

БУРДЕЛЬ ЭМИЛЬ АНТУАН
(род. 30.10.1861 – ум. 01.10.1929)



Крупнейший французский скульптор, график, художник, иллюстратор.
Один из выдающихся монументалистов XX века.
Автор «Поэмы скульптора» (1890 г.).

«Подлинное произведение искусства кажется возникшим стихийно, будто мастер создавал его, играючи с божеством», – говорил Эмиль Бурдель. Видимо, именно так сам он ваял своего «Геракла, стреляющего излука» (1909 г.), ставшего символом возвращения в искусство образа «естественного» человека. «Необузданная, неудержимая, не знающая оков яростная энергия» торжествует во всем облике Геракла-стрелка – одном из наилучших творений мастера. Эта необычная скульптура, олицетворяющая собой человеческую силу и мощь перед лицом природы, сделала своего создателя по-настоящему знаменитым.

Родился будущий скульптор в старинном французском городе Монтобане в большой патриархальной семье. Все родственники Эмиля Бурделя принадлежали к простому трудовому люду и, за исключением отца, были далеки от искусства. «Мой отец, резчик по дереву, прекрасный рисовальщик, токарь, инкрустатор, столяр-краснодеревщик, каждая работа которого была шедевром, родился в семье козопаса; моя мать, кроткая крестьянка, была дочерью ткача. Оба они любили сельскую природу, и я с радостью сопровождал их в долгих прогулках по окрестностям нашего города», – тепло вспоминал о своих родителях Бурдель. Будучи уже известным скульптором, он не раз говорил о том, что впечатления детства сыграли немаловажную роль в его формировании: «От моего отца я постиг принципы архитектоники. Четкая соразмерность отдельных частей в мебели научила меня искать внутреннюю структуру вещей… У одного из моих дядей, каменотеса, я научился прислушиваться к голосу скал; следуя советам самого камня, я стал правильнее компоновать планы, переходы форм – ведь когда рубишь, камень говорит с тобой… Мой дед, ткач, научил меня разбираться в цвете…»

Рано осознав в себе потребность в творчестве, Эмиль увлекся рисованием, которое стало его любимым занятием в школе и дома. Уроки живописи мальчик брал у месье Комба, ученика знаменитого французского художника Энгра. Среди своих ровесников одаренный подросток чувствовал себя чужим: «Друзья моей юности охотно курили сигареты и толстые сигары. Им казалось, что с сигарой во рту они выглядят взрослыми мужчинами; они кричали, громко смеялись, радовались, нравились женщинам или полагали, будто нравятся. Меня же никогда не тянуло к табаку; повинуясь неясному инстинкту, я не хотел походить на окружающих, на толпу, не хотел и нравиться женщинам, по крайней мере, так, как это получалось у моих друзей. Я чувствовал себя чужаком; мною владело непонятное волнение; я любил красоту, которую сумел вобрать в себя». С тринадцати лет Эмиль Антуан начал помогать своему отцу в мастер-

ской, вырезая небольшие фигурки для украшения мебели. Именно здесь, в мастерской отца, наполненной запахом свежих стружек, среди безымянных отцовских шедевров был «заложен фундамент творческого своеобразия скульптора».

В 1876 г., одержав победу в трудном конкурсе, юный Бурдель поступил учиться в Тулузскую Школу изящных искусств. Здесь он увлеченно изучал средневековую архитектуру и скульптуру и, по его словам, «пугал учителей своей одержимостью в работе». За время учебы в Тулузе Эмиль сделал около восьми бюстов. По окончании школы, получив специальную стипендию городского муниципалитета и рекомендательные письма, молодой скульптор отправился в Париж, чтобы продолжить образование в столичной Академии искусств. Там он обучался в мастерской Фальгиера. Однако страстного, импульсивного Бурделя глубоко разочаровала «система академического обучения» с присущей ей «умеренностью и аккуратностью». На всю жизнь сохранив уважение к самому Фальгиеру, Бурдель все же покинул его мастерскую. «Я люблю ваше искусство, но я хочу избавиться от ваших официальных друзей», – сказал он педагогу на прощанье. Впоследствии скульптор признавался, что «понадобилось десять лет, чтобы освободиться от злополучного влияния».

Оставив академию, Эмиль Бурдель начал упорную самостоятельную работу. Он посещал Лувр, тщательно изучая искусство старых мастеров. «Лувр, мастера Нотр-Дам, Пюже, Бари – вот мои истинные учителя», – неоднократно повторял художник. «Значительностью содержания и монументальностью форм» Бурделя привлекала архаика Древней Греции, пластика Ассирии и Древнего Египта, искусство средневековья.

С 1884 г. начинающий скульптор регулярно принимал участие в Салоне Общества французских художников. Первой работой, которую он выставил, был бюст композитора Арлеана Сантиса. В следующем году работа Бурделя «Первая победа Ганнибала» была приобретена и передана в музей Монтобана.

Ранние произведения скульптора были еще очень традиционны, но, главное, в них уже чувствовался поиск того пути, по которому он пойдет в дальнейшем. Стихией Бурделя всегда был «пафос героики, воплощенный в динамически монументальных формах», и основой уже первых его работ становятся героика и экспрессия. Многие из его ранних творений созданы под влиянием «мягких интимистов» Далу и Карпо, творчеством которых он увлекался («Умирающая любовь», 1886 г.; «Портрет маркизы Сильвы де Мари», 1887 г.; «Материнство», 1893 г.).

Во второй половине 80-х гг. Эмиль Бурдель много работал, на его плечи легли заботы о родителях, переехавших в Париж в 1886 г. Он создал целую серию портретных бюстов, среди которых наиболее известны «Голова мальчика» и «Женский портрет» (оба в 1890 г.). В эти годы скульптор одержим идеей создать грандиозное, масштабное произведение. Своему другу Керси он писал: «Я мечтаю о кардинальном произведении, создание которого является долгом художника по отношению к искусству и к самому себе. Оно беспрестанно является мне, преследует меня – произведение, приносящее почет и уважение, вырывающее твое имя у смерти, заставляющее сильнее биться сердца и воспламенять тех, которые придут после нас. Это будет «Адам» – наш прародитель, которого я бы хотел воссоздать таким, каким он внезапно явился перед удивленным миром, во всей своей первозданной силе и наивности. Чтобы создать его, у меня в руках та же глина, что была у Господа Бога, но я не Бог». Так появилась работа «Адам после грехопадения» (1889 г.), в связи с которой французская печать писала о скульпторе: «За этим мастером будущее». Постепенно имя его становится известным в художественных кругах столицы.

В 1883 г. в жизни молодого скульптора произошло важное событие – сам Роден пригласил его к себе в мастерскую в качестве помощника. Бурдель проработал там довольно длительное время, принимая участие в создании роденовских «Граждан Кале», «Памятника Бальзаку», «Плачущей» из «Врат ада» и других работ.

Он восхищался творчеством мастера, которого глубоко уважал, понимая, однако, что его собственная творческая концепция далека от роденовской. «Роден – гениальный аналитик, но я стремлюсь к синтезу», – говорил Бурдель. Тем не менее созданные им в эти годы работы, без сомнения, отмечены влиянием великого Родена («Печальная заря», «Три сестры» и др.).

Первый свой монумент, посвященный павшим в войне 1870–1871 гг. (1893–1902 гг.), скульптор также создает, явно находясь «под сильным обаянием чар Родена». В этом произведении воплотилась его многолетняя мечта о создании монументального памятника. В процессе работы над ним скульптор выполнил сорок девять этюдов, но, к сожалению, должен был остановиться из-за острого приступа ревматизма. Получив запрет работать с глиной, Бурдель начал писать портреты пастелью для того, чтобы иметь средства к существованию. «Я чувствовал, что буду потерян для скульптуры, если буду продолжать в том же духе, – вспоминал художник о том нелегком времени. – Превозмогая боль, я начал лепить… Правда, я продолжал делать и пастели, но все деньги, которые мне удавалось заработать, я использовал для работы над памятником «Павшим», который занял у меня около девяти лет». Окончательно монумент был завершен в 1902 г., а на следующий год установлен в Монтобане на площади, которая теперь носит имя Эмиля Антуана Бурделя.

Но по-настоящему скульптор стал известен широкой публике в 1909 г., когда в Салоне был выставлен его «Геракл», произведший настоящую сенсацию в мире искусства. Это удивительно цельное, художественно завершенное и гармоничное творение свидетельствовало о зрелости и самобытности мастера. «Геракл» ознаменовал собой завершение значительного периода в творчестве Бурделя, для которого были характерны «преклонение перед первозданной, стихийной силой человеческих страстей, героический пафос и патетика».

Создавая свои последующие творения («Пенелопа», «Благородство бремени», оба в 1912 г. и др.), мастер стремился показать в них не столько природную силу человека, сколько пытался найти его нравственный идеал. «Голова Аполлона» (1900–1909 гг.) – работа, которая «явилась как бы прологом к этим поискам», наиболее любима автором. Историю ее создания он с особым чувством вспоминал даже за несколько дней перед смертью: *«Я* заканчивал тогда мой первый монумент – «Памятник павшим в войне 1870–1871 годов». …*Я* работал с ним девять лет… Мои руки опухли от сырой глины. «Аполлон» был для меня отдыхом. *Я* лепил его со своего соседа – рыжего и худого итальянца. Эта работа выявила мое новое видение формы, далеко опережавшее все прежние поиски, заставив меня сконцентрировать основное внимание на структуре, а не на мускулах, сухожилиях, сосудах и т. д.». Однако, не закончив этюд, мастер оставил работу над ним. Прошло несколько лет, прежде чем Бурдель вспомнил об «этой высохшей и потрескавшейся голове» и отлил ее в бронзе. «Это драма моей жизни, воплотившая, с одной стороны, завершение поисков, с другой – новый поиск, неспокойная, суровая, синтетическая, свободная от всяких влияний прошлого и настоящего», – говорил скульптор об «Аполлоне».

Начало 1910-х гг. для Бурделя было отмечено большой удачей – он получил заказы на оформление Театра Елисейских полей и памятник аргентинскому генералу Альвеару. До сих пор французское государство не баловало заказами одного из крупнейших монументалистов Европы, отдавая предпочтение помпезному, эклектичному стилю «официальных» мастеров. Если бы в те годы Бурдель не получал заказы от частных лиц и других государств, его творческое монументальное наследие было бы несоизмеримо меньше. Скульптор с большой ответственностью подошел к декоративному оформлению Театра Елисейских полей, строившегося по проекту известного архитектора Огюста Перре. Мастер мечтал возродить скульптуру, восстановив союз «ваяния и зодчества». «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву», – говорил Бурдель. Работая над декором Театра Елисейских полей, скульптор снова возвратился к любимой им античной культуре. Скульптора часто упрекали в его чрезмерном увлечении архаикой, в неумении решать насущные проблемы современ-

ными методами. Однако бурделевские творения не мертвы, они наполнены жизненной силой. Каждый античный образ скульптор ваял, вдохновленный живой моделью. Декор Театра Елисейских полей, например, он создавал под впечатлением танцев Айседоры Дункан, которую увидел впервые в 1909 г. в театре Шатлэ. «Мисс Дункан подобна бессмертной жрице. Она воскрешает все наиболее великие и благородные шедевры античности… Жизнь – моя единственная школа. Все мои музы, их жесты найдены во время танцев Айседоры Дункан. Она была моим главным источником. С девятью различными ликами, которыми я наделил ее, – это всегда она», – писал скульптор. Оформленное Бурделем театральное здание не выглядит устаревшим и в наши дни, хотя, возможно, его «прекрасным музам и нимфам» не слишком уютно среди блеска и шума современного Парижа.

Еще одному из замечательнейших своих творений – памятнику генералу Альвеару – Бурдель посвятил целое десятилетие. Начав работу над монументом в 1912 г. в Париже, он продолжил свой труд в Монтобане, куда перебрался вместе со всей семьей. Сотни рисунков были созданы им за эти годы, ибо прежде чем приступить к работе, скульптор всегда делал огромное количество эскизов и набросков. Величественный и импозантный памятник представляет собой грандиозное сооружение из розового гранита и бронзы высотой около 20 м. На высоком постаменте возвышается конная статуя, а по углам цоколя размещены четыре аллегории – Сила, Победа, Свобода и Красноречие. Каждая из этих аллегорий не только прекрасно вписывается в общий архитектурный ансамбль, но и выразительна, содержательна сама по себе. «Мы, собратья и почитатели Бурделя, считаем, что памятник Альвеару является кульминационной точкой в развитии французской пластики, и по этой причине невозможно допустить, чтобы он навсегда был потерян для Франции. Мы считаем необходимым в срочном порядке отлить фрагмент статуи для города Парижа», – писали художники в «Петиции скульпторов» после того, как стало известно, что монумент будет вывезен из страны. Увы, памятник Альвеару – один из удивительных образцов монументальной пластики XX в. – во Франции так и не был установлен.

Особое место в творчестве Бурделя всегда занимал портрет. И в этой области явственно проявилась его тяга к героике, созданию образов выдающихся творческих личностей. «Чтобы сделать портрет гения, – говорил скульптор, – надо сначала четко представить себе форму его сущности». Им были созданы портреты Энгра, Карпо, Родена, Рембрандта, Домье, Толстого, Анатоля Франса, Перре и многих других знаменитостей. Мастер выполнил более сорока портретов Бетховена, увлечение которым зародилось еще в юности. Однажды в витрине магазина Монтобана Бурдель увидел портрет великого композитора, который потряс его своей глубиной. Впечатление Бурделя еще более усилило необыкновенное сходство облика Бетховена с его собственным. Это «полудетское увлечение» музыкантом переросло в творчестве скульптора в подлинную страсть – настоящую «Бетховениану». В скульптурных портретах композитора Бурдель пытался не только запечатлеть его облик, но и передать в нем «окаменевшую музыку» Бетховена, как бы создавая ее «пластический образ».

В 20-е гг. скульптор приобрел мировую известность. Его выставки проходили в Японии, США, Праге, Венеции. В 1928 г. на крупнейшей прижизненной выставке Бурделя в Брюсселе были представлены 141 скульптура, 78 живописных и графических произведений. Мастер получал заказы со всего мира, большинство из которых было связано с минувшей войной: памятники павшим, мемориалы. В 1919 г. он приступил к работе над памятником горнякам из Монсо-ле-Мина, погибшим в войне 1914–1918 гг. В эти же годы скульптор создает несколько огромных статуй, из которых наиболее значительны «Франция», «Мадонна Эльзаса» и «Сафо». Статуя поэтессы Сафо, творившей в VII в. до н. э., – «одно из наиболее вдохновенных и пластически совершенных произведений мастера», одно из самых лучших его творений. Создавая «Сафо», скульптор снова возвратился к тому высокому нравственному идеалу, который вдохновлял его во времена «Аполлона». «Сафо» была отлита в 1928 г., а в следующем

– в Париже установили памятник польскому поэту Адаму Мицкевичу, над которым Бурдель работал с 1909 по 1929 г. После этого необычайный дар Бурделя-монументалиста по-настоящему оценили во Франции. Этим признанием он очень дорожил.

Скульптор был полон множества новых замыслов, грандиозных проектов, но им не суждено было осуществиться. Вскоре он тяжело заболел и спустя несколько месяцев – 1 октября 1929 г. умер. Творческое наследие его поистине огромно – сотни памятников, статуй, барельефов, бюстов, тысячи рисунков, пастелей, гуашей, иллюстраций. Наряду с этим среди современников Бурдель был известен как самобытный писатель и поэт, автор эссе и критических статей: его «Поэма скульптора» была опубликована в 1890 г. В течение двадцати лет этот большой мастер занимался педагогической деятельностью.

В «Доме-музее» Бурделя, который организовала после его смерти жена Клеопатра Севастос, можно полюбоваться не только скульптурами и живописными работами художника, но даже увидеть в натуральную величину его знаменитый памятник Альвеару, статую Мицкевича, «Францию», барельефы Театра Елисейских полей. Создавая эти свои работы, мастер выполнял нелегкую задачу для своего времени: возрождал то, что казалось уже давно забытым – традиции героического монументального искусства. Невозможно представить себе европейскую монументальную пластику XX в. без той базы, которую заложил Бурдель. Недаром, говоря об этом замечательном мастере, его прославленный современник Анатоль Франс подчеркивал, что это «наиболее выдающийся художник нашей эпохи, наиболее возвышенный, наиболее сильный. Единственный его недостаток – стремление к невозможному, но это благородный недостаток».

ВАН ГОГ ВИНСЕНТ
(род. 30.03.1853 г. – ум. 29.07.1890 г.)

Выдающийся голландский живописец-постимпрессионист, большую часть жизни проведший во Франции.

Автор более полутора тысяч остросюжетных и ярких портретов, пейзажей, рисунков и натюрмортов.

Художественная деятельность Ван Гога была недолгой – всего лишь одно десятилетие, с 1880 по 1890 г. Но сделать за это время он успел неизмеримо много. Язык полотен этого художника суров и реалистичен. В то же время никому до него не удавалось так пользоваться цветом, находить свой ритм. Современники не признали в нем никаких достоинств. Лишь десятилетия спустя он вошел в плеяду художников, названных реформаторами, а его трагическая жизнь стала подвигом в искусстве.

Винсент Виллєм Ван Гог родился в Голландии, в семье бедного пастора, имеющего приход в деревне Гроот-Зюндерт. Вслед за ним у Теодора Ван Гога и его супруги Анны Корнелии появилось еще четверо детей.

В детстве отличающийся угрюмостью и нелюдимостью, Винсент не имел друзей, любил бродить по полям, вересковым зарослям и болотам, наблюдать жизнь природы, а с десяти лет и зарисовывать увиденное. Когда подрос брат Тео, который был младше его на четыре года, они совершали такие прогулки вместе и были неразлучны. Винсент поверял брату свои мысли, мечты, разочарования, искал сочувствия и поддержки. И всегда находил их.

По-настоящему юноша увлекся искусством, когда по решению семьи начал работать в Гааге, в филиале французской фирмы по продаже картин и эстампов «Гупиль и К°». Нужно заметить, что, кроме пастора Теодора, все Ван Гоги имели высокое положение в обществе: один из его братьев служил в морском ведомстве, был директором Амстердамской верфи, а трое работали у Гупиля и жили в достатке. Племянник по линии жены Антон Муаве стал известным художником.

Шестнадцатилетний Винсент был достаточно умен, начитан, покладист и служил охотно. Он увлеченно изучал искусство, посещал музеи, бывал с поручениями в лондонском, брюссельском и парижском отделениях фирмы. Вскоре молодой служащий, быстро приобретший необходимые познания и вкус, получил повышение – перевод в Лондон. Перед Винсентом открывалась блестящая карьера. Но внезапно из услужливого и доброжелательного он превратился в грубияна, отпугивающего покупателей. Дядя Винсент помог перевести племянника в парижское отделение, но и там юноша не оправдал доверия. После скандала с богатой клиенткой, а затем и своими работодателями, Винсент был уволен. Причиной разительной перемены была личная драма: его любовь отвергла дочь квартирной хозяйки Урсула.

Осмеянный, униженный, потерявший работу, молодой человек возвратился к родителям. Отныне он всегда будет приезжать в отчий дом, чтобы собраться с силами и начать жить сначала. Семья сочувствует ему, но и настораживается: Винсент подвержен меланхолии, которая сменяется приступами ярости, и от этого страдают все, в том числе и он сам. Даже прежде всего сам, что доказало время. До 27 лет он предпринимал пять попыток чему-нибудь научиться, искренне желая быть полезным людям, и столько же раз терпел неудачу. После фирмы «Гупиль» это повторилось в пансионате Рамсгатта, где он учительствовал только за еду и крышу над головой, далее – в Айлворте в должности помощника проповедника, в Дордрехте, где его пристроили продавцом книжного магазина. Провалилась и попытка обучаться теологии в Амстердамском университете: при всем старании и поддержке родственников он не смог осилить программу подготовительного факультета и пошел на специальный курс миссионеров, решив, что единственно верным для него будет путь богослужения. Однако через три месяца Винсент уходит с курса и самостоятельно едет в Боринаж – один из беднейших районов Бельгии, где влачат жалкое существование углекопы. Ему не дают приход, опасаясь, что от этого бунтаря вреда будет больше, чем пользы, но устанавливают испытательный срок, так как желающих попасть в этот район не было и темным прихожанам не требовался очень грамотный пастор.

Холодные лачуги вместо домов, отрепья вместо одежды, голод, болезни и постоянный страх людей быть погребенными в шахте – вот что увидел Ван Гог. Всеми силами старался он помочь «черным людям», как называли немытых жителей Боринажа: то проповедями, то просьбами к хозяевам шахт. Этот чудак раздавал свою одежду, делился деньгами, которых самому едва хватало, учил грамоте детей, ухаживал за больными, хоронил мертвых, но помочь всем не мог. И однажды понял страшную вещь: Бога нет, а если и есть, то ему безразлична судьба несчастных людей. Именно поэтому он и должен служить обездоленным. Но как? Постепенно Винсент пришел к выводу, что таким делом должно стать искусство, способное приносить облегчение. Странствуя по поселкам Боринажа и много рисуя, он убедился в этом.

Приехавшие с проверкой наставники миссионерской школы пришли в ужас, объявили Ван Гога чуть ли не сумасшедшим и лишили места, а с ним и небольшого жалованья. Два года, проведенные в Боринаже, довели его до истощения, нищеты, хронической лихорадки, но только утвердили в правильности своего решения. В октябре 1880 г. Винсент Ван Гог уходит в Брюссель. Пешком… А углекопы еще долго будут помнить своего пастора, называя его вторым Христом.

Мрачный оборванец, в которого превратился за эти годы Винсент, имел только одну цель – учиться. Он изучает самостоятельно «Полный курс рисунка» Барга, «Сборник рисунков углем» Аллонже, «Анатомические эскизы для художников» Джона, постигает законы перспективы, знакомится с художниками и жадно ищет у них ответа на свои вопросы. По совету Тео он сходится с Ван Раппардом и работает в его мастерской. Это был единственный в то время друг, который поверил в возможности Винсента.

Лето и осень 1881 г. Ван Гог проводит у родителей в Эттене, где теперь был приход отца. Это чудесное время для раздумий, обобщений и плодотворной работы. Здесь он создал около 50 рисунков (портрет отца, наброски сеятеля, жанровые сцены, пейзажи) и впервые попробовал написать маслом натюрморт. Его выбивает из колеи новая любовь – к овдовевшей кузине Кей. Вся семья восстала против Винсента, и сама Кей прервала его преследования словами: «Нет. Никогда». Ведь он неудачник, не способный прокормить даже себя. Еще более несчастный, чем прежде, Винсент едет в Гаагу.

Гаагский период очень важен для Ван Гога-художника. К этому времени у него уже сформировалось собственное видение мира, отраженное во множестве работ. Его объекты – люди из самых низких слоев общества, о чем говорят картины «Сеятель», «Жнец», «Женщина у корыта», «Откатчица», «Швея», «Землекоп», «Человек из богадельни», «Парень с тачкой

навоза» и др. Он настойчиво ищет свои живописные средства, выполняет этюды маслом. Уроки живописи, которые преподал ему кузен Муаве, вдруг открыли Ван Гогу, что цвет – великая вещь, и он упивается миром красок.

Винсент начал учиться искусству, когда появилось новое поколение живописцев – Мане, Писсарро, Моне, Сислей, Ренуар, Сезанн, Дега, Гийомен, а также молодые Тулуз-Лотрек, Гоген, Сера, Синьяк, отошедшие от академизма и посмевшие предложить новое искусство, которое не понимали и не принимали в обществе. Здесь, в Гааге, он попал в довольно банальный художественный круг, где каждый был занят прежде всего собой, об импрессионистах упоминали, но и только. Движимый благородными порывами, Винсент предложил организовать товарищество художников, чтобы сообща создавать произведения, доступные простому народу, устраивать передвижные выставки. Но в скором времени он разочаровался в собратьях по ремеслу, которые на самом деле были завистливыми соперниками в стремлении пробиться «в свет».

Еще больше отдалила его от новых друзей встреча с Христиной, уличной женщиной, которую он сначала пригласил позировать, а когда узнал, что она беременна и имеет еще троих детей, проникся жалостью и любовью и оставил у себя. Простая прачка залечила его душевные раны и утолила телесный голод. Винсенту показалось, что он счастлив, имея хотя бы подобие семьи, и он боролся за свою Син, как называл Христину, со всеми, кто ее не одобрял. И если бы он не был художником и не отдавал живописи всего себя и те скудные средства, которые по-прежнему высылал ему брат, все могло сложиться иначе. Но Винсент не мог прокормить тех, кого приютил, и ремесло себе выбрал окончательно. Он расстался с Христиной в сентябре 1883 г.

Два месяца Ван Гог провел в провинции Дренте, чтобы забыться, а с приближением зимы уехал снова к родителям, уже в Нюэнен – новое место службы отца. Его никто не понимает, над ним смеются, его презирают. Единственное спасение он находит в творчестве и работает как одержимый. Подсчитано, что за два года, проведенные здесь, художник создал около четверти всего сделанного за десять лет. Почти в сотне работ отображена жизнь крестьян и ткачей – это портреты, бытовые сценки, в том числе и знаменитые «Едоки картофеля». Виды хижин, полей, отцовский дом и сад, церковь, башня стали его пейзажами, а цветы и предметы – натюрмортами. Например, появились серия птичьих гнезд, «Натюрморт с Библией», написанный в память о скончавшемся отце. Этим же темам были посвящены более 240 рисунков.

