

# АЛЕКСЕЙ БЕГАК



## ПРАЙ ВИЛА ЖИЗНИ

ИЛЬЯ  
**ДОРОНЧЕНКОВ**

МИХАИЛ  
**МАЙЗУЛЬС**

АНДРЕЙ  
**САРАБЬЯНОВ**

АЙРАТ  
**БАГАУТДИНОВ**

ПОКРАС  
**ЛАМПАС**

# ИСКУССТВО

О ЧУВСТВЕ ПРЕКРАСНОГО —

**ВЕДУЩИЕ ЭКСПЕРТЫ СТРАНЫ**

**Илья Доронченков  
Айрат Багаутдинов  
Михаил Романович Майзульс  
Андрей Сарабьянов  
Покрас Лампас  
Алексей Дмитриевич Бегак  
Искусство. О чувстве  
прекрасного – ведущие  
эксперты страны  
Серия «Правила жизни»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=67165479](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67165479)*

*Искусство. О чувстве прекрасного – ведущие эксперты страны / А.Д.*

*Бегак: АСТ; Москва; 2021*

*ISBN 978-5-17-134680-5*

### **Аннотация**

Правила жизни – серия книг, созданная по одноименным телепрограммам ТВ «Культура». Ее постоянный ведущий Алексей Бегак приглашает в собеседники экспертов из разных областей знаний. Искусство авангарда и

современная каллиграфия, архитектура Москвы и живописные мировые шедевры стали темой бесед с лучшими искусствоведами, историками, художниками современности – Ильей Доронченковым, Андреем Сарабьяновым, Михаилом Майзульсом, Пакрасом Лампасом и Айратом Багаутдиновым. Насколько спорны высказывания ученых, могут ли они помочь в повседневной жизни, решать, безусловно, будет читатель.

*В формате PDF A4 сохранен издательский макет.*

# Содержание

|   |    |
|---|----|
| Илья Доронченков                        | 6  |
| Кристиан Крог и Сергей Дягилев          | 7  |
| Семейный портрет Эдгара Дега            | 14 |
| Выставка картин журнала «Мир искусства» | 22 |
| О восприятии изобразительного искусства | 32 |
| О выставке В. В. Верещагина[3]          | 39 |
| Как узнать Гёте в современной культуре  | 48 |
| Конец ознакомительного фрагмента.       | 49 |

# Алексей Бегак

## Искусство



ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА АСТ

© А.Д. Бегак, 2021

© ВГТРК; Телепрограмма «Правила Жизни», Бегак А., 2021

© ООО «Издательство АСТ», 2022

*Успешный многолетний эфиртелепрограммы «Правила жизни» на канале «Россия-Культура» с ее бессменным ведущим Алексеем Бегаком стал отправной точкой для появления этой книги.*

# **Илья Доронченков**

*Илья Доронченков – заместитель директора ГМИИ им. А.С. Пушкина по научной работе, профессор факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге, приглашенный профессор Университета Брауна (США), кандидат искусствоведения.*

# Кристиан Крог и Сергей Дягилев

*В 1897 году молодой Сергей Дягилев устроил в Петербурге выставку современной скандинавской живописи. Много чего там было представлено: Андерс Цорн, Бруно Лильефорс, Эжен Янсон, Карл Нордстрём, Эрнст Юсефсон, Карл Ларссон, Кристиан Крог, Эдвард Мунк, Фриц Таулов, Эрик Вереншёльль, Герхарда Мунте и другие. Всего в выставке участвовали 74 художника. Вы спросите: выставка уже закрылась более ста двадцати лет назад. Зачем сегодня об этом? Затем, что была там одна бомба. Речь о норвежце Кристиане Кроге.*

Да, речь об этом экзотическом мужчине, который словно вышел из барбер-шопа. Кристиан Крог – столп норвежской живописи второй половины XIX века, отец норвежской богемы. Той самой тусовки, из которой вышел Эдвард Мунк, муж мадонны этой богемы, которую тот же Мунк изображал не раз. И, в общем, действительно центральная фигура, изображающая суровых норвежских рыбаков, тяжкую жизнь норвежских проституток. Вот, например, его визитная карточка – «Борьба за жизнь» – бедняки, которые толпятся на пороге богатого дома, им выдают хлеб в самый мороз, на центральной улице города в Осло. И, казалось бы, Дягилев, если бы он хотел привезти характерного Крога, должен был бы взять эту вещь, потому что русский человек к этому моменту ждал

такого реализма.

*Что куда долетало? Мы туда и они сюда?*

Это общеевропейская тенденция была, все примерно прилетало из Франции через Германию. Натурализм, конечно, по всей Европе в этот момент распространен. Но Дягилев по понятным причинам, все-таки он эстет, инкарнация Оскара Уайльда, это не брал. Он привез хорошие представительные вещи Круга в Россию. Комментируя эту выставку, он сказал, что Круг, к сожалению, очень портит свое искусство политической активностью. А Круг был норвежским патриотом. Он боролся за независимость Норвегии от Швеции. В этот момент Швеция политически контролирует Норвегию. Это государство-уния. И норвежские националисты, патриоты, а среди них было довольно много художников, очень плохо смотрят на Стокгольм, на стокгольмские инициативы.

Норвежский парламент постоянно бодается со шведским королем и шведским парламентом. А Дягилев отдает себе отчет, что Круг, мало того, что живописец, действительно мастодонт этой очень молодой национальной школы, и еще политический активист. И, казалось бы, от Дягилева мы не можем ждать никаких политических действий, такой эстет эстетович. Все, что мы знаем о Дягилеве, – то, что он совершенно ничего общего не имеет с политикой. В 1897 году ему было двадцать с небольшим.

Я сам очень удивился этому обстоятельству, когда понял,

что Дягилев привез. Среди картин Крога на этой выставке значился этюд «Национальный праздник». Мне удалось его идентифицировать по описаниям газетных журналистов. Русские журналисты его заметили. Никому он не понравился. Те, кто о нем писал, его ругали. И действительно, если внимательно посмотреть на эту вещь 130 × 130 см, мы должны будем признать, что это самая авангардная вещь, которую Дягилев привез на эту выставку.

