



1000

ЗНАМЕНИТЫХ

ХУДОЖНИКОВ



CF FOLIO

XIX-XX ВВ.

100 знаменитых

Татьяна Иовлева

**100 знаменитых
художников XIX-XX вв.**

«ОМІКО»

2002

Иовлева Т. В.

100 знаменитых художников XIX-XX вв. / Т. В. Иовлева —
«ОМІКО», 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

© ОМІКО, 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
Конец ознакомительного фрагмента.	48

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.

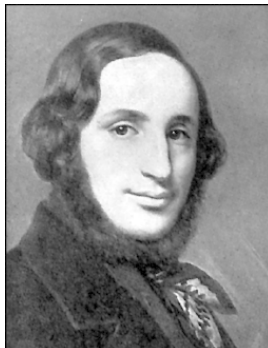
Но все «большое видится на расстояньи» и потому творцы нового искусства не всегда были поняты и по достоинству оценены современниками. Лишь немногие из них получили признание при жизни. Неслучайно знаменитый американец Джеймс Уистлер, прошедший через насмешки, унижения и даже судебное разбирательство, 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 полугодное 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 волчком». 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 природы 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».

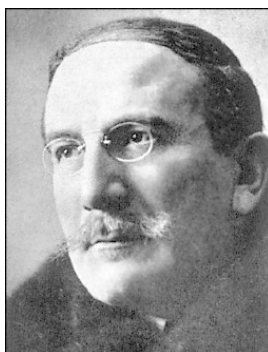
Однажды, в 1895 г., после открытия своей 120-й персональной выставки, Айвазовский по просьбе Куинджи дал урок в академии. Потрясенные ученики наблюдали, как, отобразив всего четыре краски, за 1 час 50 минут художник превратил серый холст в бушующее море, легкими штрихами выписав борющийся со штормом 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 невыносима. 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. Цуккини (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 Ключи», 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 komponуя 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 «мирискусников», 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 – театральные 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 «Шехеразада» (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, освещающая 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 гадалщик-еврей предсказал ей, что «сын будет как все люди, но дочь твоя будет звездой...»

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 «набростился на все и вполтину разорился». Мусина мама из-за разногласий в семье решила 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 любимыми 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 была 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, растроченные 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. Начиная 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 порастил 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-Лепаж. 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 «Шагреновой 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 уважаемого 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.

Увлечшись 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 непрощенных зрителей. В тех же случаях, когда его все же заставляли 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 шагреновой 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 Кунстфёрстейне в Лейпциге (1910 г.), на Венецианском бьеннале (1922 г.),

«Искусство и Сопrotивление» 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 поддавался 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 шутовское 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» Жюль 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 зрителя 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 Верноне. 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 вызвали 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 учебу. 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 душевный 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 полюбила его 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 замороженных 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 переключаясь 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 collés» («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 «Натюрмарту со стаканом и газетой» (1912 г.), с их наложенными углами и обрезками бумаги напоминали композицию «Papiers collés».

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. Контурные предметы 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 цветочные 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 «Суэта 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 заслушание 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 заказчиком 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 «вь» – 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. «Брюлло 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 неутомимая натура не знала меры ни в чем. Активная светская жизнь, многочисленные новые знакомства не помешали Брюллоу 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.

Брюлло честно пытался «отработать» свое пенсионерство, начиная по заказам Общества поощрения художников картины «Эрмения 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 рефlekсами отблесков от воды, изображена юная девушка, олицетворяющая собой утро начинающегося дня и жизни. Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) Брюлло 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 было подарено заказчиком Анатоном 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 поразились 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, Кукольниковом 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 Эмилиии 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 Эмилиии, 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 закончат дру-

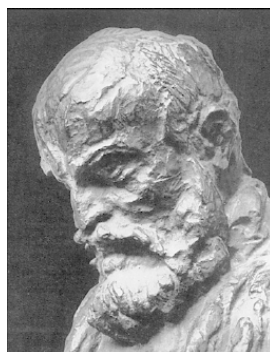
гой художник. Но самым большим разочарованием Брюллова было то, что он, признанный исторический живописец, не создал ни одного масштабного полотна на материале русской истории. Свой поединок с картиной «Осада Пскова» (1836–1843 гг.) он проиграл. Вначале вмешивался в работу царь, потом художник писал 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 Титтониполнили 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 всеильна.

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; повинуюсь 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 («Умиряющая 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 завершён 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 завершённое и гармоничное творение свидетельствовало о зрелости и самобытности мастера. «Геракл» ознаменовал собой завершение значительного периода в творчестве Бурделя, для которого были характерны «преклонение перед первоизданной, 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, беспокойная, 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 Монтобана, 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.

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.