Невзгоды и несчастья, однако, не останавливают Ван Гога в творческом поиске. Он изучает «Анатомию для художников» Маршалла, пособия, которыми пользуются в Школе изящных искусств. «Я совершенно уверен, – пишет он брату, – что цвет, светотень, перспектива, тон и рисунок – короче, все имеет свои определенные законы, которые должно и можно изучать, как химию или алгебру». Кроме того, обогащают Ван Гога и поездки в амстердамские музеи – к полотнам Хальса, Рембрандта и Рейсдаля, гравюрам Унгера и Бракмона, работам Коро, Милле и других мастеров. Обращаясь к творчеству великих голландцев, он понял, что рисунок и цвет должны рассматриваться как единое целое, а еще увидел характерную особенность – они писали быстро. Эти принципы были ему близки.

Все более ощущалась потребность в настоящей учебе, и у Винсента созревает желание ехать в Антверпен. Этот отъезд был ускорен печальным событием: влюбленная в Ван Гога соседка Марго, которой не разрешали выйти за него замуж, пыталась отравиться, но во всем обвинили художника. Теперь его возненавидели в округе, и в ноябре 1885 г. он покинул Нюэнен.

В Антверпене Ван Гог пропадал в музеях, брал частные уроки рисования с обнаженной модели, записался в Академию художеств, в класс рисунка Эжена Зиберта. Но его своеобразная манера письма не подчинялась академическим канонам. В конце концов художника обвинили в том, что он издевается над педагогами. Он стал посмешищем и среди студентов. Все снова

закончилось скандалом и уходом. Теперь у Ван Гога осталась только одна дорога – в Париж, куда его давно звал Тео.

Винсенту было уже 33 года, а он все еще ходил в учениках. По совету брата он записался в мастерскую Кормона, художника признанного, писавшего картины на историческую тему. Но и здесь Ван Гог пренебрегал всеми сложившимися правилами, искажал все, что рисовал. Самая большая польза от посещений Кормона – знакомство с Анкетеном, Тулуз-Лотреком и Бернаром. Когда братья Ван Гог переезжают в большую квартиру рядом с Монмартром и у Винсента появляется своя мастерская, он сближается с импрессионистами, знакомится с Гогеном и чудесным человеком, торговцем красками, бесконечно влюбленным в искусство, папашей Танги. Здесь он снова возвращается к идее профессионального братства и устраивает в кафе «Тамбурин» выставку работ – своих, а также Лотрека, Анкетена и Бернара. Но успеха она не имела.

Со времени, когда Эдуард Мане выставил в Салоне Отверженных свой «Завтрак на траве», минуло более 20 лет, теперь импрессионисты, которые потрясли Винсента, не были однородной, сплоченной группой, их искусство обретало новые направления, появлялись новые имена. Ван Гог учился у всех, подражал всем, пока не определил, чего же он искал в их творчестве. Моменты отчаяния сменялись открытиями. Он всеяден: пребывает в восторге от сокровищ Лувра, работ Монтичелли и Делакруа, увлекается японской гравюрой, так похожей на воздушные полотна импрессионистов. Он стремится по-своему передавать эмоции и настроения, для него живопись – это прежде всего цвет.

Пришло и новое понимание композиции, рисунка, формы. Горячие споры, упорный труд и непрерывный поиск принесли свои плоды – Ван Гог переполнен впечатлениями. Чтобы переварить их, суммировать приобретенный опыт и отдохнуть от шумного Парижа, он отправляется на юг Франции, в Арль, что неподалеку от Марселя. Ему нужны яркие цвета и солнце.

Арльский период длился 14 месяцев (февраль 1888 – май 1889 гг.), но за это время Ван Гог создал около 300 работ. Его полотна дышали радостью творчества. Прованс очаровал художника. «Работаю с бешенством», – докладывает он Тео. Серия провансальских и морских пейзажей, более ста рисунков, десятки портретов – все это было сделано в яркой индивидуальной манере. Одно из лучших произведений, которое любил и ценил сам автор, изображало виноградник, залитый солнечными лучами (единственная картина, проданная при его жизни). Но при всей привлекательности красок полотно уже полно напряженности и тревоги. Ведь его цвет имел подтекст. Например, очень любил художник желтый цвет, ассоциировал его с чувством любви и самой жизнью (не зря впоследствии его «желтый домик» был расписан подсолнухами, ведь он ждал, что в этой коллективной мастерской будут работать его друзья). А синий воспринимался им как символ ночи, бесконечности и смерти. В Арле художник обращается к изображению ночных сцен, искусственного света. В знаменитой картине «Ночное кафе» соединяются такие цвета, которые, по его мнению, передают человеческие страсти, превращают его в место, где можно сойти с ума или совершить преступление.

Работал Винсент неистово, ежедневно создавая готовое полотно под палящим солнцем, недоедал, экономил на всем, сам растирал краски и подбирал рамы, но оставался нищим, производил отталкивающее впечатление на окружающих.

К зиме он выехал из гостиницы и снял полдома на площади Ламартина. Сюда с помощью Тео приехал такой же нищий и больной друг Винсента – Поль Гоген. Казалось, теперь конец одиночеству. Но с первого же дня все пошло не так, как мечталось. Гоген осуждал и высмеивал все, что делал Винсент. Их взгляды на искусство оказались диаметрально противоположными, и они спорили до бешенства. Винсент, и без того предельно взвинченный, писал уже по две-три работы в день, а Гоген как будто находил удовольствие в том, чтобы изводить его. Однажды он написал портрет Ван Гога. Когда Винсент всмотрелся в него, то произнес: «Конечно, это я. Только сумасшедший».

И он действительно уже был болен. Его чудачества, вспышки ярости, упрямство и отрешение от жизненных забот, презрение к общепринятым нормам поведения – все это было предпосылками болезни. А довершили дело жалкие условия существования, одиночество и работа до изнеможения. У него начались видения, галлюцинации, буйство спора сменялось оцепенением. Когда Поль заявил, что хочет уехать, Винсент чуть не убил его: с открытой бритвой догнал на улице, а когда тот обернулся – убежал домой и той же бритвой отрезал себе ухо. Утром его, окровавленного и почти безнадежно больного, отвезли в больницу. Доктор Рей сказал, что будет лечить последствия солнечного удара, но пациент понимал, что это не так. Когда он стал поправляться, ему разрешили рисовать, разумеется, в состоянии просветления. Каким было это состояние, объясняет одно из самых трагических произведений художника – «Прогулка заключенных», написанное в феврале 1890 г.

Ван Гога то отпускали из лечебницы, то снова забирали, а в мае 1889 г. по просьбе горожан поместили в приют св. Павла в Сен-Реми, иначе говоря, в сумасшедший дом. Он согласился ехать в живописное местечко, надеясь еще поработать. К нему пришло осознание своей непригодности к нормальной жизни. Прежний мир был далеко, в стенах монастыря его окружали полуживые люди, погруженные в свой болезненный мир. Мрак и тоска надвигались на Винсента. Поддерживали его книги и живопись. Все необходимое высылал верный Тео. Вопреки советам врача, он работал – писал кипарисы, реку, сосны, долины. Его отпускали на природу.

Вместе с братом Винсент пережил несколько радостных событий. Во-первых, состоялась первая продажа (за 400 франков купили «Красный виноградник»), во-вторых, у Тео родился сын, которого назвали в честь дяди Винсентом. Затем брат прислал ему номер журнала «Меркюр де Франс», в котором один из критиков опубликовал статью под названием «Одинокие» – в ней впервые была дана высокая оценка творчеству Ван Гога, определены его корни и прогнозы на будущее: «Этот сильный, правдивый художник с горячей душой – вкусит ли он когда-нибудь радость признания среди широкой публики? Едва ли. С точки зрения нынешнего буржуа, Ван Гог слишком прост и в то же время слишком тонок. Он никогда не будет понят до конца никем, кроме его же собратьев-художников». Винсент написал автору статьи письмо с выражением благодарности и надеялся на личную встречу. Но болезнь прогрессировала, приступы эпилепсии повторялись через каждые три месяца, он слабел, мучился угрызениями совести, потому что оставался на содержании Тео, хотя тому надо было кормить семью. Он понимал, чем может закончиться его жизнь: лишившись рассудка, будет доживать век взаперти, оставаясь обузой брату. Условия этого приюта безумцев никак не способствовали выздоровлению.

Понимая, как тяжело брату, Теодор перевез его в Овер, к доктору Гаше – специалисту по нервным болезням и художнику, знатоку живописи, выставлявшему свои картины в Париже. Для Винсента здесь были созданы наилучшие условия, он поселяется в гостинице, много пишет, живет воспоминаниями о трех днях, проведенных при переезде в семье Тео, и мучительно страдает от того, что ему никогда не испытать счастья семейной жизни. Он сделал портреты доктора Гаше, его дочери, а также дочери хозяина гостиницы, несколько натюрмортов и пейзажей, среди них и «Пейзаж в Овере после дождя».

За последние два месяца жизни Ван Гог создал 70 картин и 32 рисунка. Но работал он уже как бы по инерции. Черные мысли, не покидавшие его, обернулись черными птицами на картине «Стая ворон над хлебным полем». Это было прощальное полотно Ван Гога. 27 июля 1890 г. он ушел в поле, прихватив револьвер, и смертельно ранил себя. Через два дня Винсента не стало. Вокруг могилы своего друга и пациента доктор Гаше посадил его любимые подсолнухи.

Теодор успел застать брата живым и попрощаться с ним. Но перенести эту утрату не смог: заболел и через полгода скончался в доме умалишенных в Утрехте. Его вдова через 15 лет перевезла тело в Овер и перезахоронила рядом с Винсентом, чтобы они и после смерти

оставались вместе. Все, что удалось найти из работ Ван Гога, она с сыном собрала и сохранила для потомков.

Теодор Ван Гог заслуживает доброй славы за то, что всю жизнь верил в талант брата, самоотверженно помогал ему, старательно собирал и сортировал его письма (а их почти 700), этюды, рисунки и картины – свидетельства огромной любви Винсента к людям, редкого мужества и целеустремленности, плоды его титанического труда.

«Винсент» в переводе означает «победитель». Художник Ван Гог оправдал свое имя. Он победил не только свои муки, но и время. Честное и человечное искусство было для него способом существования, самой жизнью, которая продолжается поныне.

ВАСИЛЬЕВ ФЕДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ (род. 10.02.1850 г. – ум. 24.09.1873 г.)

Талантливый русский художник-пейзажист. Создатель более сотни живописных работ и множества рисунков.

Участник выставок в Петербурге (1867, 1868, 1871–1873 гг.) и Москве (1872 г.), всемирных выставок в Лондоне (1872 г.) и Вене (1873 г.).

«Нет у нас пейзажиста – поэта в настоящем смысле этого слова, и если кто может и должен им быть, то это только Васильев», – говорил о художнике его современник И. Крамской. «Гениальный мальчик» – такое определение чаще других встречается в оценке творчества Федора Васильева. Подвижный, остроумный, необычайно обаятельный, он казался всем, кто видел его впервые, родившимся в сорочке. Что-то напоминающее Моцарта или молодого Пушкина было в натуре Васильева, солнечной и артистичной. И. Крамской постоянно восхищался необыкновенной талантливостью юноши, сравнивая его с «баснословным богачом, который при этом щедр сказочно и бросает свои сокровища полной горстью направо, налево, не считая и даже не ценя их».

Одаренность Федора Васильева, его увлечение музыкой, интеллектуальные способности, яркость и живость характера, умение сострадать перешли к нему от отца – по-своему талантливого человека, которому волею судеб не суждено было раскрыться. Чиновник департамента сельского хозяйства Александр Васильевич Васильев, живший вне церковного брака с Ольгой Емельяновной Полынцевой, считался родственниками «человеком несостоятельным». Думается, это было не так. Проступало в этом «маленьком человеке» что-то «человечески ценное, но погубленное жизнью».

Федор родился в Гатчине. На первом году жизни он переехал с родителями в Петербург. Детство его прошло на 17-й линии Васильевского острова, в одноэтажном низеньком домике, где царила беспросветная нужда. В ноябре 1852 г. отец был определен на службу в почтамт, где и прослужил 12 лет. К этому времени в семье было уже четверо детей: помимо старшей сестры Евгении и самого Федора – два младших братишки, Александр и Роман.

Так как жалованья отца едва хватало для такой семьи, уже с двенадцати лет мальчик начал сам зарабатывать на жизнь – был писцом, рассыльным на почтамте, работал у реставратора картин И. К. Соколова. Через год Федор поступил в вечернюю рисовальную школу Общества поощрения художников, позволявшую совмещать занятия с заработком. Первые рисунки, исполненные в школе, были перерисовками с так называемых «оригиналов». Они выполнены тщательно, но поверхностно.

В 1865 г. в Обуховской больнице скончался отец, оставив семью в безденежье. И пятнадцатилетний мальчик фактически стал главой семьи. Ему пришлось проявить настоящую

самоотверженность, чтобы в таких условиях продолжать занятия искусством. Но призвание было слишком сильным, и юный художник идет по единственно возможному для него пути.

В 1866 г. судьба свела Федора Васильева с И. И. Шишкиным, тогда уже признанным мастером живописи. Иван Иванович привел юношу в Артель художников, где тот «поразил, и неприятно» И. Н. Крамского. «Его манеры были самоуверенны, бесцеремонны и почти нахальны… – так вспоминал о Васильеве человек, с которым в дальнейшем его свяжет крепкая дружба. – Замечу, что первое впечатление быстро изгладилось, так как все это было чрезвычайно наивно… и я должен сознаться, что часто он приводил меня просто в восторг и свежестью чувств, и меткостью суждений, и беспредельной откровенностью своего умственного механизма…»

Одетый со щегольской элегантностью, в лимонных перчатках, с блестящим цилиндром на коротко подстриженных волосах, сыплющий остротами, умеющий, как вспоминал И. Е. Репин, «кстати вклеить французское, латинское или смешное немецкое словечко» и даже к случаю сыграть на рояле какую-нибудь вещицу, появлялся этот крепыш-весельчак на артельных четвергах и поражал всех своей щедро брызжущей талантливостью. Такую же характеристику давал молодому художнику и Крамской: «Он не принадлежал к числу тех спокойных натур, которые покорно переносят свое неважное положение; ему нужны были средства принца, чтобы он не жаловался на жизнь, но страсти его имели характер мало материальный. Это были страсти духа».

Васильев, мальчик по годам, оказался человеком совершенно сложившимся, с твердыми воззрениями на жизнь и искусство. А то, что некоторые принимали за легкомыслие – любовь к обществу, нарядам, успеху, – было порождением все того же бурлящего жизнелюбия. Оказалось, что он – человек гораздо более сложный, чем представлялось на первый взгляд. Были в нем и болезненное самолюбие, и желание скрыть свою бедность, а более всего – трепетная любовь к искусству.

Простота, прямота И. И. Шишкина, его работы, близкие по настроению, притягивали Федора. Тот же, оценив способности живой, кипучей натуры гениального юноши, которому явно многого не хватало в художественном развитии, вызвался быть его наставником, и в начале июня 1867 г. взял с собой на Валаам, на этюды.

Могучая красота дикой, первозданной природы захватила молодого живописца, да и работа на природе не шла ни в какое сравнение с копированием «оригиналов» в рисовальной школе. Именно здесь, на Валааме, рядом с Шишкиным нарождался тот художник, тот гениальный Васильев, в котором, по мнению И. Н. Крамского, «русская пейзажная живопись едва не получила осуществления всех своих стремлений». Здесь происходило становление его художественной зрелости, укрепление веры в свои силы и возможности.

В Петербург он вернулся глубокой осенью, а зимой вместе с работами И. И. Шишкина на выставке Общества поощрения художников был показан и этюд Васильева «Валаам. Камни». Однако самой поразительной работой этого года стал этюд «После дождя», изображающий петербургскую улицу, омытую летним дождем. Молодой пейзажист не заботился о «правильном» архитектурном рисунке, зато сумел передать и характер петербургских домов, и простор улиц, и влажность воздуха над невидимой, но явно близкой Невой, и будничную жизнь города.

В 1867 г. Васильев окончил рисовальную школу, и с этого времени вся его биография была почти исключительно биографией художника. Творчество становилось не только главной, но, можно сказать, единственной целью и содержанием жизни. Как-то неожиданно, почти внезапно вошел он на равных в число ведущих художников того времени и за два-три года достиг таких успехов, на завоевание которых у других уходила иногда вся жизнь.

Трудился Васильев самозабвенно, делая бесконечные этюды и зарисовки, пытливо изучая природу. В рисовании и живописи с натуры, как замечал Крамской, он почти сразу уга-

дывал, что не существенно, а с чего следует начать, «…будто живет в другой раз и что ему остается что-то давно забытое только припомнить».

Лето 1868 г. Васильев провел вместе с Шишкиным в Константиновке под Петербургом. Они занимались изучением в этюдах различных по форме облаков. И. Е. Репин, навестив однажды дом Васильевых, был ошеломлен, увидев на рисунке дивно вылепленные облака и то, как они освещены.

В том же 1868 г. старшая сестра Федора Евгения Александровна становится женой Ивана Ивановича Шишкина. Отныне художники связаны не только духовными, но и родственными узами.

Федор работал с какой-то ненасытной жадностью. Картины появлялись одна за другой: «У водопоя», «Перед грозой», «Близ Красного села». За последнюю он получил первую премию на конкурсе Общества поощрения художников. Ранее оторванный от природы, не всегда понимающий ее, Васильев теперь словно прозревал.

В начале июня следующего года известный покровитель искусств граф П. С. Строганов пригласил молодого художника на лето в Тамбовскую губернию, в свое степное имение Знаменское. «Если бы ты видела, Женя, степь, – писал Федор сестре. – Я до того полюбил ее, что не могу надуматься о ней». В сентябре Васильев вместе с семьей Строганова переехал на Украину, в графское имение Хотень под Сумами. Там он увидел и могучие дубравы, и романтические уголки со старыми водяными мельницами у зарастающих прудов, и пирамидальные тополя. Ярких же красок, света, солнца здесь было еще больше, чем в тамбовских степях, и именно хотеньские впечатления легли в основу его будущих изображений русской природы «по памяти».

Когда в 1870 г. И. Е. Репин начинал работать над картиной о бурлаках, Васильев уговорил его отправиться летом на Волгу, где тогда так часто можно было встретить бурлацкие ватаги. С ними поехали художник Е. К. Макаров и младший брат Репина музыкант В. Е. Репин. На Волге компания провела все лето, с жаром работая над зарисовками и этюдами. «Он поражал нас на каждой мало-мальски интересной остановке, – вспоминает Репин о Васильеве, – … его тонко заостренный карандаш с быстротой машинной швейной иглы черкал по маленькому листку его карманного альбомчика и обрисовывал верно и впечатлительно цельную картину крутого берега… Пароход трогался, маг захлопывал альбомчик, который привычно нырял в его боковой карман…» С этого времени в работах Васильева неоднократно появляется тема Волги, а в пейзаж все ощутимее входит человек, не столько как действующее лицо, сколько как «лирический герой», определяющий настроение картины.

Интересно, что в Русском музее на одном из листов, принадлежащих художнику, есть набросок, очень близкий к композиции первоначального эскиза «Бурлаков» Репина. Так что можно сказать, что к созданию этой картины был немного причастен и Федор Александрович.

В начале 1871 г. в течение одного месяца Васильев пишет «Оттепель», по-настоящему «взрослую» картину, где светлая юношеская любовь к жизни впервые соединилась с глубоким и грустным раздумьем. Заснеженные просторы России без конца и края под хмурым облачным небом. Разъезженная дорога, сырые проталины, ржаво-коричневые пятна кустов. Две одинокие фигурки усталых путников еще больше усиливают тревожное, тягостное настроение. Все написано с дивной простотой: сырой воздух, размокший снег, убогая изба, дорога, уводящая в бесконечную даль, и просится сравнение с протяжной и горестной русской песней. Увидев «Оттепель», Шишкин сказал: «О! Он скоро превзошел меня, своего учителя…» На конкурсе, устроенном Обществом поощрения художников, картина получила первую премию. А Крамской сказал: «…ваша теперешняя картина меня раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать».

«Оттепель» нелегко далась Васильеву. Зимой он сильно простыл на катке и, не оправившись толком от простуды, поехал с таким же шальным, как и сам, дружком, учеником Ака-

демии Кудрявцевым «перекрикивать» Иматру – шумный водопад в Финляндии среди голых скал и заснеженных лесов. Друзья становились по обе его стороны и перекликались до хрипоты наперекор стихии. Вскоре Федора одолел кашель, но заняться собой было некогда: наступала пора оттепели, а он должен был подглядеть ее всю – день за днем, шаг за шагом. Оттепель была увидена, запечатлена, и тут обнаружились первые грозные признаки туберкулеза. Двадцать один год – излюбленный возраст этой болезни.

Лишь весенние месяцы 1871 г. довелось Васильеву провести в Петербурге, среди друзей-художников, в горячих спорах об искусстве и напряженной работе в мастерских накануне Первой передвижной выставки. За это время он успел написать для будущего императора Александра III повторение «Оттепели», купленной П. М. Третьяковым. Но это была не просто копия собственной картины, а возможность творческой доработки темы. Повторение картины было отправлено через год на Всемирную выставку в Лондон и получило высокую оценку английских критиков.

В 1871 г. Васильев снова навестил Хотень и провел там три месяца. А в июле он вынужден был уехать в Крым, где поселился в Ялте в надежде на благотворное влияние климата. Общество поощрения художников дало ему средства на эту поездку. Но еще до отъезда Федор Александрович был зачислен вольноопределяющимся учеником Академии художеств и получил звание художника I степени.

Жизнь в Ялте была трудной. Безуспешные хлопоты о документах, которые определили бы его общественное положение (как незаконнорожденного), забота о матери и любимом младшем брате Романе и, конечно, все обостряющаяся болезнь требовали больших денег. Сторублевой ссуды, переводившейся ежемесячно Обществом поощрения художников под обеспечение картинами, не хватало, и Васильев вынужден был непрерывно работать ради хлеба.

Пышная красота Крыма долго не трогала художника. Он радовался теплу, солнцу, цветам в январе, но тосковал по волжским берегам, с волнением вспоминал о болотах и лугах, о роскошных дубравах Хотени. Когда художник был в силах работать, он возвращался к милым его сердцу родным «русским» мотивам. «Русской» была и картина «Мокрый луг», представленная на конкурс Общества поощрения художников в 1872 г. Написанная не с натуры, а сочиненная художником на основе зарисовок, сделанных в разных местах и в разное время, она поразила современников свежестью живописи, точностью воссоздания атмосферы и исходящим от нее ощущением неясной томительности. Художник изобразил омытый дождем мокрый луг под огромным небом, набухшие влагой облака, несколько деревьев вдали да бегущие по влажной траве тени гонимых ветром туч. Все в картине полно движения, все живет и дышит, особенно небо с его кипением и бурлением, с его игрой света и космической бесконечностью.

Увидев это полотно, Крамской был потрясен. По его словам, все в Васильеве «говорило о художнике, необыкновенно чутком к шуму и музыке природы» и способном не только передавать увиденное, но и улавливать «общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека». На конкурсе «Мокрый луг» получил вторую премию.

Васильев жил долетавшими из далекого Петербурга отзвуками успеха его картины, мечтами о выздоровлении и, как всегда, был шутлив, изящен и «держал себя… всюду так, что не знающие его полагали, что он, по крайней мере, граф по крови». Но запас воспоминаний о России начинал постепенно иссякать вместе с надеждой на возвращение домой, щемящая грусть все более проступала в работах. Крымские пейзажи художника были проникнуты печальным раздумьем и чрезвычайно далеки от традиционных представлений о «южных красотах».

Кроме того Васильев вынужден был принять заказы великого князя Владимира Александровича, пожелавшего иметь его пейзажи для подарка императрице. «Высочайшие» заказы оборачивались для художника тяжкой мукой, он через силу брался за «преглупейшие и преказеннейшие виды» царских владений. С огромным трудом Васильев пишет «Вид из Эриклика»,

но пейзажи осенних крымских гор, туманные леса, все то, что близко его душе северянина, увлекают его, и величие видов Крыма мало-помалу овладевает воображением. Им создается ряд небольших работ с изображением гор, то скрытых плотной завесой дождевых туч, то занесенных по склонам снегом. Но более всего его воображение по-прежнему занимают картины милого ему северного болота. «О болото, болото! Если бы Вы знали, как болезненно сжимается сердце от тяжкого предчувствия. Ну, ежели не удастся мне опять дышать этим привольем… ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это. Ведь я, как художник, потеряю больше половины!» – пишет он Крамскому. И рождаются полотна «Утро», «Болото в лесу. Осень» (осталась незаконченной), «Заброшенная мельница». Наряду с ними появляются также крымские виды: «Зима в Крыму», «Крым. После дождя», «Крымские горы зимой» и, наконец, последний шедевр Васильева, его лебединая песня и творческое завещание – «В Крымских горах», картина, еще раз представлявшая художника на конкурсе Общества поощрения и принесшая ему первую премию.

«Что-то туманное, почти мистическое, чарующее, точно не картина, а в ней какая-то симфония доходит до слуха оттуда, сверху…», – писал о ней Крамской. Эти бесконечные дали полупустынных гор, сливающихся с недвижными туманами облаков, рассеянный свет неяркого солнца, торжественная простота группы сосен над горной дорогой. Все в этом полотне зовет к раздумью, к постижению глубокого смысла природы, укрепляет веру в ее очищающее воздействие на душу.