*Я не могу теми глазами посмотреть, но впечатление, если это был бы горизонтальный кадр, будто камера идет по толпе и где-то сделан стоп-кадр. Совершенно революционная подача.*

Совершенно верно. Ровно эти же ассоциации и у меня появились, потому что так изображать толпу начал Эйзенштейн. Лет на 30 позже. То есть, во-первых, нужно отдать должное дягилевской интуиции, потому что такие авангардные решения, в общем, дорогого стоят. Русские еще не были готовы к такому. Но дальше – больше. Собственно говоря, перед нами не просто абсолютно новаторское изображение толпы. Очевидно, в данном случае народа, потому что эта толпа осенена знаменем, и называется это все «Национальный праздник». Это 17 мая. Это день принятия норвежской конституции в 1814 году. В тот момент это была самая демократическая в Европе конституция, которая, например, отменяла дворянство как сословие. И когда Норвегия бы-

ла присоединена к Швеции, конституция в целом сохранилась. Там был независимый парламент. Они могли сопротивляться Стокгольму. Но на этом этюде изображено то, что не должно было бы быть изображено по политическим причинам. Вы узнаете это знамя? Это норвежский флаг. Фрагмент норвежского флага, каким мы его знаем. Но проблема заключается в том, что норвежский флаг в этот момент был не такой.

На так называемом кантоне – правый верхний угол или левый верхний угол у древка – странная комбинация цветов, которая на самом деле сконструирована из полосок и цветов шведского и норвежского флагов.

А шведский флаг тогда имел такую же штуку, и эту штуку в Норвегии называли «селедочный салат». Потому что она напоминала селедку под шубой.

И для норвежцев присутствие этого добавления в их флаге, в общем, означало национальное унижение. Поэтому Круг изобразил на своей картине норвежский флаг, который в этот момент официально не был принят. Этот флаг норвежский парламент пытался сделать официальным несколько раз. В 1890-е годы состоялось три голосования, на первые два было наложено вето шведского короля. А третье голосование это вето фундаментально преодолело. Это был 1898 год. Через год после дягилевской выставки. А в 1899 году эту картину впервые увидели норвежцы.

*Дягилев практически из мастерской забрал?*

Да, он забрал это, очевидно, из мастерской, и показал в Петербурге вещь, которую сами норвежцы еще не видели. И показал на выставке, на открытии которой присутствовал шведский посол. Заметил ли шведский посол эту вещь и что он об этом подумал, история умалчивает. А теперь у меня вопрос. Что на самом деле заставило Дягилева совершить этот поступок? У меня ответа на этот вопрос нет. Нет никаких прямых свидетельств: о, вот картина, вот я ее выбрал. Или с норвежской стороны у нас нет свидетельств, что по той-то и по той-то причине эта вещь появляется в дягилевском портфеле. Понимал ли он, что привозит, я пока не знаю. Но если мы отойдем на расстояние птичьего полета и посмотрим не на выставочный зал Общества поощрения художеств на Большой Морской, в ноябре 1897 года, а посмотрим геополитически, то окажется, что контекст этой истории, в общем, позволяет утверждать, что Дягилев как минимум был инструментом большой игры.

Карту Скандинавии конца XIX века совершенно нельзя узнать. На ней нет Финляндии, так как Великое княжество Финляндское – часть Российской империи. На ней нет Норвегии. С Данией все более или менее так, как после того, как немцы отгрызли от нее Шлезвиг. Но давайте посмотрим еще и на север. На севере сходятся границы Норвегии, Финляндии и России. Там сейчас Мурманск. Но Мурманска еще нет. Там есть просто торговые фактории. И вот к концу XIX

века эта территория начинает вызывать очень большой интерес, во-первых, русских промышленников, таких как Савва Мамонтов, русского министра финансов Сергея Юльевича Витте, который совершает путешествие в те края вместе с Мамонтовым. А дальше – русского военно-морского флота. Русский флот в Балтике заперт. Русский флот в Черном море заперт. А незамерзающие гавани Мурманска позволяют постоянно противостоять британскому флоту в мировом океане. И, собственно, идея военной базы в незамерзающих фьордах рождается тогда. А на той стороне границы норвежцы, которые пытаются бодаться со Стокгольмом, борются за свою независимость и разыгрывают русскую карту.

Например, из среды норвежских патриотов, одного из которых даже судили за то, что он агент России, но не доказали ничего, поступает предложение. Давайте сдадим русским в аренду наши северные фьорды. Они будут нашими, мы будем получать деньги, а там будет русская военная база. Можете себе представить, что в Стокгольме на это сказали. И Норвегия оказалась, когда Дягилев формировал свою коллекцию, самым дружественным государством по отношению к нему. Несколько десятков картин из национальных собраний были выданы. То есть мы знаем, кто распорядился выдать эти картины. Это был министр от левой партии, которая боролась за освобождение Норвегии от шведского ига. И, судя по всему, этот выбор Дягилева если не прямым образом коррелирует с той геополитической конструкцией, которую

я сейчас описал, то, безусловно, это не случайность, хотя бы с норвежской точки зрения.

Потому что художественная выставка могла вполне оказаться инструментом нескольких политических конструкций. Русского северного проекта, норвежского проекта борьбы за независимость. А Сергей Павлович оказался в данном случае медиумом, который привез к нам незамеченную авангардную вещь.

*Раз нет никаких упоминаний о реакции посла, который посетил выставку, возможно, есть определенная доля домысла в том, что вы говорите. Но то, что Дягилев выбрал, безусловно, неординарную вещь и по тем временам, наверное, просто революционную, и то, что он – человек, который обладал потрясающим вкусом, чутьем, бесспорно. Ведь он же хотел показать, наверное, то, что есть на острие скандинавской живописи в тот момент. Поэтому это было решение безотносительно этого фрагмента «селетки по шубой» в левом верхнем углу флага. Все равно это сильное решение.*

# Семейный портрет Эдгара Дега

*Есть один художник, который сводит меня с ума. Речь о Эдгаре Дега.*

И я действительно этого художника очень люблю, о нем мне очень просто говорить, и каждый раз, когда мы решаем поговорить о Дега, я внутренне как-то так содрогаюсь.

*Личное мешает в оценке искусствоведческой?*

Личное заставляет слова искать более тщательно, потому что можно, конечно, бесконечно повторять «халва, халва», и до того, что у слушателя будет сахарный диабет, но, в общем, конечно, объяснить, почему это здорово, особенно в случае с Дега.

Поэтому можно открыть тайну кухни немножко. Мы поговорим сегодня о вещи, в общем-то, загадочной. Хотя думаю, что в любой краткий альбом Дега этот портрет войдет. Это портрет семьи Беллелли, родных Дега. Это изображение его тети, сестры отца. Семейство Дега произрастает из Неаполя по отцовской линии. И там, в Неаполе, эта женщина вышла замуж за Дженнаро Беллелли, итальянского патриота, журналиста, борца за независимость. Судя по всему, человека с весьма неприятным характером и вынужденного эмигрировать после революции 1848 года из Неаполя во Флоренцию, буквально из одной Италии в другую.

*А неприятность характера, это почему? Вы думаете, Дега его расположил так, чтобы не всматриваться подробно в черты его лица?*

Как он его расположил, мы специально поговорим. Но мы знаем по семейной переписке, что в браке она была сильно несчастлива. И, в общем, родня понимала, что дела в семье не очень хороши. И, в общем, мы также знаем из других источников о специфических чертах характера этого персонажа. Вот здесь тетя Дега, Лаура, две ее дочери. Старшая дочь Джулия, которой здесь семь лет, сидит на стуле и как бы между родителями находится. И сидит она так, знаете, одну ножку подогнув под себя. Не сильно правильное поведение для парадного портрета. Дочь Джованну, помладше, мама приобняла. Этот портрет, в общем, классический. Он хорошо выстроен.

Дега очень рационалист, конечно. Он хорошо уравновешен, он сложный пространственно. Ну, смотрите, вот там дверь открывается куда-то в глубину. Зеркало над камином позволяет нам рассмотреть часть комнаты. Люстру, окно или другой дверной проем справа. Картину на стенке. И даже собачка, которую можно рассмотреть под креслом мужа, она как бы из этой комнаты выходит.

*Это реальный обрез, край? Край холста.*

Это Дега. Хотя ему еще очень мало лет, когда он эту вещь

пишет. Но вот когда часть персонажа выбегает за пределы холста, видимо, он уже придумал.

*Вот я подумал, это все-таки то время, когда есть уже фотография?*

Фотография уже есть.

*И вот эти попадания в кадр и выпадения из него.*

В это время уже есть японская гравюра, которую европейцы открывают и начинают восхищаться ей, использовать некоторые ее приемы. А с другой стороны, может, и придумал. Потому что эта кадрировка не одному Дега и не одним импрессионистам свойственна. Если мы возьмем какого-нибудь салонного художника, мы найдем там подобное же ухищрение. У этой вещи очень биография странная. Она пропала в мастерской у самого художника. И ее достали на свет божий, когда Дега переезжал из предпоследней своей студии в последнюю. Стояла в углу свернутая, вся в пыли, порванная. Дега оставил своему Дюран-Рюэлю<sup>1</sup>, и в восемнадцатом году после смерти художника она была куплена Люксембургским музеем за 400 тысяч франков.

Размер картины 200 × 250 см. Как мы знаем, размер имеет значение. И да, Дега пишет портрет своей семьи не разме-

---

<sup>1</sup> Поль Дюран-Рюэль (1831–1922) – французский коллекционер, связанный с импрессионистами. Один из первых коллекционеров, который оказывал финансовую поддержку художникам и организовывал их персональные выставки.

ром с фотокарточку, а размером с парадный портрет короля или с историческую картину. И видимо, это тоже сознательный жест, не для возвеличивания персонажей, а для того, чтобы тебя заметили. Потому что эту вещь он пишет долго. Начинается работа над ней во Флоренции, куда он переезжает. В Италии молодой художник изучает искусство, ходит по музеям, копирует. В августе 1858 года он приезжает во Флоренцию. Его тетя с девочками в этот момент в Неаполе, где умирает ее отец. Во Флоренции он скучает, и очевидно, портятся отношения с хозяином дома. И мы не очень знаем, что он делает в этот момент с портретом. Он же огромный. Места для него в этой квартире нет.

*Это не заказ? Это его инициатива?*

Я думаю, это семейное соглашение какое-то. Давайте я вас напишу. Почему бы нет?

Дега, скорее всего, сделал какие-то этюды во Флоренции и увез их с собой, а писал уже в Париже. Ему в салон надо было, как молодому художнику, чтоб его заметили. Заметить могут, конечно, вещь какой-то острой и большой. И вот, видимо, в 1867 году он эту вещь в Салон и отправил. В каталоге написано просто «Семейный портрет». Мы не очень можем идентифицировать. Их было два, семейных портрета. Фотографий не осталось. Но почему он их спрятал. Наверное, разочарование. Никто не обратил внимания. Она была плохо повешена. Как в свое время «Парижское кафе» Репи-

на. И прошла незамеченной. А вот датировать ее и доказать, что, скорее всего, она действительно была в Салоне 1867 года, позволяет ее нелегкая судьба. Потому что ее реставрировали.

Сам Дега ее переписывал. Ее реставрировали и в процессе реставрации выяснили, что в центральной части, где такой классический для Дега платок разноцветный, очень здесь важный камертон цветовой, очень много химического вещества, которое вызывает быстрое загустение краски.

За три дня до Салона Дега попросил разрешения переписать эту вещь. Ему дали. Он увез ее в мастерскую. Переписал. Но для того, чтоб краска успела высохнуть, он добавил туда это вещество. И вот потом картина пропадает. Появляется уже как признанный национальный шедевр.