В начале октября 1873 г. заведующий художественным отделом Петербургской публичной библиотеки В. В. Стасов получил письмо от Крамского. В нем писалось: «Многоуважаемый Владимир Васильевич, быть может, вы найдете уместным сообщить публике… об одном печальном обстоятельстве… 24 сентября, утром, умер от чахотки в Ялте 23 лет от роду пейзажист Федор Александрович Васильев… Не знаю, много ли будет у меня единомышленников, но я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального художника…»

Васильев был похоронен в Ялте, на Старомассандровском кладбище. Позже на месте, где находился дом, в котором он жил, установили бронзовый бюст.

Через три месяца после его смерти И. Н. Крамской, И. И. Шишкин и писатель Д. В. Григорович организовали в Обществе поощрения художников посмертную выставку работ Васильева. Главной ее целью была распродажа наследия покойного, которая позволила бы покрыть его долг обществу. Она была достигнута очень быстро. Большинство выставленных работ раскупили еще до открытия выставки, состоявшейся в начале января 1874 г. Несмотря на очень скромную оценку многих из них, вырученная сумма составила почти 6000 рублей, что позволило заплатить долги Васильева Обществу поощрения художников и П. М. Третьякову, а оставшиеся деньги передать матери живописца. Но ценность его творческого наследия была гораздо выше. Созданного Васильевым хватило на то, чтобы попасть в число самых выдающихся мастеров русской пейзажной живописи.

ВАСНЕЦОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ (род. 15.05.1848 г. – ум. 23.07.1926 г.)

Выдающийся русский живописец-передвижник, автор героико-эпических и сказочных полотен, мастер монументальной живописи, театральных декораций, график, создатель ряда архитектурных проектов.

Профессор, действительный член Санкт-Петербургской академии художеств, обладатель ордена Почетного легиона (Франция).

«Я только Русью и жил». Эти слова художника характеризуют смысл и значение его творчества.

Имя Виктора Михайловича Васнецова – одно из самых известных и любимых среди имен русских художников. Его творческое наследие интересно и многогранно. Талант живописца проявился во всех областях изобразительного искусства. Картины бытового жанра – и поэтические полотна на сюжеты русских народных сказок, легенд, былин; иллюстрации к произведениям русских писателей – и эскизы театральных декораций; портретная живопись – и орнаментальное искусство; росписи на исторические сюжеты – и архитектурные проекты – таков творческий диапазон художника. Васнецова-архитектора с благодарностью вспоминают посетители Третьяковской галереи: по проекту художника был оформлен фасад этого изящного здания. Но главное, чем обогатил художник русское искусство, – это произведения, написанные на основе народного творчества.

Виктор Михайлович Васнецов родился в далеком вятском селе Лопьял. Его отец, Михаил Васильевич, священник, вскоре после рождения сына переселился в село Рябово. Мать, Аполлинария Ивановна, происходила из старинного рода Вятичей. На очень скромный доход отцу Васнецова приходилось кормить и учить шестерых детей. Мать умерла рано. Первое, что будущий художник запомнил на всю жизнь, был таинственный, размытый по комнате синеватый полумрак зимних сумерек и рассказы неведомых странников. «Думаю, не ошибусь, когда скажу, что сказки стряпухи и повествования бродячих людей заставили меня на всю жизнь полюбить настоящее и прошлое моего народа. Во многом они определили мой путь, дали направление моей будущей деятельности», – писал Васнецов. Другие впечатления, не менее сильные, получил Виктор от своей бабушки Ольги Александровны. В молодости она увлекалась живописью. У будущего художника дух захватывало от счастья, когда бабушка открывала крышку старого сундучка, где находились краски. Мальчик рано начал рисовать, но по традиции сыновья должны были идти по стопам отца, и Виктора в 1858 г. отдали в духовное училище, а вскоре перевели в Вятскую духовную семинарию. Решение стать художником у Васнецова укрепилось после встречи со ссыльным польским художником Э. Андриоли. От него же он узнал о Санкт-Петербургской академии художеств.

И Виктор решил испытать судьбу. Ректор семинарии благословил его на стезю живописца, сказав, что много есть священников, а Рублев все-таки один. Отец тоже дал согласие, правда, предупредив, что материально помогать не сможет. Когда Васнецов обратился за советом к Андриоли, тот думал недолго. Он познакомил Виктора с епископом Адамом Красинским, который привлек губернатора Кампанейщикова, и оба они оказали помощь в проведении лотереи – продажи жанровых картинок Васнецова «Жрица» и «Молочница». Шестьдесят рублей и небольшая сумма, данная отцом, составили весь «солидный» капитал будущего художника.

В 1867 г. Васнецов выдержал экзамены в академию, но, будучи застенчивым и скромным, даже не решился проверить себя в списках зачисленных. Начались мытарства: почти без денег, в поисках угла и хоть какой-нибудь работы. Случайно повстречав брата своего вятского учителя Красовского, Васнецов обрел надежду: тот помог ему устроиться рисовальщиком в картографическое заведение. Впоследствии Виктор получил работу по иллюстрированию книг и журналов. Одновременно он стал посещать рисовальную школу Общества поощрения художников, где познакомился с художником И. Н. Крамским. Это знакомство сыграло немалую роль в жизни Васнецова. Когда в августе 1868 г. Виктор опять решился попытать счастья в стенах академии, то, к своему удивлению, узнал, что был зачислен еще в прошлом году. Здесь он быстро подружился с Репиным, Максимовым, Антокольским. Вместе с ними в небольшой квартире на Васильевском острове Васнецов слушал молодого ученого, историка и поэта Мстислава Прахова, который ярко излагал свое учение о Древней Руси.

Первый год учебы в академии принес художнику заслуженную награду – серебряную медаль второго достоинства. В следующем, 1869 г., за работу «Христос и Пилат перед народом» Васнецов получил еще одну серебряную медаль. Но с 1871 г., сначала по причине болезни, а потом из-за недостатка времени, регулярность посещения академии нарушилась. А в 1875 г., вынужденный зарабатывать себе на жизнь, да и поддавшись желанию совершенствоваться в живописи самостоятельно, Васнецов покидает академию.

К этому времени им уже созданы жанровые картины «Нищие певцы» и «Чаепитие в трактире» (1874 г.). Последняя была столь значительна, что ее приняли на выставку передвижников. В 1876 г. Васнецов включает в экспозицию картины «Книжная лавочка» и «С квартиры на квартиру». Более удачна последняя. Дряхлые старики, муж и жена, бредут по льду Невы, перебираясь из одной каморки в другую. В руках у них весь их скудный скарб. Безлюдье. Лишь жалкая моська, забежав вперед, поджидает их. Одетые в плохонькую одежонку, согнутые нищетой и старостью, эти обитатели трущоб выглядят особенно жалко на фоне гордо возвышающейся Петропавловской крепости. Не зря о Васнецове говорили: «Первоклассный мог быть жанрист… очень близкий по духу к Достоевскому».

Весной 1876 г. Васнецов поехал в Париж, куда его давно звали Репин, Крамской и Поленов. Он пристально изучал жизнь французского народа. Результатом этих наблюдений явилась картина «Балаганы в окрестностях Парижа» (1877 г.).

Через год, вернувшись в Россию, Виктор Васнецов обвенчался с Александрой Владимировной Рязанцевой. Семью свою он творил по подобию отцовской, патриархальной семьи. Без году пятьдесят лет прожил Васнецов в счастливом семейном согласии. Как вспоминала позже его жена, когда они перебрались в Москву, художник любил бродить по старым московским улочкам. А возвратившись домой, часто говорил: «Сколько я чудес видел!» Перед собором Василия Блаженного не мог сдержать слез. Увиденное и пережитое вызрело в картину «Царь Иван Васильевич Грозный», задуманную на рубеже 1880-х гг., а исполненную в 1897 г. Фигура царя занимала почти все полотно. Иван Грозный, одетый в парчовый опашень, в шапочке с образками, в шитых рукавицах спускался по крутой лестнице. Его облик был величествен, лицо выражало волю, большой ум и в то же время – подозрительность, озлобленность и гнев. Строго выдержанная цветовая гамма картины создавала впечатление монументальности. Как

всегда, у Васнецова был удачен фон полотна: массивная стена, покрытая богатой росписью, в ее толще маленькое оконце, из которого далеко внизу видна старая деревянная Москва, занесенная снегом. Орнаментика стенных росписей, узор печати, вышивки вносили в работу декоративность.

В 1878 г. Васнецов начал писать картину «После побоища Игоря Святославича с половцами», ставшую одной из первых в его новом историко-былинном цикле. В ней художник хотел торжественно-печально и поэтично воспеть героизм русских воинов, как это сделал создатель «Слова о полку Игореве». Вот почему он изобразил не ужасы битвы, а величие смерти за родину. Покоем веет от тел павших. Прекрасный могучий богатырь, лежащий с широко раскинутыми руками, и юный княжич в лазоревых одеждах олицетворяли идею беззаветного служения родине. Цветовое решение картины создавало тревожное настроение. На темно-зеленом фоне степи напряженно-красные щиты и красные сапоги воина освещает багровая луна. Трагедийное звучание картины усиливал контраст тем смерти и красоты: изображения убитых воинов на фоне пышной зелени травы, нежно-голубых цветов, красивой одежды. Однако картина не встретила единодушного одобрения. Она была настолько необычна, что единого мнения о ней и быть не могло. Сразу почувствовали «главное» в картине только Репин и Чистяков. Последний в письме к Васнецову писал: «Таким далеким, таким грандиозным и по-своему самобытным русским духом пахнуло на меня, что просто загрустил: я, допетровский чудак, позавидовал Вам…»

Несмотря на непризнание картины большинством критиков, Васнецов не оставил выбранного им пути и к 1882 г. создал «Витязя на распутье». Художник изобразил сумеречную степь, поле былой битвы с разбросанными по нему костями. Догорает вечерняя заря. Предостерегающе стоит на перекрестке трех дорог камень-вещун. Погружен в глубокую думу остановившийся перед ним витязь (идею начертать на дремучем камне былинную надпись подал Васнецову Стасов). В образе витязя на распутье художник как бы невольно изобразил себя, свои нелегкие раздумья о будущем.

В Москве Виктор Васнецов познакомился с семьей Саввы Мамонтова, и это стало немаловажным событием в жизни художника. Скоро этот меценат заказал ему три картины для зала заседаний Донецкой железной дороги: «Битву русских со скифами», «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства». «Первая картина должна была изображать далекое прошлое Донецкого края, вторая – сказочный способ превращения и третья – царевен золота, драгоценных камней и каменного угля – символ божества недр пробужденного края», – вспоминал о замысле этих произведений сын Мамонтова. Все три картины были такими же жизнеутверждающими, как и сами сказки.

Одним из наиболее поэтичных творений художника является картина «Аленушка» (1881 г.) – образ горькой сиротской доли. На камне у воды сидит одинокая печальная девочка. Вокруг лесок. И, точно принимая участие в ее горе, склоняются к сиротке осинки, охраняют ее стройные елочки, ласково щебечут над ней ласточки. Фигура Аленушки неразрывно связана в картине с пейзажем. Грустно на сердце девочки, и грустно в природе. В карих глазах Аленушки горе, и, как ее горе, темен и глубок омут. Капают слезы, и летят вниз золотые листочки. С тоном осенней листвы перекликается цвет волос девочки. Композиция построена на строгом ритме, на плавном течении линий ее фигурки со склоненной головой и наклонов растений, что вносит певучесть в картину. Поэзия этого произведения глубоко национальна. Она, как родная, народная песня, понятна зрителю. Это одно из лучших полотен русского искусства.

С точки зрения нового народного понимания темы можно рассматривать и работу художника над сценическим воплощением «Снегурочки». Когда Репин увидал васнецовские декорации и костюмы к этой опере, то написал Стасову: «Васнецов сделал для костюмов рисунки. Он сделал такие великолепные типы – восторг… Я уверен, что никто там у вас не сделает ничего

подобного. Это просто шедевр». Особо ярко выразился дар художника в декорации, изображающей Берендееву палату. Здесь переданы, пожалуй, все формы, какие знало древнее зодчество во внутреннем убранстве теремов. На фоне этих изумительных декораций выступали берендеи и берендейки. Невозможно было не поверить в существование этой страны. Деятельность Васнецова как декоратора была кратковременной, но достаточно плодотворной: декорации к драме Шпажинского «Чародейка» и к опере Даргомыжского «Русалка». И даже спустя многие десятилетия рисунок волшебной декорации подводного дна в «Русалке», созданный Васнецовым, только незначительно варьировался.

С 1875 по 1883 г. в Москве возводилось огромное по тогдашним временам здание Исторического музея. Заказ на выполнение картины «Каменный век» добыл для Васнецова Адриан Прахов, брат историка М. Прахова. Это панно должно было открывать экспозицию музея. Новая тематика потребовала от художника и новой живописной техники. Здесь его живописная манера больше всего приближается к языку фрески. Васнецов использовал матовые краски и, хотя писал маслом, сумел достичь полной иллюзии живописи водяными красками по серой штукатурке, передав неяркие цвета земли, глины, обнаженного тела, воды, звериных шкур. Все современники высоко оценили эту работу, но особо обрадовала Васнецова похвала Чистякова: «Васнецов дошел в этой картине до ясновидения».

Такой же неожиданностью, как и заказ на панно, было для художника внезапное предложение выполнить роспись для Владимирского собора в Киеве. И опять же предложение поступило от Прахова. Вначале Васнецов решил отказаться от заказа, но материальные затруднения вынудили его взяться за роспись. За десять лет (1880–1890 гг.), шесть из которых он прожил в Киеве, художник с помощниками расписал 2880 квадратных метров во Владимирском соборе, сделал 15 композиций, выписал 30 отдельных фигур. В этих работах заключена строгая византийская вера, мягкая поэзия сказок, мощь былин. Вот Богоматерь с младенцем: она как бы парит над землей, ее типично русское лицо прекрасно, оно полно любви и скорби. В лице младенца, которого она, бережно прижимая к себе, несет в мир, тоже как бы ощущается предчувствие предстоящих мук и страданий, но есть в нем и сострадание к грешным. Недаром сам художник, говоря о своих иконописных работах, утверждал: «Мое искусство – это свеча, зажженная пред ликом Божьим…» Васнецов достойно возобновил живую и зримую школу иконописи. Впоследствии, вспоминая этот период творчества, художник удивлялся: «Видно, в молодости все можно». Он падал с лесов, разбивался. Для выполнения сложной работы требовалась крепкая сила духа и тела. Много лет спустя на замечание художника Нестерова, не схоронился ли Виктор Михайлович за сказки от жизни, тот ответил: «Куда было после Владимирского собора выше? Куда? Купчих писать? После Бога-то?! Выше нет! Но есть нечто, что стоит вровень. Это, брат, сказка».

И эта сказка-труд подвигалась к концу. «Богатыри» Васнецова прозвучали в русском искусстве не менее громко и победно, чем «Богатырская симфония» Бородина. На этой картине – возвышенность, с которой открывается дальний горизонт. Персонажи полотна – три всадника в древнерусском снаряжении на боевых конях. Это застава богатырская. Илья Муромец кряжист, могуч. С легкостью держит он в руке «палицу булатную». О его прямоте и честности свидетельствуют добрые крупные черты крестьянского лица. Совсем по-другому выглядит Добрыня. Изысканная украшенность, изящество снаряжения указывают на знатное происхождение героя. Суров и строг его взор, полный справедливости и благородства. Психологически сложнее Алеша Попович. Врага побеждает он не столько силой – у него ее не так много, сколько сметливостью да хваткой. Алеша – балагур и весельчак, в правой руке его «гусельки яровчаты». Так в сочетании храбрости и гордости, сметки и ловкости, несгибаемого величия духа воплощена в картине Васнецова богатырская застава Древней Руси. В лаконичном пейзаже ощутимо переданы просторы, необъятность русских полей. «Богатыри» были блестящим завершением периода расцвета творчества художника.

Над фольклорными темами («Баян», 1910 г.; «Спящая царевна», «Царевна-лягушка», обе в 1918 г.; «Царевна Несмеяна», 1914–1926 гг.) Васнецов работал до конца жизни, но прежней силы в этих образах уже не было. Посвятив свою жизнь служению добру и красоте, он не мог без пессимизма, усталости и разочарования принимать «новую» жизнь с ее политическими катаклизмами, революцией и Гражданской войной. Все чаще современники видели художника в Троицкой церкви. Согбенная фигура Виктора Михайловича как бы подтверждала его слова: «Бога надо не выболтать, а выстрадать».

Васнецов скончался 23 июля 1926 г. на 79-м году жизни. После вечернего чая направился он к себе в светелку. Через некоторое время родные услышали, как что-то упало. Художник умер от разрыва сердца, мгновенно, без болезней и страданий. Говорят, так уходит душа, которая ищет Божественную красоту и правду и обретает покой на небесах. Современники только после смерти по достоинству оценили его творчество. В статье, помещенной в «Вестнике знания», писалось о том, что в истории русской живописи роль Васнецова «равноценна и равнозначаща» роли Пушкина в русской поэзии. И в этой оценке нет никакого преувеличения.

ВЕРЕЩАГИН ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (род. 14.10.1842 г. – ум. 13.04.1904 г.)

Выдающийся русский художник-баталист, собиратель памятников этнографии и декоративно-прикладного искусства, создатель жанра этнографической живописи.

Участник многочисленных выставок в России, Европе и Америке. Почетный член Сербского научного общества.

Обладатель почетных наград: малой серебряной медали Академии художеств; ордена Святого Георгия 4-й степени.

Автор нескольких повестей, очерков и воспоминаний.

Творчество и жизнь тогда можно считать состоявшимися, когда они оставляют след в сердцах людей. Это в полной мере относится к Василию Верещагину. Он первым из баталистов начал смотреть на войну не как на цепь зрелищных героических операций, а как на философскую проблему. Художник не просто показывал военные действия, а размышлял о глубинных корнях этой величайшей в мире несправедливости. Он говорил о своем творчестве: «Одни распространяют идею мира своим увлекательным словом, другие выставляют в ее защиту разные аргументы – религиозные, политические, экономические, а я проповедую то же посредством красок».

Родился будущий художник в Череповце в семье помещика-крепостника. В двухэтажном деревянном особняке, где он появился на свет, сейчас находится Мемориальный музей Верещагиных. Отец Василия, предводитель уездного дворянства, был домоседом. А мать знала французский язык лучше русского. Сам Верещагин писал о своих родителях: «Отец был не блестящ, с довольно мещанским умом и нравственностью, не блестящ, но и не глуп. Мать полутатарка, по бабушке Жеребцова, была в молодости красива и всегда очень неглупа, нервна и в последние годы страшно болезненна».

Василий был вторым из восьми детей. Его старший брат Николай (1839–1907 гг.) известен как основатель первых русских сыроварен и маслобоек. Ему же принадлежала идея создания знаменитого «вологодского» масла.

Василий получил так называемое домашнее воспитание. С пяти-шести лет его учила мать, затем ее сменил немец-гувернер и, наконец, сын местного священника. В детстве огромное впечатление производили на мальчика лубочные картинки, портреты Суворова, Багратиона, Кутузова, литографии и гравюры. Позже Верещагин вспоминал: «Я дивился хорошей игре на фортепьяно или пению, но перед картиною млел, терялся!»

По традиции молодому человеку из дворянской среды следовало избрать военную или дипломатическую карьеру, и потому родители определили мальчика в Александровский малолетний, а после его окончания – в Петербургский морской кадетский корпус. Здесь Василий

всерьез увлекся рисованием и посвящал ему все свободное от занятий время. Поначалу он брал уроки у художника Седлецкого, а с 1858 г. стал посещать рисовальные классы при Обществе поощрения художников, где проявил замечательные способности. И хотя в 1860 г. блестяще окончившего учебу Верещагина произвели в гардемарины флота, он решительно отказался от карьеры морского офицера и выбрал профессию художника. Ни требования родителей, считавших занятие искусством недостойным их сословного положения и переставших оказывать сыну материальную помощь, ни возражения Морского министерства, желавшего сохранить за собой талантливого офицера, не помогли. Пробыв не более месяца на службе, юноша вышел в отставку и поступил в Петербургскую академию художеств.

В годы учебы он много читал, делал иллюстрации, в частности к «Герою нашего времени» М. Лермонтова, пробовал заниматься литературным творчеством. Под влиянием профессора А. Е. Бейдемана Василий все более становился убежденным сторонником реалистического искусства, и академическая система обучения с ее нормативностью и традиционностью тяготила молодого художника. Хотя Верещагин и получил одобрение совета академии за исполненную в духе классицизма картину «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом», неудовлетворенный работой, он разрезал и сжег свою композицию, «чтобы никогда не возвращаться к этой чепухе», как сам выразился.

Официально оставаясь в академии до 1865 г., фактически художник покинул ее стены гораздо раньше. В 1863 г. он оставил занятия в классах и уехал на Кавказ, чтобы «на свободе и просторе на интересных предметах учиться». Здесь он пришел к выводу, что непосредственная работа с натуры и правдивое изображение действительности будут способствовать получению знаний и навыков в рисовании значительно лучше, чем занятия в академии.

По возвращении Верещагин поселился во Франции и поступил в Париже в Школу изящных искусств, где занимался в мастерской Ж. Л. Жерома. Но через год вновь отправился в путешествие по Кавказу и некоторое время в Тифлисе преподавал рисование в одном из женских учебных заведений. Из этой поездки он привез множество рисунков бытовых сцен, предметов обихода, пейзажей и несколько этюдов масляными красками. В Парижском салоне 1866 г. он впервые выставил одну из своих картин.

Несмотря на нелюбовь к военной службе, именно с ней оказались неразрывно связаны жизнь и искусство Верещагина. В 1867–1868 гг. он принимал участие в военных столкновениях в Туркестане, «потому, что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал…» В 1869–1870 гг. художник вновь путешествовал по этой своеобразной стране, знакомился с нравами и обычаями феодального Востока. Невзирая на военную обстановку и связанные с нею трудности, он находил время для занятий искусством. Рисунки и этюды тех лет, где были тесно переплетены мирная жизнь и военные сцены, легли в основу его знаменитой «туркестанской серии». В таких известных полотнах, как «Опиумоеды» (1868 г.), «Богатый киргизский охотник с соколом» (1871 г.), «Двери Тимура (Тамерлана)» (1872–1873 гг.), «Узбекская женщина в Ташкенте» (1873 г.) и других раскрыты своеобразие и красота народных типов и памятников зодчества Средней Азии. Современному зрителю эти произведения кажутся кадрами из документальных фильмов или удачными фотографиями – так скрупулезно и бесстрастно выписаны архитектурные подробности ландшафтов и одежды персонажей.

Однако центральное место в этой серии занимают все же батальные полотна. Именно они имели большой успех и в России, и за рубежом, определив основное направление творчества Верещагина. Но уже в самых ранних картинах этой тематики ясно видна их антивоенная направленность. Верещагин первый среди художников-баталистов показал, что война «лишь 10 % победы и 90 % страшных увечий, холода, голода, жестокого отчаяния и смерти». «Из Туркестана он воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе», – писал о художнике известный русский критик В. В. Стасов. Как беспощадно горьки его работы «После

удачи (Победители)» (1868 г.), «Забытый» (1871 г.), «Смертельно раненный» (1873 г.) и др. Интересно, что композитор М. Мусоргский после одной из верещагинских выставок написал на слова А. Голенищева-Кутузова балладу «Забытый», которую можно считать своеобразной иллюстрацией к одноименной картине.

Туркестанский цикл завершает знаменитый «Апофеоз войны» (1871–1872 гг.), имеющий глубокое символическое значение. Среди выжженной пустыни возвышается пирамида из человеческих черепов. Над ней кружит воронье. На заднем плане – разрушенный город, засохшие деревья. Картину можно считать исторической: такие устрашающие пирамиды сооружал в знак своего могущества среднеазиатский полководец Тимур (Тамерлан). Однако не раз видевший смерть и страдания Верещагин выносит из череды кровавых сражений мысль о бессмысленности взаимного уничтожения, которым является любая война. И, как художник-философ, он вкладывает в свою картину более общий смысл, добавив к названию: «Посвящается всем великим завоевателям, прошлым, настоящим и будущим».

Вся коллекция туркестанских картин была выставлена Верещагиным в Лондоне в 1873 г. и произвела сильное впечатление. Через год ее увидел и Петербург. Ввиду толков и обвинений в тенденциозности Верещагин снял с выставки и уничтожил три картины из этой замечательной коллекции: «Окружили – преследуют», «Забытый» и «Вошли».

В 1874–1876 и 1882–1883 гг. Василий Васильевич совершил две поездки в Индию, где внимательно изучал жизнь страны, ее природу, быт и культуру. Не раз во время этих путешествий он находился в смертельной опасности, замерзал, тонул, болел лихорадкой, но твердая вера в то, что художник может создавать картины только тогда, когда хорошо знает изображаемый предмет, вновь и вновь толкала его в самую гущу событий. Результатом этих путешествий явилось более ста пятидесяти этюдов, в которых оживало великое прошлое Индии: древние храмы, роскошные дворцы, величественные гробницы. Стоит вспомнить хотя бы этюд «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874–1876 гг.), передающий все великолепие древнего памятника архитектуры, его удивительную ажурность, прозрачность и солнечность воздуха.

Ряд картин Верещагин решил посвятить истории захвата и ограбления этой древней страны англичанами. У него возник замысел создания большой живописной поэмы, которая должна была рассказать об исторической судьбе Индии, о превращении ее, могущественной и независимой, в колонию Великобритании. Однако начавшаяся русско-турецкая война нарушила планы художника.

Во время первого путешествия в Индию Верещагин получил известие, что Петербургская императорская академия художеств избрала его своим профессором. Но, будучи принципиальным противником всевозможных наград и титулов, Верещагин публично отказался от этого звания – так же, как не захотел принять золотую саблю «За храбрость», которой был награжден в 1878 г. на завершающем этапе русско-турецкой войны. Исключением из этого правила явился офицерский Георгий – орден Святого Георгия 4-й степени, который был вручен художнику за участие в обороне Самарканда в 1868 г. Второе и последнее исключение Верещагин сделал для Сербского научного общества, ответив согласием на избрание его в феврале 1883 г. почетным членом.