*То есть она не вернулась в Салон? Она приехала домой, была переписана.*

И вернулась в Салон. Ее никто не заметил. Она вернулась к художнику. И с тех пор она пропадает. Но, в общем, это вещь, если присмотреться к ней, поразительная. Еще очень молодой человек выстраивает, которому лет 25.

И он выстраивает очень сложную вещь, которая сразу говорит нам о том, что появился ученик и соперник у великого Энгра, который не писал групповых портретов маслом, но создал великолепные рисунки с вот такой сложной, изощренной, изысканной композицией. Но от Энгра его отличает

вот что. Дело в том, что Энгр превращается в героя первоосоздания и представляет их, как людей исключительной красоты, во внутренний мир которых мы проникнуть не можем. А Дега пишет предательский портрет. Потому что, чем больше ты на него смотришь, тем больше ты понимаешь, что, ой, все смешалось в доме Облонских. И все счастливые семьи похожи друг на друга, а все несчастные несчастливы по-своему.

И это все живописными средствами. Вот женщина. Она в трауре. Она беременна одновременно в этот момент она стоит, как пирамида, в позе героини Ван Дейка. Дега, даром что импрессионист-новатор, впитывает огромное количество влияний в это время. Она как бы опирается на одну из девочек. А супруг засунут в угол. Вы много видели портретов, где глава семьи задвинут в камин?

*Это отличает работу от Энгра, у которого все персонажи, так или иначе, парадные смотрят на нас. А здесь абсолютная свобода.*

И иерархия в семье тоже очень четко построена. Кто главный, или ради чего делается это изображение. Но здесь в центре стоит несостоявшаяся супруга Энгра, его невеста. А здесь, конечно, нельзя сказать, кто в доме хозяин, но мы ощущаем то напряжение, вот эта физическая дистанция и неловкость позы человека, который газету положил, наверное, только что, не хочет больше позировать и отворачивается.

*Да и рука сестры, которая опирается на стол, написана потрясающе. Но в ней тоже есть какая-то такая мгновенная остановка, ей как-то неловко.*

И девочке-непоседе, конечно, хочется бежать отсюда. Я не буду говорить «сбежать», потому что между папой и мамой что-то плохо. Но видите, что этот портрет не цельный по целому ряду причин. Да, он сложно пространственно выстроен. Тут, в общем, заблудиться можно, в этом зеркале. Он композиционно сложно выстроен. И здесь сочетание парадной статики и движения, как сжатая пружина, проходит через эту девчонку. И наконец, психологический конфликт, который, вообще говоря, портрет не предполагает. Все-таки портрет предполагает позитивный парадный, презентабельный вид. А здесь портрет неявным образом рассказывает ту семейную драму, о которой мы, в общем, осведомлены теперь, когда изучаем биографию семьи Дега.

И это поразительная вещь. Потому что перед нами психологический роман XIX века, и я не случайно цитировал здесь Толстого. Вот я думаю, что те люди, которые в течение жизни Дега очень часто обвиняли в чисто оптической поверхностности взгляда на жизнь, не понимали в нем чего-то глубинного. Портрет про драму жизни. Про пронзительную тоску существования. В общем, про то, что Бодлер описал очень хорошо.

*Да, эта поверхностность выражена такими могучими изобразительными средствами, драматическими в том числе, что диву даешься смелости невероятной. И это поразительно.*

*Один недостаток нашего разговора об изобразительном искусстве, что нельзя его в этот момент смотреть. Потому что это потрясающая с точки зрения живописи вещь. Это вот такая тускло-бирюзовая стена, которая какое-то мерцание вызывает, как будто это не краска, не холст, а это просто движение цвета, движение воздуха.*

*Движение цвета, это, в общем, задача такая коварная для живописца, потому что есть эскиз, где просто голубая стенка, ровно покрашенная. А здесь цветочные обои. И ты чуть-чуть увлекся выписыванием цветочков, и все убил.*

*Можно быть гениальным очень молодым поэтом, и в 14 лет писать так, что вообще, и в 40 не достичь этого. Но здесь мастерство. Здесь это даже должно быть результатом какой-то колоссальной наработки. Мастерство живописца, рисовальщика, у него оно присутствует вот с этих лет.*

*Глаз и рука от Бога.*

## Выставка картин журнала «Мир искусства»

*В 1899 году в залах, украшенных гиацинтами, музея барона А.Л. Штиглица торжественно, под звуки оркестра, открылась международная выставка картин журнала «Мир искусства». И шуму, говорят, наделала.*

Шуму наделала. Она сразу же вошла в обиход петербуржцев как декадентская выставка. Так ее и называли в газетах. И в залах раздавался сумасшедший хохот. А журналисты, особенно из таблоидов, из массовой прессы, упражнялись в том, что говорили своим читателям: ну не ходите в цирк, сходите на выставку в музей Штиглица. Ну ходят же смотреть на волосатую женщину или на заспиртованных уродов, теперь идите туда. И княгиня Мария Клавдиевна Тенишева, которая финансировала в большой степени это мероприятие и поддерживала журнал «Мир искусства», вспоминает, что встречала своих знакомых из высшего общества, которые перед некоторыми картинами на этой выставке сгибались пополам и надрывались от хохота. Ей, конечно, было очень обидно, но потом она не могла не ощутить торжество, когда в 1900 году, ровно через год, одну из самых скандальных картин этой выставки наградили золотой медалью на Парижской всемирной экспозиции.

*Что же там было? Что за состав участников и что за картины?*

Вы будете смеяться, но к этому составу, особенно с русской стороны, мы уже привыкли, как к классике русского искусства. Потому что там были действительно молодые художники из Петербургского объединения «Мир искусства». И там был Александр Бенуа, там было очень представительно показан Сомов. Там был Лев Бакст. И там были москвичи относительно молодые, но по сравнению с мэтрами передвижничества, с отцами-основателями этого движения, которое к моменту, когда «Мир искусства» формировался, уже превратилось в абсолютно консервативную силу. И вот эти молодые москвичи – Исаак Левитан, Валентин Серов, Константин Коровин, Михаил Нестеров.

*Так отчего же сгибалась пополам, собственно говоря, почтенная публика?*

Сгибались пополам не столько около наших, сколько около иностранцев. Но это, конечно, был настоящий бенефис Левитана. Там был Нестеров со своей такой прерафаэлитской романтической, православной живописью. Там был отдельный зал только что скончавшейся Елены Поленовой. Но что в этой выставке важно, я полагаю, что это была идеальная модель следующих выставок «Мира искусства», которая никогда больше не заработала. Дягилев на русскую почву, как один из первых в Европе кураторов, в современном смысле

этого слова, то есть человек, который имеет представление о стратегии развития, писал своему другу Шуре Бенуа: «...я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе». Он прекрасно понимал, что мы к этому моменту провинциальны. Мы очень не любим этого слова. Мы считаем, что наш Серебряный век круче всех, но величие Дягилева ровно в том, что почти своими собственными силами он вытащил Россию из провинциального культурного болота.

Особенно это касалось изобразительного искусства и театра. Для него было совершенно принципиально, что на одной площадке вперемешку будут висеть современные молодые русские и западные художники. Причем западные художники, которые принадлежали к интернациональному модернистскому движению, которые не были реалистами, которые не были авангардистами. Там не было ни Сезанна, ни Гогена. Их и быть еще не могло. Но те, которые мигрировали с одной интернациональной выставки в другую, в Европе, между Брюсселем и Берлином, Стокгольмом и Венецией. И собственно говоря, заслуга Дягилева в том, что он погрузил молодых русских в этот интернациональный бульон.

*А почему так было? Ведь Россия не была закрытой страной. Мотались туда-сюда, в Париж – обратно. Никакого железного занавеса. Почему мы такой окраиной были?*

За два года до этих событий Владимир Стасов, критик, за-

щитник передвижных реалистических ценностей, русского национального искусства, спровоцировал дискуссию о том, стоит ли вообще молодым русским ездить учиться за границу. Не испортит ли это их. И вот тогда Илья Ефимович как раз резко вступился за свою молодежь. Сказал, что вы можете построить китайскую стену, но все равно мимо вас они проедут на поездах и уедут в Париж или Мюнхен. Дальше объяснил, почему.

Собственно, Дягилев как раз и иллюстрирует это представление модернистов о том, что искусство интернационально. И для того чтобы выразить свой национальный дух, они все об этом, собственно, думали. Не стать космополитами, а выразить свою национальность, но современным языком. Для того чтобы выразить национальный дух, нужно смотреть на всех остальных. Русская школа в этот момент ведь действительно была достаточно замкнута на себе и сильно боялась конкуренции. Боялась сравнительного анализа. Иностранных выставок было много в это десятилетие. Никогда раньше столько не было, никогда позже. Но они все были, как бы в чемодане привезенные, развешанные. Вот французы, вот итальянцы, вот испанцы, вот немцы. А русские просто подходили и смотрели.

Дягилев был первый, кто перемешал русскую молодежь и иностранную. Да, были здесь финны, которых Дягилев очень любил. Например, Аксели Валдемар Галлен-Каллела, красная тряпка для Владимира Стасова. Был, конечно, и гламур,

как, например, Джованни Больдини. Но Дягилев тогда еще принимал часто шик за стиль. С другой стороны, эти портреты по сравнению с русскими были в высшей степени живыми, непосредственными, свободными, легко и широко написанными.

*Я пытаюсь вспомнить, какая кисть была у Серова в этом году.*

А в этом году у Серова была свободная кисть. Потому что он посмотрел на Андерса Леонарда Цорна за два года до этого, в Петербурге, и получился.

Там было два реальных скандала. Один из них был связан с картинами Поля Альбера Бенара, французского художника, которого мы сейчас уже не помним. А тогда с ним почему-то ассоциировалось представление об импрессионизме. Не с Мане, а с Бенаром. Он чрезвычайно эффектные колористические композиции создавал, форсировал цветовые эффекты. Скорее всего, это его портрет семьи был в Петербурге в тот момент. Но главный скандал вызвал портрет в рост актрисы Режан. Мы не знаем, где он сейчас находится. Актриса стоит на сцене перед рампой, свет бьет ей снизу в лицо. И наряду с подсветкой театральной получается такая ирреальная феерия. Все вместе это порождало абсолютно взрывной эффект у русской публики. Писали, что это пьяная актриса, которая, несчастная, отказалась от этого портрета, потому что он ей не понравился. Что это иллюстрация мрака по-

лусвета. Я сейчас точно цитирую какого-то из критиков. Ну и вот, собственно говоря, эта живописная свобода с шиком, которую Бенар демонстрировал, конечно, оказалась красной тряпкой для очень многих русских, непривычных к такому.

*Вот этот непривычный, это ключевое слово здесь вообще, наверное.*

Конечно.

*Стоит тетенька какая-то, ей хорошо, она весела. Чего расстраиваться-то?*

В конечном счете тетенька и получила золотую медаль к удовольствию Тенишевой. А другой скандал был связан с Эдгаром Дега. На выставке было восемь картин Дега. При чем идеальный отбор. Вот, например, «Гладильщица» из Вашингтона. «Экипаж на скачках» из Бостона. Или вот эти «Жокеи перед стартом» из музея Вирджинии. Они пришли от Дюран-Рюэля, великого дилера импрессионистов. И они продавались, вообще говоря, в каталоге.

*Это значит, за всем этим стоит какой-то коммерческий проект?*

Конечно.

*И насколько успешный он в результате был?*

Не успешный, что-то купили с этой выставки, но расчет

здесь был скорее рекламный, чем коммерческий. Вообще, в каталогах этих выставок художественных в то время в России не было принято указывать цены. А Дягилев указывал, что тоже было бравадой, потому что искусство, оно же большое и чистое. Например, какой-то там Дега должен был уйти за тринадцать с лишним?