В русско-турецкую кампанию 1877–1878 гг. художник – на фронте. Участвуя в самых важных сражениях, он был ранен, долго лежал в госпитале и едва не умер. Где-то на этой войне был убит шальной пулей Сергей Верещагин, родной брат Василия, а Александр, другой брат, еще долго был связан с военной службой. Желая «…видеть большую войну и представить ее потом на полотне не такою, какою она по традициям представляется, а такою, какая она есть в действительности…», Верещагин делает наброски прямо на местах событий, под огнем противника. На их основе в период с 1877 по 1881 гг. он создает «балканскую серию», картины которой не только правдиво воспроизводят будни войны, но и напоминают о фатальных просчетах командования и о страшной цене, которую заплатили русские за освобождение болгар

от османского ига. Особенно впечатляет полотно «Побежденные. Панихида» (1878–1879 гг.), на котором под пасмурным небом расстилается целое поле солдатских трупов. К числу лучших произведений этого цикла относится триптих «На Шипке все спокойно!» (1878–1879 гг.), носящий откровенно обличительный характер. Уже в самом названии его заключена горькая ирония: «спокойствие», о котором докладывалось в рапортах верховному командованию, для солдат оборачивалось трагедией. Таково одно из полотен триптиха – «Забытый» (тема, уже звучавшая в «туркестанской серии»), где изображен замерзший на посту во время метели солдат: войска отступили, а ему «забыли» передать приказ об отступлении.

Объективная трактовка военных действий, естественно, не могла нравиться правительству и армейскому командованию. Верещагина обвиняли в том, что он как бы специально подыскивает страшные, отталкивающие сюжеты, что его картины не патриотичны. А он писал В. Стасову: *«Я* слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого».

В 1884–1885 гг. Верещагин написал «трилогию казней». В ней представлена историческая ретроспекция различных видов казни, начиная с «Распятия на кресте во времена владычества римлян» и «Английской казни в Индии» и кончая «Казнью заговорщиков в России», где изображена сцена повешения народников-террористов. Кроме этой мрачной серии, будучи в Сирии и Палестине (1883–1884 гг.), художник создал ряд картин на сюжеты из Нового Завета. Написанные им иконы до сих пор украшают белый мраморный иконостас церкви Святой Марии Магдалины в Гефсимании. Увы, в России было запрещено демонстрировать все эти картины. Семья художника бедствовала. Зато за границей успех верещагинских выставок был порой просто грандиозным. В 1879–1880 гг. он выставлял индийскую и болгарскую коллекции в главнейших городах Европы (и только в 1883 г. – в Москве и Петербурге). В 1885–1888 гг. были выставлены палестинские картины в Вене, Берлине, Лейпциге и Нью-Йорке.

С 1887 по 1901 гг. Верещагин работал над серией из двадцати полотен, посвященных Отечественной войне 1812 г. Она слагалась из двух частей. Первая была названа художником «Наполеон в России»: «Наполеон на Бородинских высотах» (1897 г.), «Сквозь пожар» (1899–1900 гг.), «На большой дороге. Отступление и бегство» (1887–1895 гг.) и др., в которых он показал истинное лицо французского императора, лишив его «пьедестала героя, на который он вознесен». Работы второй части, озаглавленной «Старый партизан», рассказывали о проявлениях великого национального духа русского народа, его самоотверженности и героизме в борьбе с врагом («Не замай, – дай подойти!», 1887–1895 гг. и др.). Одновременно с картинами Василий Васильевич писал и книгу о тех событиях.

Весной 1894 г. Верещагин осуществил давно задуманную поездку на «самый север» России, где «хорошо, спокойно, пахнет стариною и люди истые, крепкие…» По пути в Архангельск в поисках памятников старины художник делал частые остановки, совершал поездки в глухие труднодоступные места, занося в дневник свои впечатления, создавая этюды и зарисовки. Он знакомился с жизнью и бытом народа, записывал песни, интересные обороты разговорной речи северян, их пословицы и поговорки, приобретал предметы народного костюма. Свои впечатления он описал в вышедших в 1895 г. книгах «На Северной Двине. По деревянным церквам» и «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей». Результатом этой поездки явилась серия рисунков и этюдов с изображениями памятников старинного деревянного зодчества, северной природы и простых русских людей.

В январе 1896 г. в Петербурге открылась выставка картин В. В. Верещагина, на которой экспонировались и его работы, выполненные во время путешествия по Северной Двине. Она побывала затем в Харькове, Киеве, Одессе, Париже, Берлине, Дрездене, Вене, Праге, Будапеште и Лондоне. Лучшие пять картин северной серии приобрел в том же 1896 г. П. М. Третьяков.

Художник не прекращал путешествовать и в последние годы своей жизни. В конце 1880-х – начале 1900-х гг. он трижды был в Америке, в 1901 и 1902 гг. – на Филиппинах и Кубе, где по горячим следам создал серию картин, посвященных испано-американской войне 1898–1899 гг., в 1903 г. – в Японии, впечатления от которой отразились в ряде этюдов, дающих представление о своеобразии ее архитектуры и национальных обычаев.

В начале XX в. кандидатуру Верещагина выдвинули на соискание Нобелевской премии. И это после того, как в 1900 г. его картины о войне 1812 г. не были допущены на Всемирную выставку в Париже, как будто бы оскорбляющие национальную гордость французов. Премию Верещагину не дали.

В 1902 г., в год 90-летия победы над наполеоновской армией, выставка его работ снова экспонировалась в США. Но положение художника было настолько плачевным, что он задумал распродать свои уникальные полотна на аукционе. И только тогда Николай II решился наконец приобрести их в фонд казны.

Русско-японская война застала шестидесятидвухлетнего художника за работой над новыми композициями, но он все оставил и, пообещав жене и трем детям не рисковать, «полетел» на Дальний Восток, чтобы еще раз изобразить войну, поведать людям правду о ней. На флагманском корабле адмирала С. О. Макарова «Петропавловск» он вышел в море, чтобы запечатлеть боевое сражение. Освещенный утренним солнцем, броненосец медленно двигался в двух милях от берегов Порт-Артура. Внезапно над правым его бортом высоко в небо поднялся столб черного дыма и раздался двойной взрыв. Корма вышла из воды, и огромный корабль исчез с поверхности моря. Броненосец наткнулся на поставленную японцами минную банку, взорвались находившиеся в трюме заградительные мины и котлы. Вместе с сотнями моряков погибли два замечательных, талантливых человека – адмирал и художник… Свидетель катастрофы «Петропавловска» капитан Н. М. Яковлев, чудом уцелевший во время взрыва, рассказывал, что до последнего момента видел Верещагина с альбомом.

Необыкновенный художник и отважный человек, любознательный и пытливый мастер, Верещагин посвятил свой талант изображению баталий, чтобы посредством живописи показать античеловеческую сущность войны. Спустя более ста лет искусство Верещагина не только не утратило своей актуальности, его полотна звучат с новой силой, напоминая о ценности жизни, о красоте и многообразии окружающего мира и населяющих его народов.

ВЛАМИНК МОРИС ДЕ
(род. 4.04.1876 г. – ум. 11.10.1958 г.)

Известный французский живописец-постимпрессионист, талантливый рисовальщик и график, родоначальник экспрессионизма в среде фовистов.

Участник Всемирной выставки в Париже (1937 г.), бъеннале в Венеции (1954 г.). Персональные выставки работ в Нью-Йорке (1936 г.), в галерее Бернхейм-Жен (1933 г.), в Женеве (1954 г.), в галерее «Шарпентъер» в Париже (1956 г.) и др.

Автор двадцати романов, эротических рассказов, поэм и эссе (в том числе «Все для этого», 1903 г.; «Души манекенов»,

1907 г.; «Опасные повороты», 1929 г.; «Портрет перед кончиной», 1943 г.; «Пейзаж: и фигуры», 1953 г.).

Талантливого французского художника Мориса де Вламинка нередко считали человеком парадоксов и курьезов. Поводов для такого мнения в его жизни было немало. Уже будучи известным художником и довольно состоятельным человеком, он вдруг отправился работать на завод, чтобы, по его словам, «окунуться в рабочую среду». Стараясь «быть ближе к народу», художник любил дополнять свой типично мещанский костюм шапкой рабочего, что делало его похожим на комика. Его нарочито грубые манеры были в духе парижской богемы начала XX века. Они эпатировали буржуа, которых художник презирал за страсть к накопительству, мечтая в то же время о собственном богатстве.

Будучи большим любителем велогонок, а позднее – автомобилей, Вламинк никогда не был поклонником современной техники и всем благам цивилизации предпочитал тихую жизнь в провинции, на лоне природы. Его профессиональные занятия менялись так часто, что создавалось впечатление, словно он все время хотел повернуть свою жизнь вспять.

Такими же неожиданными поворотами был отмечен и его творческий путь. Художник восхищался живописью многих прошлых поколений и в то же время горячо приветствовал все новое в искусстве. Его собственное творчество в разные периоды давало основание причислять Вламинка к постимпрессионистам и неоромантикам, считать лидером фовизма и наиболее ярким представителем французского экспрессионизма. Но, независимо от того или иного художественного течения, он всегда оставался под влиянием «дикой» живописи.

Морис де Вламинк родился в Париже в семье фламандских эмигрантов. Его отец был учителем музыки. Когда мальчику исполнилось два года, семья переехала в Везине. Впоследствии, вспоминая свое детство, Вламинк писал, что вырос «на воде и на берегах Сены, среди пристаней и моряков». Позднее эти знакомые и любимые речные пейзажи он отразил на многих своих полотнах.

Родители старались приобщить сына к профессии музыканта. Он освоил музыкальную грамоту, научился играть на скрипке, но, окончив школу, в 16 лет покинул отчий дом, чтобы заняться спортивной карьерой. Юноша становится велогонщиком. Однако вскоре, переболев тифом, вынужден оставить это занятие. Чтобы заработать на жизнь, Морису пришлось играть на скрипке в цыганском оркестре, давать уроки музыки, а в 1898–1899 гг. попробовать свои силы в журналистике. Впоследствии он будет продолжать литературную работу: напишет несколько романов, поэм, эссе, книг мемуарного характера.

Живописью Вламинк начал заниматься еще в 1893 г. Специального художественного образования он не получил. Будучи талантливым самоучкой и достигнув многого самостоятельно, он всю жизнь гордился тем, что «никогда не учился ни в академии, ни в мастерской, ни даже в музее». Правда, начинающий художник брал уроки рисования у Анри Ригаля и Робишона. Обращение к живописи поначалу было вызвано у него не столько решением стать художником, сколько свойственным юному бунтарю неприятием условностей повседневной жизни, буржуазной морали. Позднее эта строптивость Вламинка найдет отражение в названии одной из его книг – «Не подчиняться».

Период выбора жизненного пути совпал у Мориса с поиском личного счастья. В 1894 г. он женился на Сюзанне Берли. Вскоре у них родился сын. Но спустя десять лет этот брак распался. Живопись, которой молодой художник к тому времени уже занимался всерьез, не давала ему возможности прокормить семью. Морису по-прежнему приходилось работать музыкантом, теперь уже в варьете на Монмартре, да еще играть в бильярд. Кроме того, он начал сочинять эротические рассказы, которые иллюстрировал Андре Дерен – талантливый молодой художник, с которым Морис подружился в 1900 г.

В ранних живописных работах Вламинка отчетливо ощущалось влияние Ван Гога. От своего великого соотечественника он перенял нервное направление штриха, пастообразную манеру нанесения краски на холст, что сообщало его композициям динамичность и яркость колорита. Настоящим «балетом красок» называли такие картины Вламинка, как портрет «Папаши Бужю» (1900 г.), «Интерьер» (1903–1904 гг.) и «Жатва в грозу» (1906 г.), напоминающие поздние ван-гоговские пейзажи.

Некоторое время художник работал в содружестве с Андре Дереном. Они сняли мастерскую на острове Шату на Сене, образовав на ее основе так называемую «школу Шату». Дерен познакомил Вламинка с Анри Матиссом. Вместе с другими художниками – Ж. Браком, Р. Дюфи, О. Фриезом они составили ядро нового направления в живописи, получившего название «фовизм». Произошло оно от реплики, брошенной в их адрес известным парижским критиком Луи Вокселем. Увидев их работы на выставке Осеннего салона 1905 г., и в частности картину Вламинка «Цирк», он так был поражен цветовой гаммой, тяготеющей к золотисто-красным цветам, и замкнутостью живописного пространства полотен, что сравнил его с клеткой для диких зверей, а самих художников назвал «фов» – «дикими».

В своих ландшафтах и пейзажах Вламинк, так же как и другие фовисты, подчинял форму цвету. Он писал их практически без контуров, как бы освобождая цвет, и отказывался от традиционного перспективного построения картин. Первая его работа была показана широкой публике в 1904 г. в галерее Берты Вейль. А уже в 1905–1906 гг. он представил на выставки в Осеннем салоне и Салоне «Независимых» целую серию пейзажей, состоявших из чистых, неразрывных цветовых плоскостей. Внимание зрителей особенно привлекли картины «Оливковые деревья» (1905 г.) и «Ландшафт с красными деревьями» (1906 г.), после которых к нему пришла известность и, как следствие ее, материальное благосостояние. Многие из картин Вламинка были в 1906 г. куплены Амбруазом Волларом, известным владельцем художественной галереи. Он же в следующем году организовал первую персональную выставку художника.

В это же время Вламинк знакомится с творчеством Поля Сезанна, под влиянием которого вырабатывает свой собственный стиль, отличающийся упрощенной геометризованной

трактовкой изображаемых предметов, использованием ярких контрастных цветов. Примером может служить пейзаж «Шату», написанный в 1907 г., и более позднее произведение – «Дом с навесом» (1920 г.). Одновременно у художника проявляется интерес к кубизму. Произведения кубистов способствовали новому стилистическому повороту в его творчестве: в работах предвоенного периода построение композиции становится более уравновешенным и стабильным. Теперь в картинах Вламинка больше доминируют прерывистые синие и зеленые тона, а плоскость и пространство унифицируются. В этой манере выполнен им знаменитый «Автопортрет» (1910 г.).

Но вскоре художник, который, как известно, не любил чему-либо подчиняться, почувствовал себя несвободным, скованным рациональной художественной концепцией кубизма. Морис вообще отказывался подводить свою живопись под теоретический базис. Такая позиция привела его к разрыву с интеллектуалом Дереном, круто повернувшим свой путь от модернизма к изучению и осмыслению творческого наследия мастеров прошлого. В то время как Дерен пропадал в музеях, копируя произведения великих живописцев, Вламинк открыто говорил о своей ненависти к музеям, которые он считал «кладбищами живописи». Неприязнь и враждебность между друзьями зашла так далеко, что даже через два десятилетия Дерен предупреждал художников: «Не говорите мне о Вламинке. В живописи это мясник!» Лишь незадолго до смерти Мориса они все-таки помирились.

Между тем негативное отношение Вламинка к кубизму было вполне осознанным. Позднее в своей автобиографии он писал: «Кубистическая одежда имеет для меня слишком милитаристический покрой… Казарма превращает меня в неврастеника, кубистическая дисциплина напоминает мне слова моего родителя: «Полк принесет тебе пользу. Это даст тебе характер». Морис недаром проводил такое сравнение. Мобилизованный в 1914 г. в армию, он участвовал в Первой мировой войне и испытал все ее тяготы. В результате Морис возненавидел военную службу. Потом ему довелось работать токарем и чертежником на оборонном предприятии.

После окончания войны художник снова вернулся к своим картинам. Но под воздействием пережитого его мироощущение и художественная направленность творчества претерпели существенные изменения. «Искусство для искусства и отвлеченные проблемы теперь уже не доводили меня до головной боли, – пишет он в автобиографии о своих взглядах того периода. – Они были для меня выдумками, которые интересовали меня не больше, чем платоническая любовь; от нее никогда ничего не рождается».

Вламинк возвращается к экспрессионистской манере, более соответствовавшей его темпераменту. Ей он остался верен до конца жизни.

«Чтобы заниматься живописью, – часто говорил художник своему сыну, – надо быть богатым». Благодаря коммерческому успеху его выставки в галерее Дрюэ в 1919 г., когда им было продано картин на 10 тыс. франков, он наконец получает материальную независимость. Сбывается его давняя мечта: он покупает загородный дом в Вальмондуа, неподалеку от Парижа. А в 1925 г. продает его и вместе со своей второй женой Берт Комбе поселяется в Рюэй-ла-Гадельер, спасаясь в провинциальной глуши от шумной парижской жизни.

В этот период существенно меняется тематика произведений художника. Теперь его излюбленными сюжетами становятся проселочные дороги, пшеничные поля, отдаленно стоящие заброшенные домики, улочки с одинокими прохожими. Произведения, написанные им в 20—30-е гг., во многом отличаются от всего созданного раньше. Если до этого Вламинка интересовала природа сама по себе и в его пейзажах трудно было представить человека – ни на берегу бурной реки, ни возле домов, изолированно стоящих на заднем плане, то теперь следы человеческого присутствия ощущаются везде. Человечности его картин не противоречит даже то, что люди, судя по всему, должны чувствовать себя в них неуютно, напряженно и тревожно. Ведь его пейзажи – взволнованные, будоражащие, подчеркнуто динамичные. Их драматический, а порой и трагический характер во многом достигается за счет эффектов светотени. Чаще

всего Вламинк использует теперь киноварь, черные и белые цвета. Асимметричная композиция, дробные мазки, беспокойные и нервные ритмические повторы – все это создавало огромное эмоциональное напряжение в картинах. Иногда его можно ощутить в сюжетном мотиве («Продажа вина», 1924 г.) или в каких-то деталях, обозначенных контрастом света. Так, в ландшафте «Вальмондуа» (1920 г.) наклоненный и резко освещенный ствол дерева, выделяющийся на фоне темной листвы, вызывает ощущение неустойчивости и беспокойства. А в пейзаже «Старое дерево» (1939 г.) художник на переднем плане изображает изуродованное дерево, с дуплом и сломанными корявыми ветками, готовое вот-вот упасть, и за ним – молодые, неокрепшие деревца, трепещущие на ветру. Все это придавало картинам Вламинка трагичность, ощущение надвигающейся беды, неясной тревоги. А. В. Луначарский, побывав на одной из выставок художника, писал: «В мире Вламинка почти так же страшно жить, как и в мире Ван Гога. Его дома грозят, его деревья ужасают, его облака тягостны».

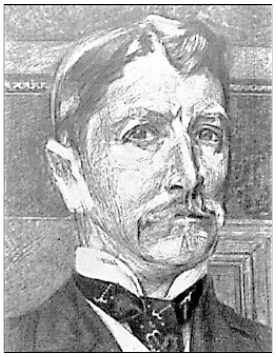
Создавая свои произведения накануне Второй мировой войны, художник действительно сумел передать в них чувство тревоги за судьбы людей. Не случайно картины Вламинка были представлены в 1937 г. в отдельном зале на Всемирной выставке в Париже. В 1940 г., после оккупации Франции немецкими войсками, он уезжает в Нормандию, но вскоре возвращается в свой сельский дом, вступает в Лигу антифашистов. В 1941 г. в составе группы французских художников Вламинк побывал в Германии.

Эта поездка была организована с пропагандистскими целями: нацисты хотели показать, что поддерживают представителей искусства.

Через два года художник написал книгу «Портрет перед кончиной», где так же, как и фашистские критики, резко нападал на современное искусство. Это не могло не вызвать осуждения. Сразу после войны Вламинк предстал перед Особым судом. Его обвинили в коллаборационизме. И хотя позднее это обвинение было с него снято, художник уже не имел того уважения, которое проявлялось к нему раньше. После большого количества персональных выставок его работ во многих странах Европы и США, проходивших в предвоенные годы, наступило затишье.

Но Вламинк продолжал работать. Он писал преимущественно психологизированные картины, пытаясь передать в них силу своих чувств и ощущений. Эти работы возвратили ему утраченное уважение. В 1954 г. художнику была оказана честь представлять искусство Франции на бьеннале в Венеции, а в 1956 г. состоялась его последняя прижизненная выставка, где была показана ретроспектива основных работ Вламинка. Спустя два года художник, в возрасте 82 лет, скончался в своем доме в Рюэй-ла-Гадельере. Незадолго до смерти он признавался: «Я все еще смотрю на мир глазами ребенка. И сегодня самые большие восторги вызывают у меня все те же вещи, что и в детстве: тропинка в лесу, дорога, берег реки, отражение дома в воде, очертания лодки, небо с черными облаками, небо с розовыми облаками». И вслед за этим предостерегал молодых художников: «С природой не флиртуют, ею обладают». Он, несомненно, был из числа ее обладателей – самых «диких», сильных и потому всегда волнующих.

ВРУБЕЛЬ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (род. 17.03.1856 г. – ум. 14.04.1910 г.)



Выдающийся русский живописец, мастер монументальных росписей, театрально-декоративной и прикладной живописи, скульптуры и графики.

Воображение М. А. Врубеля создало образы удивительной притягательности. Достаточно вспомнить его Царевну-Лебедь, Пана, Богатыря и, конечно, разноликого Демона, прошедшего через все творчество художника. С первого взгляда они поражают своей красочностью, внутренней силой, напряженностью, непостижимой тайной. Сила впечатления от картин живописца так велика, что и сам он представляется человеком очень страстным, могучим, импульсивным. На самом деле Врубель имел хрупкое телосложение, утонченные черты, спокойный и уравновешенный характер. Он был мягким и деликатным. Иногда мог вспылить, но очень быстро отходил. Его жена, Н. Забела, вспоминала: «В Михаиле Александровиче я каждый день нахожу новые достоинства: во-первых, он необыкновенно кроткий и добрый, просто трогательный, кроме того, мне всегда с ним весело и удивительно легко».

С детства болезненный (ходить начал с трех лет, страдал головными болями), Миша не любил шумных занятий, его больше привлекали книги, музыка, собственный мир грез и фантазий. В нем было то, что уместно назвать украинским словом «шляхетнисть» – тонкий ум, впечатлительность, образованность, безукоризненность в облике и манерах. В юности благодаря этим качествам он был любимцем барышень. В зрелые годы располагал к себе людей тем, что умел слушать, вглядываться и вдумываться.

В семье Врубелей воспитывались и поддерживались именно такие отношения, правила и увлечения. Отец, Александр Михайлович, по роду службы – военный юрист, был выходцем из Польши. Мать, Анна Григорьевна, умерла, когда Мишеньке не было и трех лет. С 1863 г. заботу о четверых чужих детях взяла на себя вторая жена Александра Михайловича – Елизавета Христиновна, женщина образованная, хорошая пианистка. Увлечение Миши рисованием, начавшееся в пять-шесть лет, очень приветствовали, старались его развивать, хотя строгой системы в художественном образовании мальчика не было из-за частых переездов в места службы отца. С восьми лет он посещал рисовальную школу при Петербургском Обществе поощрения художеств, через год в Саратове начал брать уроки у гимназического учителя. Его водили в галереи и на выставки. Миша был очень способным учеником, имел превосходную зрительную память. В десять лет он поразил своих домашних тем, что, посмотрев два раза репродукцию с картины «Страшный суд» Микеланджело, воспроизвел сюжет во всех деталях.

Путь М. Врубеля в искусстве сложен и трагичен, как и его человеческая судьба. Поначалу его занятия не выходили за рамки увлечения, которое полагалось иметь образованному человеку. Окончив гимназию, он приезжает из Одессы в Петербург, поступает в университет, чтобы

стать юристом и по примеру отца делать военную карьеру. Живопись была просто развлечением и отдыхом; так появились иллюстрации к произведениям Тургенева, Толстого, Достоевского, Гете, Шекспира, а также бытовые зарисовки, портреты друзей и близких. Конечно же, молодой человек с пытливым умом и любовью к искусству жадно впитывал впечатления петербургской жизни. В университете сразу же увлекся философией; Канта изучал по оригинальным произведениям и в жизни руководствовался его идеей превосходства долга над всеми благами.

Наверное, из чувства долга он все-таки закончил учебу и даже два года «отбывал воинскую повинность», но в 1880 г. оставил службу и поступил в Академию художеств. Еще на последнем курсе университета он посещал вечерние курсы академии, почувствовав несомненную пользу для себя от ее дисциплинирующей науки, приобщения к традиционной живописи, классике, тайнам рисунка и композиции. Больше противиться своему предназначению он не мог.

Будучи уже зрелым человеком с устоявшимися взглядами, М. Врубель критически воспринимал академический курс. Он работал жадно, много, поражал педагогов трудоспособностью, но при этом не был слепым подражателем. «Говорят, школа забила талант, – писал он своей любимой сестре Анне. – Но я нашел заросшую тропинку к себе».

Третий год обучения стал для молодого художника решающим. Он попал в класс к профессору Чистякову, который ценил в учениках именно стремление к индивидуальности. «Чистяковцы» были группкой дерзающих талантов, отдающих предпочтение занятиям, которые не очень увлекали остальных, например акварели, где требовалась виртуозная техника. Здесь Врубель знакомится с Репиным, очень сближается с Серовым.

Первая самостоятельная работа «Натурщица в обстановке Ренессанса» послужила отправной точкой в творчестве Врубеля. Она высветила его увлеченность искусством Возрождения, стремление к праздничности, которое он сохранил в дальнейшем, а также направление поисков особой техники письма. По собственному определению, его тогда «иссушила горячка желания достичь совершенства».