*Причем это небольшой Дега.*

Маленькая картинка 40 тысяч рублей. Что стоило такие деньги? За два года до этого Николай Александрович купил «Покорение Сибири Ермаком» за 40 тысяч рублей. А тут какой-то Дега, который рисовать не умеет. И это было, конечно, бомбой.

Ни один русский еще не мог купить за эти деньги. Я сравнивал. Большая часть этих цен, они просто легко конвертируются по курсу рубля к франку. И они представляют собой нормальную цену на парижском рынке. Но это парижский рынок. Вот я благодарен Наталье Семеновой, которая работала в архиве Дюрана-Рюэля. Это, видимо, все-таки была цена отсечения, чтоб никто не купил. Потому что Дюран эту вещь очень любил. Она висела у него в личной квартире.

*Но шуму-то наделала такая цена.*

Шуму наделала, естественно.

*То есть столько может стоить кусок тряпки с краской.*

Примерно так и говорили Стасов и Репин, например. Вот Стасов написал разгромную, чуть не матерную, статью, в которой прошелся по Галлен-Каллелу, по Полю Альберу Бенару, по Арнольду Бёклину, по многим другим. И тут Дягилев сделал гениальный пиаровский ход. 13 февраля 1899 года из Зимнего дворца звонят княгине Тенишевой и говорят: государь едет на выставку. Особняк Тенишевой в нескольких кварталах в сторону по Неве. Она даже не переодевается. Мы знаем это по ее воспоминаниям. Прыгает в сани и несется в музей Штиглица. Видя, как государь выезжает как раз неспешно из Зимнего дворца. По телефону ловит Дягилева. Сначала не могут поймать, потом ловят. Но Дягилев в партикулярном платье, и представиться государю он не может, нельзя пред светлые очи. Он прибегает в музей Штиглица в сюртуке. Но туда же случайно заходит Константин Коровин во фраке. Коровина раздевают, надевают фрак на Дягилева. Коровин маленький, Дягилев большой. Тенишева потом писала, что мы боялись друг на друга смотреть, чтобы не заржать. Но тем не менее государя они повели по выставке. Государь поблагодарил. Купил две вещи Тиффани.

*Понравилось? То есть, значит, он купил. Подтвердил рублем.*

И уехал. А потом в газетах появилась информация официальная, как положено. Вот государь был там-то, посмотрел выставку Поленовой. Присутствовал столько-то. Ну и в

следующем номере «Мира искусства» Дягилев печатает тот же самый материал на отдельной странице «Посещение государем выставки». Он практически полностью совпадает с газетной информацией. Кроме одного абзаца. Вставленного в середину, где пишут, что государь император милостиво изволил уделить внимание Левитану, Людвигу Дилю, Галлен-Каллелу, Полю Бенару, Арнольду Бёклину. Остановившись у полотна художника Бенара, государь милостиво соизволил расспрашивать об этом художнике. То есть Дягилев перечислил практически всех тех мастеров, которых помелом вымел Стасов. Вот это асимметричный прекрасный пировский ответ.

*А купил он что именно?*

Две вещи Тиффани. Мы не знаем, где они сейчас находятся. Лампы или что-нибудь в этом роде. Так что, казалось бы, с этого должен был начаться триумфальный путь русского изобразительного искусства на Запад. Но художественное объединение «Мир искусства» и журнал «Мир искусства» сразу же столкнулись с финансовой катастрофой, потому что Тенишева обиделась на своих молодых подопечных и отказала им в финансировании. Савва Мамонтов, который должен был платить половину, попал под суд и разорился. Если бы не заступка Серова перед императором. Серов во время частных сеансов писал портрет, неформальный портрет государя. Он сказал, что вот есть талантливая молодежь, кото-

рая потеряла поддержку. Государь из личных денег назначил стипендию на издание журнала «Мир искусства». Если бы не этот финансовый коллапс, мы бы, наверное, имели подобные выставки каждый год.

Потому что они были сделаны по самой передовой экспозиционной модели того времени – Мюнхенского сецессиона. Выставка относительно небольшая. Вместо громадных выставок-супермаркетов – выставка-бутик, выставка международная, современная, с хорошим коммерческим зарядом. Но, в общем, эта модель работала. У нас таким должен был стать «Мир искусства», но не стал.

*Это все? Это последняя была? Но через 10–12 лет уже у Щукина висели Матисс и Пикассо в Москве.*

Когда Бенуа в 1896 году первый раз попал уже взрослым человеком в Париж, и он пишет своему другу Сомову: видел здесь работы молодого голландца Ван Гога, шарж, и все не остроумно. А в 1912 году он пишет про Сезанна и Гогена на выставке в Петербурге, сравнивает их с Рафаэлем и Микеланджело. Так что прогресс был колоссальный. И поразительно, что это усвоение современной живописи заняло так мало времени. Эта динамика и породила наш русский авангард.

# О восприятии изобразительного искусства

*В восприятии изобразительного искусства есть как минимум два уровня. Первый – это тот, на который вы попадаете сразу, как только видите картину, – композиция, линия, цвет. Они создают впечатление. А второй уровень – это смыслы и символы, спрятанные в картине. Попробуем побывать на обоих.*

*Я посмотрел репродукцию картины, о которой сегодня идет речь, – «Женщина у окна». Удивительная картина. Я ее никогда прежде не видел. Тем должно быть увлекательнее.*

В общем, это картина про самоизоляцию. Я ее, конечно, специально выбрал для нашей встречи после карантина. Во-первых, я ее действительно люблю и ценю. А во-вторых, она, конечно, очень отвечает текущему моменту, это парадоксальная очень вещь. Ее автор Каспар Давид Фридрих, немецкий пейзажист-романтик. Это портрет жены, вид сзади. Он женился в 1818 году на женщине по имени Каролина. Картина была написана в 1822-м, тогда же показана в Дрезденской академии художеств. А потом, когда Фридрих после своей смерти стремительно вышел из моды, был забыт, вещь вспомнили, когда ее показали на выставке столетия немецкой живописи в 1906-м. И вот с тех пор она, конечно, – один

из символов немецкого романтизма.