К последнему году обучения он если и не достиг желаемого, то во многом преуспел и, почувствовав, что ему тесно в рамках программы, однажды даже заявил, что в академии можно закиснуть. И судьба как будто пошла навстречу этому желанию – поскорее вырваться в свободный полет. Она свела его с профессором А. В. Праховым – знатоком и энтузиастом изучения и восстановления памятников древнерусского зодчества. В то время он занимался реставрацией киевских соборов и церквей, где обнаружил остатки фресок XII столетия. Деньги на эти работы выделялись небольшие, поэтому заинтересовать известных живописцев – Васнецова, Сурикова, Поленова, Репина – ему не удалось. Пришлось искать среди молодых. П. Чистяков порекомендовал Прахову никому не известного Врубеля. Ознакомившись с его небольшим творческим багажом, Адриан Викторович пригласил художника в Киев руководить группой реставраторов, в основном учеников единственной тамошней рисовальной школы Н. Мурашко. Оценка профессора была очень высока; он «сразу убедился, что имеет дело с выдающимся талантом, превосходным рисовальщиком, а главное – стилистом, хорошо понимающим античный мир и могущим, при некотором руководстве, отлично справиться с византийским стилем», – писал в своих воспоминаниях сын А. В. Прахова, известный искусствовед Н. Прахов.

Начало киевского периода (1884–1889 гг.) было для Михаила Врубеля самым счастливым временем. Молодость, настоящая работа, вера в будущее окрыляли его, временами даже опьяняли. Семья Праховых приняла его как родного, но постепенно он стал разочаровывать своих друзей несобранностью и непоследовательностью, «рассеянным образом жизни», как назвал его новые привычки отец, навестивший сына в Киеве. На беду, Врубель трепетно и безнадежно полюбил жену своего благодетеля Эмилию Львовну Прахову, дарил ей свои работы, писал с нее Богоматерь и вложил в этот образ такое чувство, которое позволило считать его

высшим достижением художника в изображении святых ликов. Он уезжал в Италию, чтобы забыться. Там с головой окунулся в работу, в постижение колорита произведений венецианского Возрождения, а по возвращении сделал в этом ключе вдохновенные образы Священного Писания.

Высочайшее духовное и физическое напряжение сделало художника нервным, его мучили приступы мигрени. Он начал пить, увлекаться женщинами, небрежно относиться к своим работам – мог изорвать готовую картину, поверх законченной написать другую. Некоторое время жил в неотапливаемой комнатке, почти без мебели, плохо одевался, что совершенно не было похоже на прежнего Врубеля. Но очень много писал. Подчиняясь импульсу, делал многие зарисовки в блокнотике, который всегда был при нем, или на любом клочке бумаги. Однако при всей одержимости не мог сконцентрироваться на главном.

И тем не менее талант монументалиста позволял начинающему живописцу расписывать стену Кирилловской церкви без предварительной прорисовки, наставлять и подправлять артельщиков, удивлять своими находками специалистов и меценатов. У него были все основания претендовать на работы во Владимирском соборе, поэтому в течение двух лет художник создал большое количество набросков и эскизов. Они обладают бесспорными художественными достоинствами, а «Надгробный плач» и «Воскресение» поставили его в один ряд с А. Ивановым по близости к искусству Возрождения и реализму в подаче библейских сюжетов. Однако слишком нетрадиционная трактовка и отсутствие прежних покровителей лишили Врубеля возможности воплотить свои замыслы. От созданного им в соборе остались лишь орнаменты, а почти готовую роспись переписала заново другая рука (пригласили Сведомского), причем значительно ниже по уровню.

Полосу лишений, копеечных заработков и непризнания М. Врубель переносил с достоинством. «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня», – писал он сестре. Очевидно, муки творчества необходимы художнику, чтобы стать мастером.

Именно в это время, в середине 80-х гг., в творчестве Врубеля возник Демон. Надо сказать, что «демоническое» привлекало его внимание всегда, он обращался к Гамлету и Офелии, Фаусту и Мефистофелю, Раскольникову и Ивану Карамазову, погружался в сказочный, ирреальный мир, где противостоят Добро и Зло, и выплескивал в красках его тревожные образы. Своего Демона он трактовал не как исчадие ада, а как олицетворение мятущегося человеческого духа, который ищет примирения обуревающих его страстей, стремится познать мир и не находит ответа на свои вопросы ни на земле, ни на небе. Художник впадал в мистицизм, но был уверен, что Демон «составит имя» своему создателю. И оказался прав.

Наверное, Демон был не только воплощением душевных мук художника, но и началом его душевной болезни. Первым серьезным сигналом ее послужил такой случай. Врубель пришел однажды к Праховым в очень подавленном состоянии и сказал, что ему необходимо ехать в Харьков на похороны отца. Взял денег взаймы и ушел. Но чуть ли не на следующий день якобы умерший А. М. Врубель явился к ним, чтобы справиться о сыне. Знакомый доктор подробно расспросил о поведении молодого человека, о его здоровье и безошибочно назвал диагноз, обрисовав печальное будущее.

Но тогда до него было еще далеко. Тридцатилетний Врубель верил в свои силы и стремился к успеху. В 1889 г., по совету Серова и Васнецова, он приехал в Москву, где кипела культурная жизнь. Его признали собратья по ремеслу, познакомили с незаурядным человеком и меценатом С. И. Мамонтовым. Тот пригласил Врубеля к себе жить, стал первым и постоянным заказчиком. В богатой купеческой столице художник начал зарабатывать, мог дать простор своему творчеству. Чем только он не увлекался! Иллюстрировал юбилейное – к 50-летию гибели поэта – издание Лермонтова, а позже и Пушкина. Интересно, что из 13 работ большая часть посвящалась любимому «Демону» и по исполнению превосходила иллюстрации других авторов (Сурикова, Репина, Серова, Поленова), но их чуть не забраковали. В домах состоя-

тельных заказчиков Врубель выполнял витражи, панно и плафоны. Одним из самых красочных было панно «Венеция». Особое место занимают пять панно на темы «Фауста» и совершенный триптих «Суд Париса», сделанные для А. Морозова. Последнее произведение, однако, было забраковано.

В мамонтовском поместье Абрамцево Михаил Александрович получил возможность заняться майоликой, сделал в этой технике ряд скульптур – Садко, Египтянку, персонажей «Снегурочки» и снова Демона. Всегда любивший театр, Врубель изготавливает декорации для спектаклей Русской частной оперы Мамонтова: «Садко», «Царская невеста», «Царь Салтан».

После смерти молодого Мамонтова, с которым Врубель ездил по городам Италии, Греции, в Париж, он отделал часовню на могиле, затем выполнил пристройку к дому Мамонтовых в Москве, с фасадом в романо-византийском стиле. В известной монографии С. П. Яремича о Врубеле по этому поводу сказано: «Тот, кому было дано осмыслить физиономию огромного города и кто мог бы породить целую архитектурную школу, был обречен увидеть осуществление своей архитектурной мысли в виде маленького флигеля на Спасско-Садовой».

Врубель стремился к универсальности и совершенству. А мощным стимулом в его творчестве стала женитьба на певице Надежде Забеле. Их встреча произошла в Петербурге, где гастролировала московская труппа. Врубеля попросили заменить заболевшего художника Коровина и оформить оперу-сказку «Гензель и Гретель». Грету пела обладательница завораживающего сопрано Забела. Ее голос и внешность покорили художника, он сразу сделал ей предложение и говорил, что покончил бы с собой, если бы она отказала. Они были замечательной парой. Влюбленный Михаил Александрович ничуть не преувеличивал достоинств своей избранницы. О ее таланте вспоминают многие современники, именно для нее писал Римский-Корсаков партию Марфы в «Царской невесте». С нее создал Врубель божественную «Царевну-Лебедь», сочинял ей не только сценические костюмы, но и одежду, украшения, творил ее, как любимое произведение.

Незадолго до свадьбы, которая состоялась в 1896 г. в Женеве, М. Врубель занимался оформлением павильона Нижегородской всероссийской выставки. Художник выполнил два громадных панно – «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», вокруг которых разгорелась настоящая война. Жюри было категорически против этих полотен, назвав их слишком претенциозными. Министерство финансов затребовало новый состав жюри, а времени уже не было. Работы все-таки сняли. Тогда С. И. Мамонтов не только купил их у автора, но на свои деньги выстроил специальный павильон с вывеской «Выставка декоративных панно художника М. А. Врубеля, забракованных жюри Императорской академии художеств». Такой дерзкий вызов мог позволить себе только он. Правда, администрация упросила Савву Ивановича закрасить последние пять слов, но интерес публики к этим панно был огромен.

Произведения московского периода знаменуют переход М. А. Врубеля к эпическому творчеству, близкому к европейской живописи сдержанностью, достоинством и глубиной образов, преклонением перед красотой и гармоничностью природы. Это обусловило и более плавную, гибкую манеру письма, особый колорит. Замечательны в этом отношении портрет жены, картины «Пан» и «К ночи», таинственная «Сирень», уже упомянутые декорации к спектаклям-сказкам и завораживающие демоны – летящий (1899 г.), сидящий (1900 г.), поверженный (1902 г.).

Эти и многие другие поистине сказочные произведения художник писал на хуторе у Н. Н. Ге, с которым они оказались в родстве по линии жен. Зимой Врубели жили в Москве и там Михаил Александрович заканчивал летние задумки. Он мечтал зажить спокойно, творить по желанию, не оглядываясь на чье-либо мнение. Непонятый и подвергаемый насмешкам, названный декадентом, художник перестал искать общества своих бывших товарищей по группе «Мир искусства», не посещал выставки и музеи. Его устраивал замкнутый мир семьи,

тем более что в ней появился малыш, которого назвали Савва. Правда, мальчик родился с заячьей губой, и Врубель увидел в этом некий знак.

Однако семейная идиллия была не долгой. Болезнь все чаще напоминала о себе. Значительно она усугубилась после смерти сынишки от воспаления легких. Михаил Александрович начинает серьезно лечиться. Удивительно, но нашлись злопыхатели, опубликовавшие в «Новом времени» сообщение: «Декадент, художник Врубель, совсем как отец декадентов Бодлер, недавно спятил с ума».

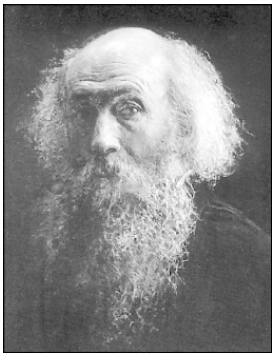
В период облегчения М. Врубель продолжал работать. Он побывал в Крыму, Киеве, Риге и Петербурге, чтобы найти лучших врачей и одновременно устроить свои дела. Особенно заботила его судьба «Демона», которого художник пытался продать Третьяковской галерее, а после неодобрительных отзывов совета послал на выставку в Петербург. Он приехал вслед за картиной и лихорадочно менял в ней что-то, подправлял, заклеивал газетой и дописывал. Утверждают, что это повторялось сорок раз. Выражение лица этого титанического и трагического героя менялось, как и состояние художника.

После выставки Врубель стал знаменитым. Раньше его называли мужем певицы Забелы, теперь горе сказалось на ее голосе. Если бы не было рядом верной опоры, сестры Михаила, Анны Александровны Врубель, ей вовсе пришлось бы оставить сцену. Обе женщины по очереди сопровождали Михаила Александровича в лечебницы и санатории, заботились о нем, старались создать все условия для жизни и творчества, пока он был в состоянии творить. За последние годы художник успел написать несколько портретов жены, маленького сына, автопортреты и замечательное изображение поэта Брюсова, вариации на тему «Пророка» и названную чудом пастель «Жемчужная раковина», экспонировавшуюся на выставке Союза русских художников в 1905 г. Но какой ценой достались ему эти работы! Брюсов, видевший Врубеля в больнице, писал: «Я ужаснулся, увидев его. Красноватое лицо. Глаза, как у хищной рыбы… Торчащие волосы вместо бороды. Хилый, больной, в грязной мятой рубашке. Он сумасшедший поистине». Но в то же время поэт признавал: «Линии, проводимые им, были безошибочны. Творческая сила пережила в нем все. Человек умирал, разрушался, мастер – продолжал жить».

Вскоре М. А. Врубель окончательно ослеп и уже не мог рисовать. Он прожил еще долгие, бесконечные для него пять лет, ожидая смерти как избавления. В феврале 1910 г. неожиданно заболел – сестра подозревала, что в результате умышленного стояния под форточкой, – и после скоротечной чахотки умер.

Сам художник высказал однажды мысль, которая свидетельствует о ясном и возвышенном строе его ума: «Смерть, уничтожающая все противоречия, и есть категорический императив». Применительно к нему самому она оказалась поразительно верной. Фантастический реализм лучших произведений М. А. Врубеля волнует сегодня нас и будет волновать будущие поколения.

ГЕ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ
(род. 15.02.1831 г. – ум. 2.06.1894 г.)



Известный русский исторический живописец, портретист, скульптор и график. Профессор живописи (1863 г.).

«Мы все любим искусство, – говорил Н. Н. Ге в 1894 г. с кафедры Первого съезда художников, – мы все его ищем, мы все его открываем и остаемся ненасытными. Все нам хочется верить, что оно еще многое и многое, может быть, откроет…» В своем творчестве Николай Николаевич всегда оставался ненасытным. Он всю жизнь искал свою мысль, свое чувство, свою истину, чтобы путем познания, а если надо, и самоотречения, «идти по-своему». Он шел в искусстве независимо и своеобразно, увлекался работой, открывал для себя новое в привычном и общепризнанном, незаметно стирая границу между искусством и психологией.

Можно только догадываться, откуда у изнеженного барчонка, примерного гимназиста, чинного студента могла появиться такая страстная убежденность в своем предназначении. Николаю было всего три месяца, когда овдовевший отец Н. О. Ге передал его под опеку бабушки-помещицы и любимой няньки. Они жили в имении в Подольской губернии. Но все четыре брата получили образование в Киеве. Николай закончил частный пансион и гимназию. Увлекаясь с детства рисованием, он в 1847 г. поступил вначале в Киевский, а затем перевелся в Петербургский университет на математический факультет, где еще два года успешно продолжал учебу.

Испытав чувство восторга от картины К. Брюллова «Последний день Помпеи», юноша поступает в Академию художеств и превращается в увлеченного, фанатически преданного искусству художника. Имеющий достаточно средств Николай беспечно жил в студенческом общежитии, ссужал друзей деньгами, оставаясь часто сам без средств. Он наслаждался товариществом и учебой, преклонялся перед великим Карлом и в ранних работах подражал ему («Саул у Аэндорской волшебницы», 1856 г.). Тогда же к молодому художнику пришло первое чувство, и он женился на Анне Петровне Забеле, сестре своего друга-скульптора. «Наша будущая жизнь будет не такая, какая обыкновенно бывает после венчания, – писал Николай своей избраннице. – Мы заживем как люди, а не бары». Анна, получившая хорошее образование и сама постоянно пополнявшая его, после брака (1856 г.) открыла для себя мир большого искусства. Молодая семья решила строить жизнь по Герцену, перед которым преклонялся Николай.

Не дождавшись вручения золотой медали и средств для пенсионерской поездки, художник с женой в 1857 г. «стремительно побежали за границу»: Ге верил, что «там, где ширь и свобода», он может сразу проявить себя как живописец. Но работа над картинами «Смерть Вергинии» (1858 г.) и «Разрушение Иерусалимского храма» (1859 г.) удовлетворения не принесла. Сотни эскизов, но полотна, похожие на брюлловские, «молчат». Зато портреты кисти моло-

дого художника (Я. П. Меркулова, братьев Бакуниных, И. Доманже, 1868 г.; доктора Шиффа, 1867 г.; художника Мясоедова и скульптора Чижова) были отмечены редким мастерством и выразительностью. Особенно часто Николай писал жену («Жена художника с сыном», 1859 г.; «Портрет А. П. Ге за чтением», 1858 г.), с большой любовью изображая в общем-то не очень красивое, с крупными чертами лицо женщины, заставляя почувствовать, чем богат ее внутренний мир. Ге не писал заказных портретов. Чем больше нравился ему человек, тем искреннее получалось на полотне его живописное отражение. Почти десять лет шел художник к одной из лучших своих портретных работ – «Портрет А. И. Герцена» (1867 г.). До первого сеанса, до первой встречи он был «на две трети готов», настолько хорошо знал Ге своего кумира. Изображение простое, будничное и даже интимное. Герцен грузно сидит в кресле, легким наклоном головы подчеркнут большой лоб, не затеняющий ясность взгляда. Темный нейтральный фон выделяет освещенное лицо. «Дружеским сочувствием» назвал Герцен свой портрет.

Но все портретные работы, как и взволнованные, одушевленные пейзажи солнечной Италии, были для Ге лишь поиском своей темы. Она ему «открылась» при чтении Евангелия. Традиционный сюжет «Тайной вечери» (1863 г.) был изображен через собственное понимание случившегося. Художник словно вошел в комнату в ту минуту, когда неверие Иуды стало фактом – окончательным разрывом, предательством. Чистая полоса освещенного помещения отделила его от остальных. Его руки, поправляющие хитон, словно черные крылья. Он сделал свой выбор и уходит, уверенный в своей правоте. Все решено и для ушедшего в думу Христа. Он потерял своего ученика. Иоанн, Петр и Иисус на границе света, все остальные – в плохо освещенном углу, в волнении следят за происходящим. Через час разбегутся испуганные апостолы. Огненный колорит усиливает контраст света и тени – добра и зла. Нарушено великое братство. Дальше у каждого своя дорога и своя Голгофа.

Ге привез картину в Петербург на суд русской общественности. «Тайная вечеря» стала центром, «львом» Академической выставки 1863 г. «Простота», «реализм» и «правда» – такими словами пестрели отклики в прессе. О Ге говорили как о восходящей звезде и надежде русской живописи. Из ученика, минуя звание академика, он сразу стал профессором. К Николаю Николаевичу, как к признанному мастеру, пришел за советом Крамской, и художник горячо поддержал «бунт четырнадцати». Он всю жизнь будет принимать сторону «молодых», даже не всегда их понимая и не соглашаясь с ними.

Вернувшись к семье в Италию, где подрастали двое сыновей, Николай и Петр, Ге стремительно и воодушевленно пытался продолжать «открывшуюся» ему тему. Но полотна «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса, идущего к ним в дом» (1864 г.) и «Вестники воскресения» не удались. Продолжать было так же трудно, как и начать. К «Вестникам воскресения» Ге шел четыре года, пока картина «не наполнилась» победой духа и поражением немеющей плоти. Но в 1867 г. картину не допустили на выставку духовные чины и царь, как «не вполне согласную с евангельским толкованием событий», что «может дать повод к превратным в публике суждениям». Критики и зрители не приняли и полотно «Христос в Гефсиманском саду» (1868 г.). Сын Божий на картинах становился «все более человеком». Одни увидели в этом достоинство Ге как художника, другие осмеяли его работу. И если новизна «Тайной вечери» потрясла всех, то новаторство, проявленное в последних работах, оказалось преждевременным. Современники его не поняли.

Неудачи разочаровали художника, но он не изменил «своей мысли» показать столкновение нового и старого мира в цикле о Христе и Иуде. Вернувшись в 1869 г. в Россию, Н. Ге сразу влился в общественную жизнь художников. Он всегда отличался умением говорить, убеждать и доказывать. Теперь его талант прекрасного оратора, полемиста и искусного спорщика был необходим созданному 2 ноября 1870 г. Товариществу передвижных художественных выставок. Осуществляя свои мечты о материальной независимости художников и продвижении искусства к народу, Николай Николаевич с головой ушел в дела Товарищества. А

замечательные портреты Н. И. Костомарова (1870 г.) и А. Н. Пыпина, а также представленная на Первой передвижной выставке в Петербурге картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.) вернули художнику славу исторического живописца.

Теперь трудно представить себе сцену допроса иначе, чем на полотне Ге. «…Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, – писал Салтыков-Щедрин, – был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются в памяти». Художник вновь выбирает для картины момент, когда в отношениях отца и сына уже все решено. Петр, строящий обновленное государство, сознательно жертвует своим сыном, чтобы правление Алексея «тяжелым бревном» не легло под ноги России. Уверенный в своей правоте, Петр пристально смотрит на жалкую, беспомощную фигуру сына. Взгляд опущенных глаз Алексея выдает упрямство и надежду все повернуть вспять. Кроваво-красная с четким узором скатерть спадает на пол, навсегда разделяя отца и сына. Личная драма на картине Ге – это и историческая драма. Россия требовала «Авраамовой жертвы» в борьбе старого с новым.

Картина была куплена П. М. Третьяковым еще до выставки, а для царя художник сделал копию. Вновь всеобщее признание после восьми лет критики. Ге опять стал «пророком» и «основателем новой школы» живописи.

Николай Николаевич вступил в очередной период поисков, метаний и неудач. Дальше эскизов не продвигалась работа над полотнами «Алексей Михайлович и Никон» и «Царь Борис Годунов допрашивает царицу Марфу о смерти Димитрия». Не заговорили под кистью картины «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874 г.) и «Пушкин в Михайловском» (1875 г.). Но зато «его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них. Не внешняя личина людей… самая изнанка – загадочная, мучительная и страшная – вся в них открыта наружу». Так говорил А. Бенуа о портретных работах Ге («Портрет писателя О. А. Потехина», 1876 г.; скульптурный «Портрет В. Г. Белинского», 1871 г.; «Портрет И. Я. Петрункевич», 1876 г.; «Портрет Н. А. Некрасова», «Портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина», оба в 1872 г.; «Портрет И. С. Тургенева», 1871 г.).

А вот деньги зарабатывать Николай Николаевич никогда не умел. Испытывая материальные затруднения, художник в 1876 г. покупает небольшой дом на хуторе Плиски (Воронежская губ.). Его отъезд из Петербурга многие посчитали бегством, жалели, поучали. Ведь Ге предлагали профессуру в академии, но он предпочел работать на земле и заниматься пасекой. Жизнь богаче не стала. Жена постоянно насмехалась, но приносила себя в жертву. «Я и на хуторе могу писать», – говорил Николай Николаевич, представляя на выставках свои работы.

Особое удовольствие получал Ге от общения с Л. Н. Толстым. Он подолгу жил в семье писателя, с любовью создал его живописный (1884 г.) и скульптурный (1890 г.) портреты. В беседах они находили много общих точек соприкосновения, особенно в вопросах веры и хождения в народ. Сам Николай Николаевич естественно вписался в сельский быт. Он искусно клал печи в мужицких домах и читал Евангелие нищим с тем же удовольствием, с каким десятилетием раньше помогал начинающим художникам, устраивал выставки и вел светские беседы в салонах. Но главным для художника оставалась история жизни и смерти Христа, ее осмысление и живописное отражение.

Два года работал Ге над картиной «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1888–1889 гг.). Глубокая трагичность в застывшей фигуре Христа, устремившего свой взгляд в ночное небо. Медленно уходят ученики. Их лиц не видно – все закутаны в хитоны. Они уходят в тень, унося тяжкий груз разрыва с учителем. Фантастическая гармония природы и настроения людей. Фигура Христа озарена лунным сиянием – он один будет нести свой крест.

В 1890 г. на Восемнадцатой передвижной выставке Ге экспонирует картину «Что есть истина?» – в ответ взрыв похвал и критики. Все привыкли к красивому облику Христа, а здесь он избитый, оплеванный и униженный. Но непоколебимый. «Это первый Христос, которого

я понимаю», – написал Лесков. «Отвратительной» назвал картину царь и приказал убрать с выставки. Христос смотрит на важно вопрошающего Пилата выразительным взглядом человека, который идет на смерть за истину.

Трудные раздумья больше не терзают Ге. Он открыл для себя истину. Четыре последние года жизни – четыре картины-откровения. Современников поразил безликий Иуда («Совесть», 1891 г.), одиноко застывший на освещенной луной дороге. Один на один со своей совестью. Зачем ему лицо, если он продал истину.

В 1891 г. Ге похоронил жену. Он до последнего дня своей жизни тосковал без Анны Петровны, с ее уходом поняв, что только «смерть открывает полную меру любви». А если это смерть Христа – осужденного и осмеянного («Суд Синедриона», 1892 г.), познавшего всю степень унижения и отчаяния («Голгофа», 1892 г.)? На небольшом полотне страдания Христа выражены с исключительной силой художественной выразительности. Темпераментная резкая линия подчеркнула экспрессивность образа. Мазки стремительны и резки, как на полотнах импрессионистов. Лицо мученика, но не Бога, а человека. Телесные и духовные страдания исказили благообразное лицо Иисуса. Таким его еще никто не писал.

Многих оттолкнуло и последнее полотно Ге «Распятие» (1894 г.), которое бесследно исчезло где-то на выставках в Европе. Остались 19 эскизов, поражающие натурализмом в изображении умершего на кресте Иисуса и кричащего от горя разбойника. «Это бойня», – сказал царь. Но ведь и гонения на первых христиан были той «бойней», которая в муках закалила веру. На вопрос молодых художников: «А «воскресение» будет?» – Ге ответил: «Это же и есть «воскресение». «Распятие» или «Воскресение». Только вы ждете, что воскреснет Христос, но он умер. Воскрес в последнюю минуту Разбойник. Стал Человеком!..» Именно так прочитал Ге Евангелие.

И таким он был интересен молодым художникам. «Красивый старик», «старик с апостольской внешностью», «молодой старик», живой и горячий. Его творчество не принимали Крамской, Стасов, Поленов, Репин. Художник проповедовал, никого не отвергая, увлекал, но не заставлял идти следом по проложенной кем-то дороге. Ге не боялся тех, кто его обгонял, он стремился вслед за ними. Художник был убежден, что узнать, что есть истина, способен только тот, кто не останавливается ни на мгновение. Задержать развитие может только смерть.