Она достаточно известна. Но про что она? Вот это интересный вопрос. Во-первых, Каспар Давид Фридрих пейзажист. Людей он изображает редко. Если они попадают в его картины, то судьба у них не очень завидная. Они маленькие, они на переднем плане. И вот огромное мироздание, эти крючки, люди, которые смотрят на мир, как бы растворяясь в его величии, спиной к нам. Вообще, это редкий случай, когда главные персонажи, основные персонажи изображены спиной к нам. Мне известно несколько прецедентов. В Италии XVIII века Франческо Гварди, Джованни Доменико Тьеполо. У них это в основном зеваки. Это люди, которые глядят на какой-нибудь пожар склада с маслом в Венеции. Или на представление театра бродячего с марионетками. А вот здесь зрелище природное. И конечно, это философия природы.

Человек достаточно жестко очерченный, развернувшийся к нам спиной, как бы приглашающий встать рядом с ним. Вот в чем смысл этих спин – введенная в картину фигура определяет твой модуль поведения, восприятия. Но здесь у нас еще более сложная вещь, потому что здесь особого пейзажа-то нет. Здесь просто ничего нет.

*Вроде бы ничего нет, и в то же время есть все. Абсолютная простота, просто коробочка, но все в каком-то удивительном взаимодействии находится, с одной стороны, в статике, а с другой – в движении. Даже некоторое смеще-*

*ние, чуть-чуть наклон фигуры, немножко наклон мачты.*

Прекрасно. Вот вы говорили в самом начале о символах. И конечно, когда о Фридрихе говоришь, возникает постоянный соблазн символического интерпретирования. Вот у него на переднем плане этого эрмитажного пейзажа здесь лежит огромный якорь. Ну якорь – это надежды, естественно. И так очень хочется расписать все его картины по символам. Вот это значит это, а это – то. И есть такие интерпретации.

*И они тогда были общепонятны?*

Якоря сейчас общепонятны. Но некоторые искусствоведы склонны вообще везде видеть, в любом предмете какое-нибудь символическое значение, что превращает Фридриха в такой ребус. А вот эта штука интересна тем, что в ней, в общем, и символов-то никаких нет. Есть женщина, стоящая спиной к нам. Смотрящая в окно. А дальше нам придется, в общем, за несколько ходов понять, как здесь организован смысл.

Во-первых, мы действительно знаем, что это его жена, и жену он изображал не часто. Причем довольно странно. Посмотрите на еще один ее как бы портрет. Женщина, поднимающаяся по лестнице, готовая скрыться за углом. Есть такая женщина со свечой, которая как призрак проходит. От современников мы знаем, что в этих знаменитых парах, которые созерцают луну, опять же, развернувшись к нам задним фасадом, тоже как бы это он и она.

Но во всей этой простоте есть жесткая организация. С одной стороны, это реальность – его собственный дом. Дом и мастерская на берегу Эльбы. В Дрездене, собственно говоря, видно, что за окном идут корабли, и мачты этих кораблей направлены в разные стороны. То есть они идут в противоположных направлениях. Они как раз и сбивают вот ту вертикаль, которая здесь очень четко создана. Она, как тиски. Два угла стен – как бы пилоны, как столярные тиски, они сжимают всю эту конструкцию. Потом ставни. За ставнями прямоугольник пейзажа. А выше крест рамы.

И вертикальная ось как бы нанизывает эту женскую фигуру. Но тот интервал окна на самом деле не интервал. Потому что там мачта, которая эту ось продолжает. То есть это геометрия мондриановская, но задолго до Питера Мондриана. А с другой стороны, эта видимая мачта эту жесткость сбивает, откачиваясь направо, а женская фигура – налево. У этой жесткой фиксации здесь есть колебание, амплитуда.

Но смотрим дальше. Вот наше пространство, узкое. Темное. Очень конкретно написанное. Потом мгновенный прорыв в залитое солнцем пространство реки, и пирамидальные тополя на заднем плане.

И посмотрим, как она еще построена по вертикали. Опять же, тот же самый эффект. Нижняя треть, где нет ничего. Там лишь юбка. Но если мы присмотримся к юбке, она очень сложно написана. Она написана монохромно, но сложно. Потом средняя полоса, которая тоже вот так разбита на квад-

ратики. А потом верхняя. Верхняя треть – это уже небо, облака, солнце и крест рамы. В раме действительно был крест. Но как Фридрих говорил про одну из своих картин, изображающую крест на берегу моря, для тех, кто верует, это спасение. А для тех, кто нет, это просто крест.

*Я как раз и подумал, он просто взял фрагмент своего дома.*

Да.

*И он стал прекрасен во всех своих частях, о которых вы рассказываете. Хотя каждый, наверное, мог бы это увидеть, но почему-то он это сложил в эту картину.*

Вот другой совсем художник, поклонник и друг Фридриха, Георг Фридрих Керстинг, пишет своего гуру, работающего в мастерской<sup>2</sup>. Это тот же дом. Это такое же окно, те же самые ставни. Но посмотрите, что получается. Стенки ведь не такие толстые, как на картине «Женщина у окна». И есть закругление, которое геометрию этого окна сильно меняет.

*Мы не видим. Оно ушло за кадр.*

Оно срезано сознательно. Потому что, если бы оно здесь было, у нас раскладывалась бы эта вся история по-другому.

*И вот тут встает вопрос. А что, собственно говоря, хо-*

---

<sup>2</sup> Речь идет о картине Каспара Давида Фридриха в своей студии.