Н. Н. Ге скончался 2 июня 1894 г. на хуторе Плиски, где и был похоронен.

ГЛАЗУНОВ ИЛЬЯ СЕРГЕЕВИЧ
(род. 10.06.1930 г.)

Известный русский живописец и график, портретист и пейзажист, создатель монументальных исторических полотен, книжный иллюстратор, мастер театрально-декоративного искусства. Автор более трех тысяч произведений. Педагог, просветитель и общественный деятель.

Действительный член Академии художеств России, член Королевских академий художеств Мадрида и Барселоны.

Доктор искусствоведения, профессор, основатель и ректор Всероссийской Академии живописи, ваяния и зодчества (1988 г.).

Обладатель почетных званий и наград: народного художника СССР (1980 г.), ордена Вишну (Лаос), премии им. Д. Неру (Индия), ордена Святого Михаила (Португалия), золотой медали «За выдающийся вклад в мировую культуру» (ЮНЕСКО), ордена Преподобного Сергия Радонежского (1999 г.), ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени (2000 г.) и др.

Создатель патриотического клуба «Родина» (нач. 60-х гг.), один из организаторов Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, вице-президент фонда «Русская соборность».

Автор книг «Дорога к тебе» (1965–1966 гг.) и «Россия распятая» (2000 г.).

Илья Глазунов – знаковая, культовая фигура в русском искусстве XX века. Нередко его называют «зеркалом нашей эпохи». Это определение, хотя и ставшее расхожим, довольно точно характеризует Глазунова – и как человека, и как художника. Ибо его жизнь и творчество представляют собой поистине удивительный сплав несоединимого. Они так же противоречивы, как и та действительность, которую художник вот уже более 40 лет изображает на своих монументальных полотнах.

Во все времена и при любом строе – в годы хрущевской «оттепели» и брежневского застоя, перестроечного бума и демократических надежд – Глазунов всегда оставался «на плаву», умудряясь сказать свое слово картинами, книгами, публицистическими выступлениями, педагогической, просветительской и общественной деятельностью. И что самое удивительное, слово это, идущее, казалось бы, вразрез с общепринятым, официальным мнением, делало художника одновременно и гонимым, и обласканным властями. В этом поразительном умении приспосабливаться к любым обстоятельствам, несомненно, проявляется еще один дар известного живописца, не менее большой, нежели художественный.

Удивительна и эстетическая позиция художника: непреклонность и категоричность в изображении истории России, смелый отказ от фальшивых ценностей соцреализма совмещаются в ней с ретроградством, ярым неприятием многих истинных ценностей мирового искус-

ства. В частности, вряд ли можно согласиться с утверждениями Глазунова, сделанными на страницах его книги «Россия распятая». В одном месте он категорично заявляет: «Я не любил, не люблю и никогда не буду любить Сезанна, с которого начинаются все монографии «современного искусства», потому что Сезанн открыл путь к кубизму и сменившему его авангардизму». В другом – с такой же неприязнью он пишет о не менее выдающемся мастере: «Пикассо показался многим голым королем, скрывающим свою несостоятельность за холодными ребусами выдумок, выдаваемых за свободу индивидуальности». Еще больше достается от этого убежденного реалиста Малевичу и Кандинскому, представителям русского и мирового авангарда. Тем самым Глазунов отметает любые другие направления в искусстве, оставляя право на существование только реалистическому.

Отношение современников к творчеству художника также крайне противоречиво. С одной стороны – восторженное преклонение, с другой – не менее ожесточенное неприятие. Середины нет. Непростая ситуация, осложненная к тому же его монархическими убеждениями. Сторонники Глазунова считают его истинным сыном Отечества, гениальным создателем русской живописной летописи. Противники называют его убеждения национал-шовинистическими, а творчество приравнивают к китчу – одному из проявлений массовой культуры. Специалисты-искусствоведы чаще всего обходят его стороной. Тем не менее и в России, и за рубежом он считается одним из самых знаменитых современных русских художников. Сам о себе Глазунов без ложной скромности говорит, что он пришел из XIX века, но является и человеком XXI века.

Жизненный и творческий путь художника более всего связан с Петербургом и Москвой. В первом городе он родился и провел свои детские и юношеские годы. С другим Глазунов связывает свое «второе рождение»: «Москва меня сделала осознанно русским». Именно этот город, по словам художника, научил его различать добро и зло, выковал его характер.

Родился Глазунов в интеллигентной петербургской семье. Отец его, Сергей Федорович, историк по профессии, был родом из крестьян деревни Петровское Ярославской губернии. Родословная же матери, Ольги Константиновны, вела свое начало с древности. Впоследствии занявшись ее изучением, Илья нашел документы о своих предках – Флугах, живших в VII в. и состоявших в родстве со славянской королевой Любушей. Один из них был приглашен в Россию еще при Петре I для преподавания математики и фортификации, участвовал в сражении со шведами. От него и пошла русская ветвь семейства, в которой было немало известных деятелей в различных областях, одаренных к тому же музыкальными, или живописными, или литературными талантами. Так, дядя художника, академик медицины Михаил Федорович Глазунов, увлекался русским искусством и имел прекрасную коллекцию живописи. Поэтому неудивительно, что в семье маленького Илюшу окружала атмосфера любовного отношения к историческому прошлому России, ее культуре и искусству.

Но детство его закончилось слишком рано: во время Второй мировой войны в голодном блокадном Ленинграде погибли родители и большинство родственников. Мальчик, чудом вывезенный из города по «дороге жизни», оказался в глухой новгородской деревушке Гребло. Здесь он прожил два года в семье колхозницы Марфы Скородумовой. Эта простая женщина, приютившая голодающего и спасшая его от смерти, стала для Глазунова олицетворением силы и величия русской души.

Вернувшись в родной город в 1944 г., он поступает в среднюю художественную школу, а после ее окончания – в институт им. И. Е. Репина. Уже в студенческих работах Глазунова проявляется не только талант, но и собственное мировоззрение, стремление к поиску новых тем и сюжетов, выразительных средств их изображения. Свой стиль складывается непросто. «Я очень долго мучился над вопросом, смогу ли я когда-нибудь стать художником, – вспоминает он сейчас. – В детстве у меня не получались даже самые простые рисунки. Я ходил в музеи специально для того, чтобы смотреть холсты великих художников, и поражался, с какой

легкостью и точностью они вырисовывали каждую деталь. Но однажды у русского художника Репина в его книге «Далекое близкое» я прочел, что для того, чтобы стать художником, надо творить от души, не ориентируясь ни на кого, рисовать то, что тебе близко. Это мне очень помогло в моем творчестве».

Трудно сказать, насколько молодому художнику, будущему ниспровергателю соцреализма, была близка тема, которую он отразил в картине о коммунисте Юлиусе Фучике (1956 г.), но заявить ему о себе она действительно помогла. Выполненное за год до окончания института полотно было отправлено на международную выставку студенческих работ в Праге и получило Гран-При. После такого успеха двадцатишестилетний художник организует в Москве первую персональную выставку, представив на ней 80 работ. Это было неслыханно – ведь студенту за короткое время удалось создать такое множество полотен, посвященных сложным темам и идущих вразрез с канонами официального советского искусства. Выставка стала сенсацией. Этому в немалой степени способствовала и шумиха, поднятая в зарубежной прессе, расценившей его произведения как «удар ножом в сердце соцреализма». Вслед за ней посыпались заказы. Портретная галерея Глазунова, начавшаяся с изображения актеров французского театра Жана Вилара, вскоре пополнилась портретами известных итальянских мастеров культуры – Джины Лоллобриджиды, Джульетты Мазины, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Марио дель Монако и др. Для их создания художника пригласили в Италию. Откликом на эту поездку стала книга Паоло Риччи о творчестве Глазунова. А после выставки его работ в Риме итальянская пресса нарекла его «Достоевским живописи». (Здесь уместно упомянуть об интересной метаморфозе «титулов» художника: спустя 40 лет в оде, написанной к 70-летию Глазунова, Илья Резник назовет его не менее величаво – «Микеланджело России».)

Ажиотаж вокруг творчества молодого бунтаря, конечно же, не был лишен определенной идеологической подоплеки. Но возник он не на пустом месте. Талантливость Глазунова ни у кого не вызывала сомнений. Очевидным было и то, что уже в ранних работах ему удалось с безошибочной точностью определить те темы и сюжеты, которые остро волновали зрителей и до него практически не поднимались в советском искусстве. Это умение нащупывать и заполнять «тематические ниши» было и остается одним из существенных достоинств художника. Четыре живописных цикла, начатые им в 60-е гг., стали характерными для всего его творчества. Это «Вечная Россия», посвященная героической истории русского народа; «Город», представляющий собой лирический рассказ о современности; иллюстрации к русской классике, и прежде всего к произведениям Ф. М. Достоевского, а также серия портретов.

Но полотна Глазунова привлекали не только своей тематикой. Они выделялись нетрадиционным подходом к построению картины, нарочитой броскостью, эффектностью изображения, использованием необычных деталей или персонажей. Все эти качества в полной мере проявились уже в дипломной работе художника – картине «Дороги войны» (1954–1957 гг.). Несмотря на то что в ней он бросает дерзкий вызов искусству, воспевающему лжегероизм, и вместо лакированного показа подвигов изображает трагедию отступления, многое и в замысле, и в исполнении ее оставляет ощущение какой-то искусственности. Она скорее напоминает массовую сцену театральной постановки, где все герои расставлены по мизансценам, мало связаны друг с другом и выглядят довольно банально. Чтобы усилить впечатление, Глазунов пользуется экстраординарным приемом: вводит в картину некого апокалипсического всадника на ржущем белом коне, а ребенку, изображенному на переднем плане, придает черты младенца Христа. Преподаватели учли и дерзость, и художественные просчеты картины, оценив ее отметкой «удовлетворительно». И из баловня первого успеха Глазунов превращается в простого учителя рисования сначала в Ижевске, а потом в Иваново. Но эта «опала» длится недолго.

Вскоре Илья Сергеевич, женившийся еще в студенческие годы на талантливой художнице Нине Виноградовой-Бенуа, возвращается в Москву. Сведения об этом периоде его жизни довольно противоречивы. С одной стороны, много пишется о том, что Глазунову приходилось

долгое время влачить жалкое существование: отсутствовало жилье, путь в Союз художников был закрыт, и ему приходилось работать грузчиком и кочегаром в бойлерной. По другим источникам, изгой Академии художеств активно подрабатывал, исполняя заказы на портреты преимущественно дипломатов и кинозвезд – частых гостей в его мастерской. Тогда же он объявляет себя русофилом и начинает коллекционировать старинные иконы. Так или иначе, но в 70-е гг. Глазунов действительно становится самым модным русским портретистом. Ему заказывают свои портреты премьер-министр Дании Краг, короли Лаоса, Испании и Швеции, президент Финляндии У. Кекконен, премьер-министр Индии Индира Ганди и даже Папа Римский. Пользуются его живописными услугами и многие советские лидеры. Все эти громкие имена стали для Глазунова своеобразным мандатом для вхождения в верхние эшелоны художественной элиты. Так, не признанный советским официальным искусством, он превращается в известного «придворного» художника, с одной стороны, гонимого, а с другой – любимого сильными мира сего. Именно тогда в зарубежной прессе Глазунова стали называть «художником королей и королем художников».

Но его «королевством» становится не столько портрет, сколько монументальная историческая живопись. В 1970—1990-х гг. появляются самые знаменитые полотна Глазунова – «Мистерия XX века», «Вечная Россия», «Великий эксперимент», «Поле Куликово», «Моя жизнь», «Возвращение блудного сына», «Россия, проснись», «Прощание» и многие другие. Все они, действительно, по широте и глубине охвата исторического материала не имеют аналогов в современном русском искусстве, но по способу художественного воплощения не блещут мастерством. В них много эффектности и мало души, поскольку их персонажи – не живые, реальные люди, а лики, застывшие и однообразные. Но зрителей прежде всего поражает тема и масштабность изображения. Именно так произошло с «Мистерией XX века», которая стала настоящим общественным явлением, символом прорыва из затхлого мира социалистических канонов к новым, пугающим тогда своей смелостью формам, образам и идеям. Сам факт написания такой картины – несомненная заслуга Глазунова. Одно плохо, что за громким общественным звучанием не осталось места для живописи. Последний вариант картины (а их было несколько), насыщенный 174 персонажами, более напоминает плакат, нежели художественное полотно.

Судьба «Мистерии» складывалась непросто. В одном из интервью художник рассказывал: «Мистерию» я начал писать, как ни странно, в Германии. Но там картина вызвала бурный протест. Не все ее поняли – ведь там были изображены Гитлер, Сталин, Брандербургские ворота… На рулоне я привез ее в Москву и писал в двух комнатах. А последняя «Мистерия» была выставлена на двух выставках. Только воля художника может объединить столь разных людей. Это и есть мистерия. На одном холсте – силы и идеи, определившие историю XX века… А за ту первую «Мистерию», вы знаете, меня, приравняв по статусу к Солженицину, хотели выслать в Америку. Один голос перевесил в мою пользу. Меня послали «всего лишь» на три месяца в глухую тайгу, на БАМ…»

Глазунова действительно миновала участь диссидента. Да и сам он к ней явно не стремился. С таким же успехом, как и свои «антисоветские» исторические полотна, он писал строителей БАМа и монтажников Нурекской ГЭС, таджикских колхозниц и героев вьетнамской войны. Все они являются чистейшими образцами того самого соцреализма, против которого так яростно выступал художник.

Одновременно с этими работами Глазунов проявил себя и как мастер театрально-декоративного искусства. Вместе с женой Ниной Александровной, тонким знатоком русского костюма, он создал по-настоящему интересное оформление к постановкам опер «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (Большой театр), «Князь Игорь» и «Пиковая дама» (Берлинская опера), балета «Маскарад» (Одесский оперный театр). В 1981 г. художника даже назначили директором Музея декоративно-прикладного и народного искусства. И здесь

его первым и верным помощником была Нина Александровна. Нельзя не отметить, что эта красивая и талантливая женщина, потомок знаменитого рода Бенуа, сыграла немалую роль в становлении и развитии Глазунова как художника. Отличавшаяся тонким вкусом и эрудицией, имевшая безупречную репутацию в художественных кругах и обширные связи, она делала для любимого мужа буквально все: сдавала кровь, чтобы купить ему краски, добивалась заказов, решала вопросы с жильем, была другом и советчиком и… даже прощала его многочисленные измены. Молодой, красивый, знаменитый, одетый всегда с иголочки художник многим вскружил голову, быстро увлекался и был безумно ревнив. Однажды, еще в начале своей семейной жизни, он познакомился с восемнадцатилетней актрисой Ларисой Кадочниковой, дочерью знаменитой Нины Алисовой. Три года длился их роман. О нем знали все. Даже его жена Нина. Позже Лариса вспоминала: «Он выматывал меня. Эмоционально. Я ужасно уставала… Я почти не спала. Наши отношения были на грани истерии. Глазунов поклонялся Достоевскому и хотел, чтобы его окружали и страсти по Достоевскому. На пределе человеческих возможностей. Только тогда он мог работать, это вдохновляло его. Он бесконечно требовал от меня признаний в любви. К нему, гению… Наша связь была болезненной и красивой».

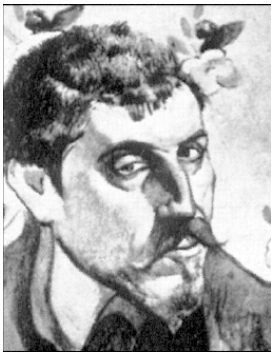
Глазунов неоднократно рисовал свою жену. Ее портреты, пожалуй, самое лучшее из всего написанного художником. В них много душевного тепла и затаенной грусти. В 1986 г. Нина Александровна покончила жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Ее смерть стала страшным ударом для художника.

Но горе не сломило Глазунова. Он по-прежнему полон энергии и творческих замыслов. В 1988 г. художник основал Всероссийскую Академию живописи, в которой в духе реалистического искусства обучает 450 студентов. Бок о бок с ним преподают здесь и его дети – сын Иван и дочь Вера.

Весь свой мощный заряд русского проповедничества, за который В. Солоухин назвал Глазунова «вихрем служения во имя России», художник отдает национальной идее. Этому подчинены его публицистическая и общественная деятельность, работа по охране и восстановлению памятников культуры. И конечно же, творчество, которое скорее можно расценивать как цветную иллюстрацию к публицистическим выступлениям Ильи Сергеевича. Новые его работы – «Рынок демократии» и «Осквернение храма в пасхальную ночь» также излишне пафосны, плакатны и густо «населены» причудливыми персонажами и излюбленными ликами. Сюжеты его произведений повторяются, художественные приемы тоже.

Но на выставках Глазунова по-прежнему многолюдно. И это лишний раз доказывает существование духовного вакуума в современном обществе, отсутствие мастеров живописи, способных достойно заполнить ту нишу в искусстве, которая до сих пор искусно прикрывается красочными глазуновскими плакатами. Недаром художник говорит: «У меня вообще нет никаких конкурентов, и не может быть, просто я ни с кем не конкурирую, не бегу как на соревнованиях». Действительно, конкурентов нет. А жаль.

ГОГЕН ПОЛЬ ЭЖЕН АНРИ
(род. 17.06.1848 г. – ум. 08.05.1903 г.)



Выдающийся французский живописец, скульптор, график, представитель постимпрессионизма, близкий к символизму, создатель понт-авенской эстетической школы и метода «клуазонизма».

Автор книг «Ноа Ноа» (1901 г.), «До и после» (1903 г.)

«Художник в десятилетнем, двадцатилетнем, столетнем возрасте – это всегда художник – сперва крошечный, потом побольше, потом совсем большой», – писал самый неподражаемый живописец Поль Гоген. Он воплотил свои мечты о гармонии мира, поэтическом единстве человека и природы в картинах на темы быта и легенд Полинезии. Его творческие искания прокладывали путь символизму и стилю модерн. Отказ от устоявшихся норм художественной культуры, намеренное упрощение и огрубление рисунка отличают работы Гогена.

Июньским днем 1848 г. у редактора парижской газеты «Насьональ» Кловиса Гогена и его юной жены Алины, дочери пламенной революционерки Флоры Тристан, родился сын Поль.

В связи с неблагоприятной политической обстановкой в августе 1849 г. семейство отправляется в добровольное изгнание. По пути в Южную Америку, где жили родственники Алины Гоген, от разрыва аневризмы умер отец Поля. В Перу вдову с двумя детьми сердечно принял ее дядя. В шумной пестрой среде Лимы мальчик впитывает свои первые впечатления.

Испугавшись назревающей в Перу революции, семья возвращается в Орлеан, где Поль в 1855 г. поступает в пансион. По поводу его успехов в учебе один из преподавателей сказал: «Из этого ребенка выйдет либо кретин, либо гений». Нелюдимый, хмурый, он часто о чем-то мечтал, глядя на географический атлас. После окончания учебы Поль поступил учеником штурмана на торговое судно, затем моряком отбывал воинскую повинность. Его опекун (после смерти матери), Гюстав Ароза, устроил юношу биржевым маклером в одну из контор. На деловом поприще Поль действовал успешно, а в свободное время занимался живописью. Но ни одна удачная сделка не вызывала у него такого трепета, какой доставляли картины Энгра и Веласкеса.

В 1872 г. Поль познакомился с молоденькой гувернанткой из Дании Метой-Софией Гад и, покоренный независимостью и свободными манерами девушки, женился на ней (1873 г.). За десять лет совместной жизни семья пополнилась пятью детьми. Расходы на их содержание постоянно увеличивались, но Поль все меньше внимания уделял маклерской деятельности, мечтая стать художником. Он посещал академию Колоросси, и его еще любительский пейзаж «Лес в Вилофоре» был принят в Салон 1876 г. «Г-н Поль Гоген… подает большие надежды», – писал один из критиков.

Для начинающего художника наиболее интересным было творчество Э. Мане. Под его влиянием он пишет картину за картиной, проводя ночи за мольбертом (в основном натюрморты). По утрам Поль с безукоризненной точностью появлялся на службе, а вечером посещал галерею Дюран-Рюэля, где проводили выставки импрессионисты. К. Писсарро стал наставником Гогена и познакомил его с новаторской живописью своих друзей. Поль без колебаний принимает «светлую палитру» Сезанна, но близко не сходится ни с кем из группы импрессионистов. Пока еще преуспевающий в делах, Гоген покупает их картины. Именно тогда из уст создателя «Олимпии», Э. Мане, он услышал похвалу своей работе: «Очень хорошо».

«Этюд обнаженной натуры» (1880 г.) приковал внимание посетителей и знатоков искусства на выставке импрессионистов в 1881 г. «Эта плоть вопиет. Нет, это не та ровная, гладкая кожа без пупурышков, пятнышек и пор… Это красная-красная от крови эпидерма, под которой трепещут нервные волокна… столько правды в каждой частице этого тела – в толстоватом животе, свисающем на ляжки, в морщинах под обвислой грудью… За долгие годы г-н Гоген первый попытался изобразить современную женщину… Ему это удалось…» – писал Гюисманс, писатель-натуралист.

Поль страстно отдается живописи, а однажды, январским вечером 1883 г., объявляет жене, что оставляет биржевую контору. Но вскоре свободный художник убедился, что дела обстоят не так уж просто. Ему ничего не удавалось продать, а сбережения быстро таяли. В дни первых неудач Гоген написал свой «Автопортрет за мольбертом» (1885 г.). Лицо мрачное, смятенное неизвестностью, но плечи расправлены в показной позе самозащиты. Чтобы не потерять свободы для творчества, Поль устраивается в страховое агентство, но работает там недолго. Желая сэкономить, семья Гогена в 1884 г. переезжает в провинцию, в Руан. Мета, сначала вознесенная замужеством до устойчивого социального положения, а теперь лишенная достигнутого, в озлоблении постоянно оскорбляет Поля и его «мерзкую живопись». У нее возникает план переезда в Данию, к родственникам. Гоген отправляется следом за женой, но обеспеченный семейный клан Меты принимает его враждебно. Его попытка быть с семьей и оставаться художником окончилась одиночеством. А выставленные в Обществе друзей искусства картины принесли публичное унижение и скандал. Мазила! Безбожник! «У меня терпение лопается!» – восклицал Гоген.

Его гнали, и он уехал, считая, что разрыв с семьей временен. Вернувшись в Париж с сыном Кловисом, он влачит нищенское существование. В своем творчестве Гоген все больше удаляется от импрессионизма. В картине «Купальщицы» он упростил цвет, обвел контуры фигур четкими линиями и заполнил их внутри ровным цветом, создав красочные пятна (клаузонизм). Но от применения нового живописного метода материальное положение не улучшилось. Гоген нанимается расклейщиком афиш за пять франков в день. Затем, одолжив немного денег, едет в Понт-Авен, чтобы «писать картины по дешевке» и жить в недорогом пансионате.

Жизнь в Бретани не только избавила Гогена от нищеты, но и укрепила в высоком мнении о себе. Художник сблизился с символистами. Ему был понятен их протест против натурализма. Поиски нового стиля привели Поля к созданию понт-авенской школы. Группа молодых художников – Море, Сеген, Бернар и другие признают Гогена своим руководителем.

Но совсем не о такой жизни мечтал Поль. С детства пропитанный яркими красками Перу, художник в 1887 г. отправился к обеспеченной сестре в Панаму на остров Тобаго. Всегда не ладившая с братом, Мария вместе с супругом быстро выжили незваного гостя, и Поль перебрался на Мартинику. Здесь за четыре месяца он написал десяток картин, насыщенных тропическим солнцем. Художник открыл новые возможности передачи объемов, света и цветовых отношений. Но в Париже картины были встречены равнодушно. Покупателей не нашлось.

Поиски солнца привели Гогена в напоенный терпкими ароматами Арль, к Винсенту Ван Гогу. Поль написал его портрет и сразу получил отзыв: «Конечно, это я. Только сумасшедший» (что вскоре с ним и произошло). Лучшими из созданных Гогеном в это время картин

считаются: «Кафе в Арле» (1888 г.), «Прекрасная Анжела» (1889 г.), «Видения после проповеди» (1888 г.) и «Желтый Христос» (1889 г.). Именно таким он увидел Христа в маленькой сельской часовенке, где деревянный потолок был синего цвета, а стены – голубые. В солнечные дни распятие казалось желтым, и это сочетание поразило художника.

У Гогена был свой, особый метод работы. Он долго наблюдал какой-нибудь мотив, но в блокноте появлялись лишь несколько линий. Писал медленно, без поправок, накладывая мазки мягкими, гибкими движениями. Но все картины неодобрительно оценивались парижскими критиками. Поль пал духом. Он мечтал найти «рай земной». Прочитав в путеводителе о том, что «счастливые обитатели таитянского рая в южных морях знают одни только светлые стороны жизни. Жизнь для них значит петь и любить», Гоген решает поселиться там. Почти четыре года он изыскивал способы и средства для переезда. За пять тысяч франков художник предлагал многим коллекционерам и галерейщикам купить 38 картин и 5 керамических сосудов (которые сейчас стоят 30 млн франков), но желающих не нашлось. Этого «аристократически надменного», «самодовольного» и даже «заносчивого эгоиста», презирающего «большую часть человечества», как называли многие Гогена, выручили друзья. Они развернули бурную рекламную кампанию, к которой присоединились О. Мирбо и А. Орье. Результаты аукциона в зале Отеля Друо превзошли все ожидания Гогена. Попрощавшись с женой и детьми в Копенгагене, наделив деньгами беременную любовницу Жульетту Уэ и закупив все необходимое, в 1891 г. Гоген уехал на Таити. Прошло много месяцев, прежде чем художник приступил там к своей «официальной миссии» – живописи. Одна из первых картин «Та матете» («Рынок», 1892 г.), подчеркнуто стилизованное полотно, изображает принарядившихся «веселых девиц», ожидающих клиентов. Позы и жесты девушек похожи на древнеегипетские росписи. Наконец-то Поль дал волю своим инстинктам. Но жизнь в столичном Папеэте вскоре стала ему не по средствам.

Гоген перебирается в небольшую деревню. На его полотнах появляются бесхитростные сценки повседневной жизни островитян, которые, словно по заказу, соответствовали стилю художника. «Пусть на всем, что вы пишете, лежит печать спокойствия и уравновешенности. Избегайте динамических поз. Каждая фигура должна быть статична», – наставлял своих учеников Гоген еще в Понт-Авене. И хотя позы фигур на его картинах кажутся искусственными, надуманными, на самом деле они абсолютно реалистичны. А мастерский подбор красок позволял художнику придавать обыденным сценам что-то таинственное, загадочное, застывшее в своей первозданной красоте («Пейзаж с павлинами», 1892 г; «Ты ревнуешь?», 1892 г.; «Таитянка с плодом», 1893 г.; «Блаженный день», 1896 г.; «Отдых», 1897 г.; «Трое таитян», 1897 г.; «Белая лошадь», 1898 г.; «Женщины на берегу моря», 1899 г; «Девушка с веером», 1902 г.).

Горьким разочарованием для Гогена стало открытие, что даже в деревне нельзя прокормиться без денег. И здесь покупателей на его картины тоже не было. Чтобы как-то обустроить жизнь, Поль обзавелся женой Техурой (Теха'аману), тринадцатилетней таитянской Евой. Ее юное очарование, чувственность, «благоухание» успокоили расстроенные чувства художника. В счастливый медовый месяц Гоген создает свою знаменитую картину «Манао тупапау» («Дух умерших бодрствует»). Обнаженная, оцепеневшая от страха юная туземка лежит ничком на кровати. «Музыкальная композиция: волнистые линии, оранжево-синий аккорд, с переходами в дополнительные цвета – желтый и фиолетовый, и подсвеченный зеленоватыми искрами. Литературная тема: душа живой женщины сообщается с душами мертвых. Противоположности – день и ночь» – так расшифровывает картину сам художник.

Когда не было холстов и красок, Гоген занимался резьбой по дереву, лепил из глины, обрабатывал камни. Его выдуманные идолы даже пользовались спросом как сувениры. Полунищенское существование, отсутствие признания и, как ни странно, тоска по семье угнетали художника. В томительном ожидании разрешения на бесплатный переезд во Францию он напи-

сал «Таинственный источник» (1893 г.) – цикл картин по мотивам древне-таитянской религии и мифов.

Осенью 1893 г. Гоген вернулся в Париж и сразу приступил к организации выставки. Он не сомневался в своем успехе и заранее торжествовал победу. Но экспозиция вызвала всеобщее недоумение и презрение. Это был провал. Похвалили его работы только Дега и эрудированный критик О. Мирбо, который писал: «Вот они, его произведения, излучающие своеобразную красоту… Упрощение формы и красок, декоративное равновесие и гармония». Но самый «горячий» отклик вызвала выставка у фельетонистов, которые долго потешались над желтым морем и красными собаками на полотнах Гогена. Художник чувствовал, что его «вопиюще» недооценивают, доказывал, что все, что он создает, продумано до мелочей, сделано «преднамеренно», чтобы «подстегивать воображение». «…Я предпочитаю быть презренной личностью, чем плагиатором… Чтобы творить что-то новое, надо обращаться к истокам, к детству человечества. У моей Евы почти животные черты. Поэтому она целомудренна, несмотря на свою наготу. А все Венеры в Салоне непристойны, отвратительно похотливы…» – говорил художник в интервью для «Эко де Пари».

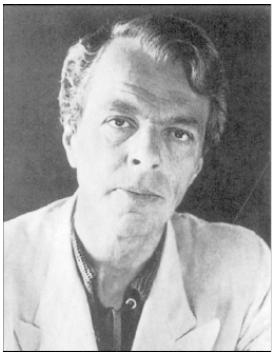
От неминуемой нищеты и унижений Гогена спасло наследство умершего дяди. Он с удовольствием вернулся к светской жизни и общению, приступил к написанию книги о «неиспорченных детях природы» («Ноа Ноа» – «Благоухающий остров») и обзавелся очередной юной, тринадцатилетней, любовницей Анной. С женой же он вел бесконечную переписку и обещал в будущем счастливую жизнь. Но Мета отлично знала своего супруга, который даже не навестил своих детей. В ответ на ее упреки, что она сама их содержит и воспитывает, Гоген жаловался на свою тяжелую болезнь и сильную нужду. Но сил и средств ему хватило, чтобы отдохнуть с молодой подружкой в Понт-Авене и даже поучаствовать из-за нее в драке, которая окончилась серьезным переломом. Ко всему прочему выяснилось, что ухудшавшееся самочувствие художника связано с «дурной болезнью», которой его наградила одна из «приятельниц».

Кое-как подлечившись и не дожидаясь, пока растает все наследство, Гоген в сентябре 1895 г. вернулся на Таити. Узнав, что его «верная» Техура вышла замуж, он взял себе новую жену Пахуру, постарше (14 лет) и намного красивее. Гоген построил себе дом, разбил цветник, расставил на участке скульптуры идолов и зверей. В новом браке он дважды становится отцом. Но «райская» жизнь превращалась в настоящий ад при обострениях болезней. Его мучают головокружения, перебои сердца, ухудшающееся зрение, многочисленные язвы на теле. В периоды улучшения Гоген создал картину «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1897 г.), напоминающую монументальную фреску огромного размера (411х141 см). Сложную композицию ее можно трактовать по-разному, отвечая на вопросы, поставленные в названии, постигая тайны рождения, жизни и смерти. «Золотой мукой, прикрытой радостью» охарактеризовал картину сам художник.

В 1897 г. из Дании Гогену пришло горестное сообщение о смерти дочери Алины. Несчастье и невыносимые боли толкнули его на самоубийство. Он попытался отравиться мышьяком, но смерть отвергла его, зато болезнь приковала почти на год к постели. Долги возросли. Гоген даже вынужден был занять скромное место чертежника. Он продолжает писать картины («Белая лошадь», 1898 г.; «Материнство», «Три крестьянки на желтом фоне», «Месяц Марии», все в 1899 г.), издает сатирический ежемесячник «Улыбка», редактирует газету «Ос». После подписания выгодного договора с Виларом, Гоген перебирается в 1901 г. на Маркизские острова, где строит последний свой приют «Веселый дом». Он украшает его деревянными панно и резьбой. Хозяйкой этого дома стала четырнадцатилетняя Ваехо. Но лучшей его моделью была дивной красоты рыжеволосая Тохотауа. В последние годы он создает картины «Варварские сказания», «Колдун», «Золото их тел», «Всадники на берегу», лихорадочно заполняет дневник воспоминаниями и размышлениями («До и после», 1903 г.). От ужасных болей Гогена спасают только лаудан и морфий. Часто он остается дома один (беременную Ваехо забрали родители).

Смерть, наступившую 8 мая 1903 г., художник тоже встретил в одиночестве. Наспех сколоченный гроб с телом Гогена опустили в могилу, вырытую в красной вулканической почве католического кладбища, недалеко от поселка, где он жил. Неизвестно, нашла ли душа Гогена дорогу в рай, но его буйное новаторское искусство обрело признание.

ГРИГОРЬЕВ БОРИС ДМИТРИЕВИЧ
(род. 23.07.1886 г. – ум. 7.02.1939 г.)



Известный русский художник, выдающийся мастер рисунка, литератор и педагог.
Декан Академии прикладного искусства в Нью-Йорке (с 1935 г.).
Автор стихов, романа «Юные лучи» (1912 г.) и книги мемуаров.

В одной из публикаций 90-х гг. о Борисе Григорьеве писалось: «Только в России, щедрой на таланты, можно было забыть на долгое время такого замечательного художника…» Действительно, для того чтобы вспомнить об одном из блистательных людей «Серебряного века», разносторонне одаренном, глубоко чувствующем и сострадающем, потребовалось несколько десятилетий.

Сын потомственной почетной гражданки Клары Ивановны Линденберг Борис родился в Москве. В четырехлетнем возрасте он был усыновлен Дмитрием Васильевичем Григорьевым. Детство и юность будущего художника прошли на Волге, в Рыбинске, где приемный отец служил управляющим местным отделением Волжско-камского банка. Мальчик много путешествовал, бывал в самых разных местах от Белого моря до Крыма. В 1899 г. он окончил гимназию и поступил в Московскую практическую академию коммерческих наук, а с 1903 г. занимался в Строгановском художественно-промышленном училище у Д. А. Щербиновского.

В 1907 г. Григорьев женился на своей соученице Елизавете (Элле) де Броше, дочери балтийского помещика, вместе с ней переехал в Петербург и поступил вольнослушателем в Высшее художественное училище при Академии художеств, где одним из его педагогов был Д. Н. Кардовский. Годы учебы воспитали в Борисе трепетное отношение к рисунку как самоценному жанру, во всем же остальном его стремления никак не совпадали с академической школой. Молодой Григорьев в своем творческом становлении прошел путь от испытания разных, в том числе и «крайних», стилей, через усвоение старых и новых художественных идей к выверенное™ и осмысленности своего предназначения в искусстве.

Уже в 1909 г. Григорьев примкнул к группе творчески близких к футуристам художников «Треугольник», возглавляемой Н. И. Кульбиным, участвовал в ее выставке «Импрессионисты».

И хотя живописные поиски «треугольниковцев» не прошли для молодого человека бесследно, футуристом он не стал. Ранние его работы были близки, скорее, модерну в мирискусническом его варианте, с характерной для этого стиля декоративностью и гротесковостью образов. Такими были иллюстрации изданий по русскому фольклору «Святочные гадания», «Сказка о трех королевичах» (оба 1910 г.), «Народный календарь» (1911 г.) и другие, выполненные по заказу библиофила и этнографа А. Е. Бурцева. Примерно в это же время художник

начал публиковать свои рисунки и карикатуры в журнале «Сатирикон» (под псевдонимами Б. Г-р и Б. Козерог), а с 1914 г. – в «Новом Сатириконе».

В 1909 г. Борис побывал в Норвегии и Швеции, в 1911 г. – в Австрии; несколько месяцев занимался в Парижской академии Гранд Шомьер. Весной 1913 г. он вновь приехал в Париж для работы над конкурсной картиной, обязательной для получения звания художника, но не написал ее и был отчислен из Академии художеств. Зато несколько месяцев, проведенных в этом удивительном городе, сам воздух которого напоен искусством, вдохновили Григорьева на создание нескольких тысяч рисунков. Консьержки, клоунессы, гарсоны, обыватели, уличные женщины – в изображении этих типажей непарадного Парижа соединилась беспощадная правдивость с грустным изяществом, ирония и гротеск с пониманием и любовью. По возвращении в Петербург осенью 1913 г. художник показал свои работы на выставке «Мир искусства» и, как говорится, наутро проснулся знаменитым. Мастерство, с которым были выполнены эти рисунки, никого не оставило равнодушным, в одночасье прославив Бориса как исключительно талантливого рисовальщика. В них появилась та «божественная линия», гибкая и подвижная, сочная и бархатистая, о которой писали и говорили все, кто когда-либо писал и говорил о Григорьеве. Но лучше всего о линии сказал сам художник, сложив стихотворение в прозе «Линия» (1922 г.): «Она подобна молнии в сознании глаза – зигзаг, уловляющий неуловимое в движении жизни». Созданные как бы на одном дыхании, парижские рисунки послужили основой для живописно-графического цикла «Intimité» («интимность», франц.; 1916–1918 гг.), который в 1918 г. был издан в виде альбома.

Талантливый человек талантлив во всем – эта расхожая фраза нашла очередное подтверждение и в случае Бориса Григорьева, который писал статьи об искусстве и художниках, издал (под псевдонимом Борис Гри) роман «Юные лучи» (1912 г.) и книгу мемуаров. Будучи частым посетителем литературных вечеров в артистических кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов», Григорьев вновь и вновь «восхищал сумасшедшинкой и писанием стихов» собравшихся. В 1915–1916 гг. он вместе с А. Е. Яковлевым и С. Ю. Судейкиным расписал интерьеры «Привала комедиантов» (на темы произведений К. Гоцци), участвовал в оформлении проводимых там театрализованных встреч.

Примерно в это же время Григорьев исполнил ряд портретов, принесших ему славу одного из самых дорогих и престижных портретистов России. Ему позировали художники И. Е. Репин (1915 г.), С. Ю. Судейкин (1916 г.), Н. К. Рерих (1917 г.), поэты В. В. Каменский (1916 г.) и Н. А. Клюев (1918 г.), артист Ф. И. Шаляпин (1918 г.) и режиссер В. Э. Мейерхольд (1916 г.).

Наиболее значительным созданием мастера стал глубочайший по замыслу и выполнению цикл работ под названием «Расея», впервые показанный на выставке «Мира искусства» в 1918 г. Он произвел на современников сложное впечатление, по словам А. Н. Бенуа, «многих охватил одновременно с восторгом от явной талантливости и род ужаса». Григорьев предстал вдруг художником мыслящим, однако мыслящим, по выражению А. А. Блока, «глубоко и разрушительно». Выполненные в иконно-гротескной форме 9 картин и 60 рисунков цикла раскрывали образы безысходной, «звериной», но и святой России, которая, как отмечал А. Н. Толстой, «не касалась ни романтической России Венецианова, ни героической Сурикова, ни лирической Левитана и Мусатова, ни православной Нестерова, ни купецко-ярмарочной – Кустодиева и Судейкина… Эту лыковую Русь и я и вы носите в себе; оттого так и волнуют полотна Бориса Григорьева, что через них глядишь в темную глубь себя, где на дне, не изжитая, глухая, спит эта лыковая тоска, эта морщина древней земли». В числе лучших работ «Расеи» картины «Старуха с коровой», «Девочка с бидоном» (обе 1917 г.), «Деревня», «Олонецкий дед» (обе 1918 г.), «Земля народная» (1917–1918 гг.).

В предисловии к книге «Расея», увидевшей свет в том же 1918 г., Григорьев писал: «Никто не может быть уверен в том, что смерч времени не вырвет и его с корнями у любимой

Земли…» Он участвовал в праздничном оформлении Петрограда к 1-й годовщине революции, сотрудничал в журнале «Пламя», выполнил иллюстрации к «Графу Нулину» и «Домику в Коломне» А. С. Пушкина и серию карандашных рисунков по мотивам поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед». Экспонировал «Землю народную» и другие полотна на Первой свободной выставке всех течений в начале 1919 г. Для постановки оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре Борис Григорьев создал 78 листов; это не только декорации различных сцен, но и многочисленные эскизы костюмов: Боярышни, Скомороха, Царя Берендея – они сохранились в музее самого театра. Жаль, что эта замечательная фольклорная сказка так и не была поставлена.

Кроме того, Борис Дмитриевич преподавал в ГСХМ (Государственные свободные художественные мастерские) – бывшем Строгановском училище. Но «смерч времени» все сильнее закручивался вокруг художника. «Моя душа полна смятения, – писал он В. Федорову 14 сентября 1919 г., – я совсем разболелся, еду куда-нибудь в деревню лечить нервы… сейчас я совершенно ненормален, потому что вокруг меня вся жизнь ненормальна».

Спустя месяц Григорьев с женой и пятилетним сыном Кириллом нелегально пересек на лодке Финский залив и после недолгого карантина в Териоках (Финляндия) уехал в Берлин, чтобы больше никогда не вернуться на родину. Так началась его эмигрантская жизнь.

В Германии Борис Дмитриевич сотрудничал как художник в журналах «Жизнь», «Русь» и «Русский эмигрант», в русских и немецких издательствах. Оформил книги «Детский остров» Саши Черного (1921 г.), «Анфиса Петровна» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1923 г.), «Первая любовь» И. С. Тургенева (1923 г.). В 1921 г. он поселился в Париже, в следующем году посетил Нормандию, а еще через год – Бретань, где часто бывал и в дальнейшем.

Путешествуя, художник впитывал в себя не только жизнь и природу разных стран, но и их искусство. Так, в германских работах Григорьева можно уловить влияние экспрессионизма, в итальянских портретах появились темные фоны, как у Гойи, и удлиненные болезненные линии Эль Греко. Большой цикл нормандских и бретонских картин (пейзажи, натюрморты, портреты крестьян и рыбаков, жанровые сцены) написан в неоклассической манере, восходящей к традициям «малых голландцев». Однако не о подражании идет речь – обладая сильной творческой индивидуальностью и волей, мастер не боялся никаких влияний, он уверенно все делал «своим».

Европа оценила Григорьева: он широко выставлялся в Берлине, Венеции, Лондоне, Париже, других городах, картины его охотно покупали лучшие музеи и крупные коллекционеры. По-прежнему плодотворно работал он как пейзажист и портретист, переиздав «Расею» на русском и французском языках (1921, 1922 гг.) и дополнив ее новым альбомом «Лики России» (на французском и английском; 1923, 1924 гг.), включившем, в частности, портреты актеров Московского Художественного театра, гастролировавшего в то время во Франции. Это живописные этюды и стремительные карандашные наброски К. С. Станиславского, А. Л. Вишневского, Н. Г. Александрова, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Кореневой и других в ролях или вне ролей.

В 1923 г. по предложению американского критика К. Бринтона Григорьев впервые приехал в Нью-Йорк, где в Бруклинском музее была открыта обширная выставка русских художников-эмигрантов. На ней экспонировалась и григорьевская «Расея», принесшая ее автору необычайно шумную международную славу. Его называли «великим Григорьевым», о нем писали сотни статей и покупали, покупали его картины. Художник был очарован Америкой и в дальнейшем с удовольствием проводил там зимние сезоны, создавая пейзажи Флориды, портреты деловых людей, светских дам, деятелей искусств: А. М. Ремизова (1924 г.), С. А. Есенина (1923 г.), Ф. И. Шаляпина (1922–1923 гг.) и др.

В 1926 г. Григорьев создал портрет А. М. Горького, своего рода эпилог к «ликам России». Преклоняясь перед внутренней силой писателя, Борис Дмитриевич в течение семи лет

вынашивал в сердце его образ. «Никто и никогда не поймет Вас кистью так, как я», – уверял он Алексея Максимовича в письме 1924 г. Композиция портрета сродни тем скульптурным памятникам, где писателя изображают в окружении собственных персонажей: Горький идет полем, а за ним – толпа героев его книг. Лицо его светло, задумчиво и печально, правая рука поднята высоко ладонью к зрителю, словно отгораживаясь или отмахиваясь от чего-то. Работая над картиной на пике вдохновения, Григорьев старался подчеркнуть огромную духовную глубину Горького. Эту работу и автор и модель считали лучшим своим портретом.

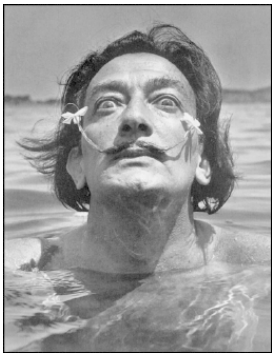
В 1927 г. Борис Дмитриевич приобрел участок земли в провансальской деревушке Кань-сюр-Мер, близ Ниццы, и построил там дом, окрестив его «виллой Борисэллой», соединив в названии свое имя с именем жены и намереваясь окончательно здесь обосноваться. Однако в дальнейшем проводил в «Борисэлле» лишь краткие периоды между поездками.

В том же году Григорьев получил приглашение чилийского правительства на должность преподавателя Академии художеств в Сантьяго. Но в 1929 г., после правительственного переворота в Чили, досрочно разорвал контракт и отправился с женой и сыном в путешествие по Аргентине, Бразилии, Эквадору и Уругваю. Рисовал природу, быт и типажи Латинской Америки, с интересом изучал живописный фольклор индейцев. Попутно провел персональные выставки в Вальпараисо, Сантьяго, Буэнос-Айресе и Монтевидео (1928–1929 гг.). В 1930 г. возвратился в Кань-сюр-Мер, где написал огромную многофигурную композицию «Лики мира», посвятив ее Лиге наций. Это полотно, несмотря на явный неуспех картины на парижском Осеннем салоне 1930 г., послуживший причиной тяжелого внутреннего кризиса художника, приобрел один из музеев столицы Чехословакии после персональной григорьевской выставки в Славянском институте в Праге (1932 г.).

В 1930 г. Борис Дмитриевич преподавал в Русской художественной академии Т. Л. Сухотиной-Толстой в Париже, а после ее закрытия в конце года открыл школу на своей вилле. Иллюстрировал «Детство» М. Горького (1931 г.) и выполнил цикл из 60 рисунков к «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского (1932–1933 гг.). В 1935 г. он стал деканом факультета в Академии прикладного искусства в Нью-Йорке, одновременно рисуя для журналов и рекламы. В 1936 г. отправился во второе путешествие по Латинской Америке, вновь получив приглашение из Чили, посетил также Бразилию, Колумбию, Эквадор, Перу и Кубу.

В 1938 г. художник вернулся во Францию уже смертельно больным человеком и через несколько месяцев после операции по удалению раковой опухоли завершил свой жизненный путь. Незадолго до смерти Григорьев написал последний автопортрет, как бы поставив точку в замечательном списке созданных им портретов русской интеллигенции начала XX в. Похоронен Борис Дмитриевич в Кань-сюр-Мер.

ДАЛИ САЛЬВАДОР
(род. 11.05.1904 г. – ум. 23.01.1989 г.)



Полное имя – Сальвадор Фелипе Хасинто Дали.

Выдающийся испанский художник, график и скульптор, один из крупнейших представителей сюрреализма.

Обладатель высшей награды Испании – Креста Карла III.

Автор книги «Тайная жизнь Сальвадора Дали» (1942 г.).

«Непредсказуемый, мятежный, не поддающийся приручению, логичный в фантазмах и безумный в логике. Он – живое воплощение сюрреализма», – писала о Сальвадоре Дали Д. Бона. Вся жизнь и творчество этого, пожалуй, самого скандального художника XX века были направлены на то, чтобы шокировать «разумных и нравственных людей», бросая вызов обыденности и морали. «Гениальнейший из гениев», каковым считал себя сам Дали, прожил жизнь по своему собственному сценарию, не подчиняясь «обычаям и правилам прочих людей».

Сальвадор Дали родился в испанском городе Фигерас в семье нотариуса. С раннего детства он чувствовал себя в семье «королем», «центром Вселенной». Самым любимым занятием мальчика было, нарядившись в карнавальный костюм, изображать короля. Семья жила довольно зажиточно, тем не менее, когда Сальвадору пришло время учиться, его отдали не в монастырскую школу, где обычно занимались дети состоятельных родителей, а в муниципальную – для беднейших. Юноше было всего шестнадцать, когда умерла его мать, к которой, по его словам, он относился «с религиозным обожанием». Впоследствии художник неоднократно говорил, что смерть матери была для него жесточайшим испытанием. Все же это не помешало Сальвадору в 1929 г. сознательно оскорбить память матери, представив на парижской выставке одну из своих картин, подписанную словами: *«Я* плюю на свою мать». Совершая эту эксцентричную выходку, стоившую ему разрыва с семьей, возможно, этот радикальный последователь ницшеанства в очередной раз примерял на себя «обличье «сверхчеловека», не признающего морали».

Стремление во что бы то ни стало стать самым лучшим, «явить гениальность, пусть даже в пороке» овладело Дали, когда он был еще мальчишкой. Сальвадор рано начал рисовать, позднее всерьез увлекся импрессионизмом, пуантилизмом, кубизмом, с интересом открыл для себя искусство итальянских футуристов. Юноша брал уроки живописи у Хуава Нуньеса и даже принимал участие в коллективной выставке каталонских художников. В 1922 г. восемнадцатилетний Дали поступил в Мадридскую высшую школу изящных искусств. Преклоняясь перед талантом великих французских и испанских художников Гойи, Веласкеса, Вермера, Сальвадор много времени проводил за копированием их полотен. С «маниакальной тщательностью» он изучал искусство живописи, надеясь, что и в школе ему будет у кого поучиться. Но всего лишь

через год начинающий художник сделал для себя вывод, что его учителя «знают неизмеримо меньше, почти ничего не смыслят и вовсе ничего не умеют».

До своего второго и окончательного исключения из школы, произошедшего в 1926 г., Сальвадор жил в студенческой резиденции, где подружился с Луисом Бунюэлем и Федерико Гарсиа Лоркой. Между эгоцентристом Дали и человеком «добра и света» Лоркой, людьми крайне не похожими друг на друга, установились теплые искренние отношения, основанные на взаимном понимании и поддержке, что не так уж часто встречается, тем более когда речь идет о двух гениях. Близкая дружба с выдающимся испанским поэтом, длившаяся более шести лет, наложила отпечаток не только на формирование характера Дали, но в некоторой мере и на его искусство. В своем творчестве Ф. Г. Лорка следовал «традициям изначальной двойственности испанского искусства», в котором совмещались «тайна и формула», «традиционное и ученое искусство». Дали же в своих картинах пытался превратить тайну в загадку, чтобы потом разгадать ее. «Только тайной мы живы. Только тайной…» – подписал он одну из своих ранних работ.

В 20-е гг. в поисках собственного стиля молодой Дали все более склонялся к новому, дотоле неведомому в искусстве и литературе течению – сюрреализму, представители которого считали, что «бессознательное и внеразумное начало олицетворяет собой ту высшую истину, которая должна быть на земле». Некоторое влияние на художника оказала метафизическая живопись одного из прямых предшественников сюрреализма – итальянского мастера Джорджо де Кирико. К этому времени Дали уже великолепно владел академической манерой, техникой импрессионизма, приемами кубистов, используя их «на свой манер». В эти годы он не только писал портреты, натюрморты, композиции, но также создал декорации к драме Ф. Г. Лорки «Мариана Пинеда», участвовал в съемках фильма Л. Бунюэля «Андалузский пес». Но лишь в единичных работах этого периода талант художника проявился в полной мере. Среди ранних произведений Дали наиболее примечательны картина «Корзинка с хлебом» и «Автопортрет с рафаэлевской шеей», в котором художник стилизует свой облик под старинные портреты.

С момента появления первых сюрреалистических полотен «Великий мастурбатор» и «Первые дни весны» (1929 г.) в жизни художника начинается период зрелого самостоятельного творчества, который, по мнению многих критиков, является к тому же и самым плодотворным. Этот год ознаменовался для Дали не только переходом его творческих поисков в новое качество, но и переменами в личной жизни. В Кадакесе он познакомился с французским поэтом Полем Элюаром и его женой Галой – Еленой Дмитриевной Дьяконовой, которую полюбил до безумия. Боготворимая Дали «Галарина» стала его верной спутницей до конца своих дней. «Гала неотделима от Сальвадора, – писала Д. Бона в книге «Гала». – Являясь Вдохновительницей в той мере, что художник черпает в ней силы для существования, она намного больше, чем муза. Дали называет Галу Ангелом равновесия. Она руководит его поступками, им самим, его мыслями». Всю свою жизнь Дали не переставал говорить о пылких чувствах к обожаемой женщине: «Я люблю Гала больше, чем отца, больше, чем мать, больше, чем Пикассо, и даже больше, чем деньги». Он идеализирует Галу, видя в ней «какое-то сверхъестественное создание, богиню, упавшую с небес, излучающую неизвестно какие потусторонние образы». «Если бы я мог, – говорил художник, – я тысячу раз снимал бы и надевал туфли на ноги Гала». Изображая жену в своих многочисленных живописных полотнах, Сальвадор Дали создает Галарине настоящий памятник. «Гала и "Вечерний звон"», «Гала молитвенная», «Галарина», «Атомная Леда» – это лишь немногие из картин, которые Дали посвятил своему Ангелу равновесия.

Переехав в 1930 г. в Париж, он пережил тяжелую депрессию. Склонный «к нарциссизму, аутоэротизму и параноидальным галлюцинациям», молодой художник связывал свое спасение с появлением в его жизни Галарины – женщины, которая не только не пыталась изменить его образ жизни, а, напротив, приняла все его безумные идеи и выходки, даже «самые нелепые и ужасные из них».

Став приверженцем сюрреализма и принимая участие в многочисленных выставках, кружках и движениях этого направления, Сальвадор Дали все равно оставался одиноким художником – как «существо асоциальное» он не слился, не сблизился с другими. «Одержимый живописью и фанатично преданный искусству, Дали был изначально внутренне одинок и мучительно неловок в общении. Он был, что называется, не от мира сего», – вспоминал один из его друзей. В начале 30-х гг. гений сюрреализма написал «Постоянство памяти» (1931 г.), «Сон», «Мрачную игру» (обе в 1932 г.), «Архитектонический «Анжелюс» Милле» (1933 г.), создавая их, как и последующие свои произведения, под девизом: «Открыть все двери иррациональному». Свой творческий метод Дали назвал «параноидально-критическим», подчеркивая этим определением, что болезненное сознание проверяется трезвым критическим разумом. Многие из критиков отмечают в его картинах «жесткое, рациональное начало как нечто негативное», но большая их часть почти не замечает этого, прикованная «общей иррациональностью, видимой «случайностью» образов, создаваемых художником. Эти произведения, в которых переплелись «сон и явь, бред и действительность», как сновидения, нуждаются в толковании. Один из шедевров сюрреализма «Постоянство памяти», проданный, кстати, в первый день появления на вернисаже, изображает необычные, мягкие, стекающие часы. В реальной жизни это увидеть невозможно, но вполне возможно увидеть во сне. Не случайно «король сюрреализма» почти всегда принимался за холст сразу же после утреннего пробуждения, а иногда и среди ночи, когда мозг еще находится во власти бессознательного. Еще в годы учебы художник увлекся сочинениями классика психоанализа Зигмунда Фрейда. Небезосновательно считается, что именно Дали был чуть ли не главным проводником фрейдистских взглядов в искусстве XX в. Из современных художников он стал единственным, кто смог увидеться с престарелым, больным и замкнутым Фрейдом в его лондонском доме в 1936 г. По признанию самого Дали, для него «мир идей Фрейда означал столько же, сколько мир Писания означал для средневековых художников или мир античной мифологии – для Ренессанса». Неудивительно, что многие из картин Дали, во всяком случае, «Сон» (1932 г.), «Предчувствие гражданской войны» (1936 г.), «Искушение святого Антония» (1946 г.), «заставляют вспомнить о фрейдовском мифе, его "Эросе и Танатосе"».

Сюрреалистические полотна начала 30-х гг., появившись на парижских художественных выставках, принесли своему создателю первый настоящий успех. В газетах стали появляться статьи, посвященные эпатажному испанцу и его верной спутнице. «Быть сюрреалистом на манер Дали» становится на Западе модным, что прежде всего означает быть «экстравагантным, забавным, провоцирующим и абсолютно, до гениальности, бесполезным». В это время Сальвадор не только пишет картины, но и изготавливает множество сюрреалистических предметов, не приносящих никакой или почти никакой пользы: обнаженные восковые манекены, покрытые насекомыми; туфли на пружинах; калейдоскопические очки для машины и др.

В 1934 г. после череды разногласий Дали исключают из группы сюрреалистов за «прославление гитлеровского фашизма». Зная, что рано или поздно это должно было произойти, Дали поспешил ускорить разрыв, выставив в Салоне «Независимых» огромное скандальное полотно «Загадка Вильгельма Телля» с изображением Ленина в смешном, непристойном виде. Но даже после изгнания из рядов сюрреалистов С. Дали продолжал настаивать на своей принадлежности к течению, считая, что он «единственный сюрреалист, достойный этого имени». В своих дневниковых записях он не раз возвращался к теме «своего абсолютного превосходства над всеми лучшими художниками, писателями, мыслителями всех времен и народов». Пожалуй, лишь к Рафаэлю и Веласкесу художник относился с ноткой снисходительности, позволяя занять им «место где-то рядом с собой». Даже похвалы, адресованные самому Фридриху Ницше, радикальным последователем которого являлся Дали, в его устах звучали как «комплименты монарха своему любимому шуту».

Оставив ряды сюрреалистов, Дали уехал в Испанию – страну, где он неизменно обретал «вдохновение и силу, необходимые для творчества». В 1934 г., после начала волнений в Барселоне, вызванных провозглашением независимости Каталонии, Дали вместе с Галой покинул испанскую деревню и возвратился в Париж. Там, «весь во власти тревожных мыслей», художник написал картину «Предчувствие гражданской войны», в которой ярко выразился его трагический дар. Картина, изображающая на фоне предгрозового неба чудовищную «конструкцию» из сцепленных частей человеческого тела, которые, по словам автора, «удушают друг друга в приступе безумия», обладает огромным антивоенным пафосом. Во второй половине 30-х гг. родились подлинные шедевры сюрреализма, – «Осенний каннибализм» и «Испания», в которых художник вновь проявляет себя не только как творец, обладающий потрясающим воображением, но и как необыкновенно талантливый колорист и рисовальщик. Его творчество расцвело в полную силу.

Становясь преуспевающим художником, Дали еще более расширил свою деятельность, украшая витрины магазинов, рисуя в своей неподражаемой сюрреалистической манере эскизы платьев, шляп, украшений и даже диванов.

«Сюрреализм не искусство, но образ жизни», – провозглашал Сальвадор. В эти годы художник в сопровождении своей неизменной Музы, «тайной советницы» Галы, много путешествует, неоднократно посещая Италию, Австрию, Англию. В 1940 г., когда Франция вступила в войну с Германией, супруги уехали на юг, в Бордо, а затем переехали в США на долгих восемь лет. Здесь мастер создал композиции «Мед нежнее, чем кровь» (1941 г.), «Жирафы в огне» (1942 г.), «Лицо войны» (1941 г.), навеянные опустошающими планету конфликтами, а также «Рождение Нового Света» (1942 г.) и «Поэзия Америки» (1943 г.), в которых чувствуется «чарующее влияние» Америки.

В этот период в творчестве Дали наступил поворот, который сам художник объяснил словами: «Я намерен обратиться к классике». Здесь же, в Америке, он написал свою автобиографию, что было довольно редко для человека, которому нет и 40 лет. «Обычно, – пояснял Дали, – писатели составляют свои мемуары, уже достаточно пожив, к концу существования. В противоположность всем, мне показалось, что умнее будет сначала написать мемуары, а затем их прожить». «Тайная жизнь Сальвадора Дали», посвященная «победоносной богине Гале», была опубликована в 1942 г. в США, а спустя 10 лет – во Франции.

С огромным успехом в США проходили многочисленные выставки художника, организованные Музеем современного искусства. Америка полюбила «безрассудного испанца» и его творчество, обрушив на живописца настоящий «дождь из зеленых банкнот». Но в 1949 г. Дали покинул США, возвратившись в Испанию, в Порт-Льигат, где занялся разработкой религиозной тематики. Большинство картин этого периода изображает вознесенную в ранг божества Галу, которая, даже постарев, не прекращает вдохновлять художника. «Портрет Галы в шарах», «Христос Гала», «Ангел Порт-Льигата» (1952 г.), «Святая Елена в Порт-Льигате» (1956 г.) – все эти полотна представляют жену художника в образе Богородицы, Елены или ангела. В своих произведениях Дали вновь и вновь отдает дань благодарности любимой женщине за ее «повседневное героическое самоотречение».

Начиная с середины 60-х гг., художнику в течение 10 лет позировала экстравагантная красавица Аманда Лир, которую художник изобразил в картинах «Анжелика и дракон», «Святой Георгий и девушка» (1970–1974 гг.) и многих других. В союзе Аманды Лир и Сальвадора Дали многие видели скандальный оттенок, но, несмотря на это, нет сомнений в том, что «исключительной» женщиной для художника всю жизнь оставалась Гала. В 1982 г. судьба нанесла Сальвадору Дали непоправимый удар – он лишился своего ангела-хранителя. Гала умерла в возрасте 88 лет. Месяц спустя после ее смерти король Хуан Карлос наградил художника Крестом Карла III и пожаловал ему титул маркиза. Мэтр, в знак благодарности Испа-

нии, преподнес в дар государству последний большой портрет усопшей «Три славные загадки Галы».

Дали скончался спустя семь лет после смерти жены. Последние годы жизни, проведенные без нее, художник, словно «живой призрак» провел в своем музее, в старой башне «Torre Calatea». С марта 1983 г. он навсегда отказался от кисти и карандаша. Картины «Котлеты и спичка», «Китайский краб», «Ласточкин хвост» стали последними работами выдающегося мастера XX в.

«Единственное различие между мной и безумцем в том, что я не безумен», – так не однажды говорил о себе Сальвадор Дали. Его жизнь представляла собой уникальный миф, который художник сам создавал на протяжении долгих лет. С годами интерес к незаурядной личности Сальвадора Дали, к его мифической, легендарной жизни и творчеству не только не ослабевает, а, напротив, растет. В нашей стране произведения Дали особенно популярны, так как многие годы гениальный сюрреалист считался у нас не более чем представителем «буржуазного модернизма».

ДЕГА ЭДГАР
(род. 19.07.1834 г. – ум. 26.09.1917 г.)

Полное имя – Эдгар Илер Жермен Дега.
Известный французский живописец, график и скульптор.

«Самый скромный и одинокий мастер XIX века, не имевший ни преданных учеников, ни сильных покровителей. Это индивидуалист и отщепенец, творивший не для общества, а для самого себя», – сказал об Эдгаре Дега русский ученый Я. А. Тугенд-хольд. Действительно, замкнутость этого художника с мировым именем была поистине легендарной. Отшельнический образ жизни живописца, его пренебрежение и даже презрение к славе, «почти болезненная полугордыня-полускромность» способствовали тому, что о личности Дега известно гораздо меньше, чем о ком-либо из его соратников. «Я хотел бы быть знаменитым и неизвестным», – сказал как-то сам художник.

Родился Эдгар Дега в Париже в респектабельной аристократической семье банкира Августа де Га. Его мать была креолкой из Нью-Орлеана. Детство мальчика можно назвать благополучным и спокойным. Во время учебы в лицее Людовика Великого Эдгар серьезно увлекся рисованием. По разрешению отца в одной из комнат он организовал мастерскую. Август де Га познакомил сына с известными коллекционерами Наказом, Эдуардом Вальпинсом, с гравером и художником Грегорио Сутзо. В 1853 г., уже имея степень бакалавра, юный Дега поступил в мастерскую живописца Феликса-Жозефа Барриаса. В это время в кабинете эстампов Императорской библиотеки начинающий художник копировал гравюры Мантеньи, Дюрера, Рембрандта. Тогда же он написал свое первое живописное произведение – портрет деда по материнской линии Жермена Мюссона. В том же году Эдгар стал студентом правоведческого факультета Парижского университета. Но, увлеченный искусством, через год, вопреки воле отца, он оставил учебу в университете, после чего стал заниматься в мастерской Луи Ламмота, ученика Энгра.

В 1854 г. Дега двадцатилетним юношей поступил в Парижскую школу изящных искусств. Он сблизился с Энгром, мастерство которого не только восхищало Эдгара с детства, но и оказало огромное влияние на его дальнейший творческий путь. «Вот художник, который мог бы посвятить всю свою жизнь только тому, чтобы нарисовать одну женскую руку!» – сказал однажды о своем кумире молодой художник. Впоследствии Дега, как и почтенный Энгр, неизменное внимание в своих картинах уделял точности, ясности и выразительности рисунка, по-своему развив традиции своего наставника.

Эдгар умело копировал сначала в Париже, а затем и в Италии, которую неоднократно посещал, картины Пуссена, Энгра, Гольбейна, Беллини, Тициана, Рафаэля. Его копии настолько точно выполнены, что с трудом отличимы от оригиналов. В Италии молодой живо-

писец посетил Флоренцию, Рим, Неаполь, где изучал искусство мастеров Возрождения. В это время художник не только копировал знаменитых живописцев, но и создавал свои собственные работы, выдержанные в традиционной «академической» манере, в которых темная красочная гамма оживлена лишь несколькими яркими цветовыми пятнами («Портрет госпожи Морбилли, сестры художника»). Тогда же у художника появилась работа, в которой он впервые обращается к современной тематике, к «живой действительности» («Нищенка»).

Вернувшись на родину после очередного путешествия по Италии, Дега открыл свою мастерскую. В начале 60-х гг. он создал портреты Леона Бонна, Терезы де Га, «Автопортрет в расстегнутой блузке», «Голова женщины». Эти работы стали первым «вполне самостоятельным и зрелым выступлением художника». Кроме того, он написал несколько исторических» полотен, почти полностью отвечающих принципам классической школы («Молодые спартанки», 1860 г.; «Семирамида», 1861 г.; «Эпизод средневековой войны»). Правда, вопреки всем академическим требованиям, Дега придал своим античным героям облик современных людей.

В 1865 г. художник впервые выставился в Салоне, представив свою картину «Эпизод средневековой войны» и получив похвальный отзыв Пюви де Шаванна. Эта выставка, как и все последующие, где он демонстрировал свои работы, была выставкой художников-импрессионистов. Большинство искусствоведов и связывают его творчество именно с импрессионизмом, называя живописца одним из ярчайших представителей этого направления. Другие считают, что, в отличие от импрессионистов, Дега никогда не стремился к изображению пейзажа, являющемуся основой, на которой возник этот художественный метод. Мир природы был для него гораздо менее ценен, чем «человеческая комедия». Живописец работал в основном в мастерской, а не под открытым небом, предпочитая писать жанровые сцены, фигурные композиции и портреты. У него никогда не возникало стремления передать в своих картинах «поэзию трепетной воздушной дымки», как это делали импрессионисты, его больше привлекали эффекты искусственного освещения.

Тем не менее в 60-е гг. Эдгар Дега очень сблизился с импрессионистами. В 1861 г. он познакомился с Эдуардом Мане, и между художниками завязалась своеобразная «дружба-вражда». В 1865 г. Дега написал портрет Мане с женой, играющей на фортепиано, и подарил его своему другу. Однако тому не понравилось изображение жены, и правую часть холста он отрезал. Оскорбившись, Дега забрал портрет обратно и еще долгое время был в ссоре с Мане. «Даже когда Дега и Мане не ссорились по-настоящему, – писал Д. Ревалд в «Истории импрессионизма», – они все-таки имели зуб друг на друга. Мане никогда не забывал, что Дега все еще продолжал писать исторические сцены, в то время как он сам уже изучал современную жизнь, а Дега гордился тем, что начал писать скачки задолго до того, как Мане открыл этот сюжет». Эдуарду Мане принадлежит и такое высказывание по поводу Дега: «Ему не хватает естественности, он не способен любить женщину, не способен ни сказать ей об этом, ни даже что-либо сделать».

Все же в кафе Гербуа, которое в 60-е гг. было излюбленным местом встреч молодых новаторов в искусстве (Ренуара, К. Моне, Базиля, Сислея, Э. Дюранти), Дега «был ближе всех к Мане и по своим вкусам, и по остроумию, которым был так щедро одарен». Он часто бывал в этом кафе, но, как человек замкнутый и нелюдимый, большую часть времени предпочитал проводить за работой, а не в спорах о судьбах искусства. Этот период в творчестве Эдгара Дега знаменателен тем, что художник оставил историческую живопись и всецело обратился к современным сюжетам. Его все больше привлекает тема скачек. Удивительно точно он передает в своих работах характерные жесты и позы всадников, мимолетные движения лошадей. Художник умеет выявить такие моменты движения, которые дают зрителю ощущение «развития во времени изображенной в картине действительности». Поэтому картины Дега – это не просто изображения обычных жанровых сцен, а удивительно динамичные и напряженные

композиции. Многие из картин, которые раскрывают тему ипподрома, принадлежат к числу лучших работ художника («Раненый жокей», 1866 г.; «Жокеи перед трибуной», 1870 г.; «Проездка скаковых лошадей», 1880 г.).

Еще одной основной и излюбленной темой в творчестве художника являлся театральный мир. К ней Дега, завсегдатай театра, подошел совершенно неожиданно для своего времени. Его привлекала не только и не столько праздничная атмосфера театра, сколько его будничная жизнь, каждодневный труд артистов. Живописец изобразил в своих картинах и рисунках то, что наблюдал на спектаклях, репетициях, в гримерных, фойе («Певица с перчаткой», 1878 г.; «М-ль Фиокр в балете "Источник"», 1868 г.; «Зеленая певица», 1884 г.). Важнейшее место в искусстве Дега занимает так называемый «балетный» цикл. Страстный любитель балета, Дега стал первым европейским художником, кто абсолютно по-новому изобразил представительниц этого вида искусства. Рисуя танцовщиц, художник стремился запечатлеть не «показное представление, а то, что ему предшествует и что связано с ним – учение, туалет и отдых балерины» («Танцовщицы на репетиции», «Танцовщица у фотографа», 1878 г.; «Ожидание», 1880 г.; «Две танцовщицы», 1898 г.).

Вершиной не только «балетной» темы, но и всего творчества Дега является картина «Голубые танцовщицы» (1897 г.), относящаяся к поздним работам художника. Это полотно было написано пастелью, которую мастер очень любил, так как при работе ею линия и цвет составляют единое целое. Здесь само радужное мерцание чистых тонов, переданное в различных ракурсах движение танцовщиц вызывают мелодию танца. Композиция этой картины, как и многих других, свободна и кажется фрагментарной – Дега как бы «срезает сбоку» часть фигур, якобы не умещая их в поле зрения. Часто эта манера художника «обрезать» людей и предметы вызывала смех у критиков и обвинения в «неумении» уместить на полотне желаемое. Они не понимали, что тем самым он стремился дать разбег воображению зрителя, которое «дорисует» недостающее по собственному усмотрению.

Дега стал первым из художников, отображающим в искусстве «своеобразие движений людей в зависимости от их профессии». Он писал не только жокеев, балерин, танцовщиц, но и прачек, гладильщиц, модисток. («Модистки», 1882 г.; «У модистки», 1885 г.; «Гладильщица против света», 1882 г.; «Гладильщицы», 1884 г.; «Прачки, несущие белье», 1877 г.). «Эти розовые краски тела среди белизны белья, среди молочного тумана газа – прелестнейший предлог для белокурого и нежного колорита. И Дега показывает нам прачек одну за другой, выражаясь при этом как бы на их же языке и технически уясняя нам их приемы», – писал Эдмон Гонкур.

В 1880-е гг. живописец часто изображает обнаженных женщин – моющихся, вытирающихся, причесывающихся («Перед сном», 1883 г.; «После ванны», 1883 г.; «Утренняя ванна», 1890 г.). Дега, придерживающегося очень консервативных взглядов в личной жизни, как художника очаровывала и привлекала красота женского тела. Отдавая «обильную дань» излюбленному жанру французской живописи, он, тем не менее, изображал обнаженных женщин совершенно иначе, нежели его предшественники. Написанные им женские образы, полные характера и жизни, художник резко противопоставил «шаблонной и слащавой академической наготе». «До сих пор, – говорил Дега, – нагота изображалась в таких позах, которые предполагали наличие свидетелей. Мои же женщины – честные человеческие существа, не имеющие никаких интересов, кроме тех, что вытекают из их физического положения. Вот одна из них: она моет ноги. Это все равно, как если бы было подсмотрено в замочную скважину».

Цикл работ художник посвятил и обитательницам публичных домов. Серия монотипий, известная под названием «Сцены в закрытых домах», состоящая из пятидесяти листов и найденная уже после смерти художника, шокировала его близких и сбила с толку почитателей таланта живописца. Некоторые из них увидели в этой серии «сексуальную сублимированную навязчивость» Дега. Возможно, высказывание Э. Мане о том, что Эдгар «не способен любить женщину», небеспочвенно. Сюзанна Валадон, неоднократно позировавшая Дега, на вопрос,

была ли она любовницей художника, ответила: «Я – никогда! Он слишком боялся! Никогда мужчина не делал мне столько комплиментов по поводу моей кожи, моих волос, моих мускулов акробатки. Он хвалил меня так, как хвалил бы лошадь или танцовщицу… Его восхищение было исключительно духовным…» Всю свою жизнь Дега так и оставался одиноким: он ни разу не был женат и не имел детей.

В 1875 г. живописец, чтобы спасти брата Ашиля де Га от разорения, был вынужден продать свою коллекцию произведений старых мастеров, которую начал собирать еще в 60-е гг. Лишь в конце 80-х гг., заплатив долги брата, он смог вновь заняться своей коллекцией, лучшую часть которой составили полотна Эль Греко, Энгра, Делакруа, Э. Мане, Гогена, Писсарро и работы японских ксилографов.

С конца 1870-х гг. Дега все чаще предпочитает работать в технике пастели. К сожалению, у него все больше ухудшается зрение, проблемы с которым обнаружились еще в те времена, когда он в период франко-прусской войны служил в артиллерии. С каждым годом художник видел все хуже и потому был вынужден совсем прекратить писать маслом. В 1904–1906 гг. Дега почти ослеп, но продолжал писать крупноформатные изображения балерин. Когда и это стало невозможным, он обратился к скульптуре. Из воска и глины Дега лепил жокеев и балерин, фигурки обнаженных, с болью называя это «ремеслом слепого». С 1912 г. он уже работать не мог. Умер художник 27 сентября 1917 г., его прах был похоронен на кладбище Монмартр.

Эдгар Дега не создал своей школы, для этого он был «слишком большим индивидуалистом». Но «от него пошли» такие известные художники, как Тулуз-Лотрек, Боннар, Вюйар. Творчество Дега оказало воздействие и на Винсента Ван Гога, Анри Матисса, Ван Донгена. В своих произведениях он изобразил все то, что до него в искусстве долгое время считалось запретным и уродливым: окружающую реальность без прикрас, живой быт.

Одинокий, «закрытый» для окружающих, Дега жадно любил жизнь, желая «все узнать, со всего сорвать покровы». Недаром, исследуя его творчество, Я. Тугендхольд написал о художнике: «Отшельник-мизантроп, почти отщепенец, презирающий общество, Дега неудержимо влюблен в жизнь, в самый процесс жизни, во все ее извивы и гримасы, во все то, что для других скучно и банально, а для него всегда прекрасно и таинственно, – ибо он Художник. Этому приятию мира и учит нас его вечное искусство».

ДЕЛАКРУА ЭЖЕН
(род. 26.04.1798 г. – ум. 13.08.1863 г.)

Выдающийся французский живописец и график, возглавивший романтическое течение в изобразительном искусстве.

Создатель около десяти тысяч произведений, в том числе около тысячи картин, свыше тысячи пятисот акварелей, литографий, росписей, украшающих дворцы и церкви Парижа.

Делакруа был одним из первых, кто привнес в искусство романтизм и экспрессию. Его замечательные полотна стали отражением мятежного духа бурной эпохи начала XIX в. Современники высоко оценили значение его творчества. Художник Поль Юэ говорил: «Глубокий мыслитель, чудесный живописец, который стоит рядом с Веронезе и Рембрандтом, бок о бок с Гете и

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.