тел сказать художник? Как искусствовед, я этот вопрос ненавижу. Но сейчас постараюсь объяснить. Посмотрите, замечательная деталь. Она и ритмически, и колористически очень важна. Рядом с женской фигурой, на подоконнике, стоят две баночки полупрозрачных. Это, очевидно, банки с сухими пигментами. То есть что-то из мастерской мужа прибежало. И они охристые, здесь они дают очень важный колористический акцент. Вот всю зеленовато-коричневую атмосферу немножко разбавляют. А с другой стороны, они рифмуются с этой женской фигурой, такие объемные вертикали. И вносят какой-то новый аккорд в эту геометрию. И есть в немецком романтизме одно понятие, которое плохо переводится на другие языки. Его предпочитают использовать без перевода. Это *зэнзухт* (нем. *Sehnsucht*) – томление или стремление к чему-то далекому, прекрасному и одновременно невозможному. Это, в общем, то, что романтизм вносит в мироощущение наше. Мы все время чего-то хотим или к чему-то стремимся, и понимаем всю ограниченность наших усилий. И мне кажется, что эта картина великолепно это ощущение мира передает. Конечность нашего здешнего бытия, предельность его, такую предметность. Вот этот монохромный интерьер, геометрический, стискивающий тебя, как Сцилла и Харибда этой жизни, окно, за которым открывается этот прекрасный и недостижимый мир. Тоже предметный. И выше небо с его абстрактной красотой и обещанием креста. Это я все вычитываю из того,

*что изображено на полотне. Здесь нет никакой литературной составляющей. Здесь нет символов, аллегорий. Но зато с помощью такого абсолютно бытового эпизода, и вычленения этого эпизода, Фридрих формулирует философию жизни. И свою, и романтизма. И помогает нам, наверно, задать модус восприятия самоизоляции. Мы ведь примерно все, как эта женщина у окна, провели довольно странные месяцы.*

*Но видите, в доме с ней есть еще и мы. Поэтому она не полностью изолирована. Мы же за ее спиной. Но, вообще, магическая штука.*

*Она маленькая, примерно 60 × 70 см.*

*Но что-то невероятное есть. Во всяком случае, моему языку неподвластно описать это. Даже размер этого пейзажа, который мы видим, делает его дороже стократно, если бы он был больше или шире, и так далее. Такая абсолютная концентрация. Хотя я готов остаться на том первом уровне, о котором я сказал. Потому что здесь настолько сильна магия просто линий, силуэта, пятен, конструкции всей, просто фантастика.*

## О выставке В. В. Верещагина<sup>3</sup>

*Что делать, если побывал на выставке и выставка тебе очень понравилась? Нужно пойти еще раз. Во-первых, снова получишь удовольствие, а во-вторых, наверняка откроешь что-то новое. Итак, Верещагин – поход номер два. Я отобрал несколько работ и попросил Зельфиру Исмаиловну<sup>4</sup> о них рассказать. Она сказала, что это неинтересно, и рассказала о других. Тем более интересно посмотреть на ваш выбор.*

Это очень сложный был выбор, потому что выставка огромная и по большому счету поворотная. Вот только сейчас и начнется современное изучение Верещагина. Поэтому выбирать было сложно. Верещагин, с одной стороны, священная корова русского реализма. А с другой – самый взрывоопасный художник XIX века. Последний взрывоопасный художник XIX века до сих пор.

*А что вы понимаете под взрывоопасностью?*

Далеко не все его произведения можно показывать даже

---

<sup>3</sup> Речь идет о выставке В.В. Верещагина в Государственной Третьяковской галерее в 2018 году.

<sup>4</sup> Зельфира Исмаиловна Трегулова – советский и российский искусствовед, генератор международных музейных выставочных проектов, с февраля 2015 г. Генеральный директор Государственной Третьяковской галереи.

сейчас. Но давайте посмотрим на первое, которое есть на выставке. Это парад русских победителей, разгромивших турок во время освобождения Болгарии, Скобелев под Шипкой. Но можем ли мы представить себе такое же изображение, например, маршала Жукова под Берлином? Нет. На переднем плане этой патриотической картины, ни у кого нет сомнения теперь, что Верещагин, конечно, всем сердцем был с нашими войсками. На переднем плане лежат непогребенные, припорошенные снегом, трупы русских и турецких солдат. Это цена победы, которая разворачивается на заднем плане. Это Восток.

Следующая картина – «Двери Тимура (Тамерлана)». Это замечательное, неожиданное для Верещагина, лаконичное и тонкое изображение русской цитадели в Самарканде, напоминающее мне немножко фильм «Пустыня Тартари», где цитадель имперская ждет вечного пришествия варваров. Я вполне ожидаю подобных фотографий из сирийских военных баз. Россия снова воюет на Востоке.

Следующая – Восток, который изображает Верещагин, совершенно не тот Восток, к которому привык европейский зритель в XIX веке, да и сейчас. Восток, к которому привык современник Верещагина, Восток, который писал его учитель Жан-Леон Жером, крупнейший французский салонный живописец, – это Восток чувственный, пряный, сексуальный, это Восток гаремов, гашиша и так далее. А Восток Верещагина – это Восток упадка. Если мы смотрим вот на такие

вещи, где великолепные резные двери почти что уже распадающиеся, а около них сидят дервиши, которые, некоторые считают, штопают на себе одежду. Но, может быть, они просто давят на себе паразитов. Это же очень серьезная заявка на тот образ Востока, который мы не очень хотим знать. Когда шести с головами русских воинов выставлены напротив великолепной архитектуры, мы смотрим, конечно, на этот ужас и вспоминаем о том, что делают с пленными или делали с пленными современные террористы. Но не надо забывать, что на заднем плане архитектура, которая приходит в упадок. Все эти изразцы обваливаются, и кирпичи крошатся. То и тут Восток, который идет вразрез с нашим шаблоном восприятия Востока. Хотя я думаю, что у Верещагина здесь была своя повестка дня. К ней мы еще вернемся.

Чего я еще не жду на современных выставках Верещагина – это его евангельскую серию, которая частично, очевидно, уже не существует, а частично разбросана по частным собраниям, откуда, конечно, эти картины однажды выйдут. Эту серию Верещагин никогда не показывал в нашей стране. А когда он показал ее, например, в Вене, вот эту картину «Воскресение», где Христос выбирается из могилы, как из окопа, а воины разбегаются в ужасе так, как будто бы перед нами реальная театральная сцена, эта вещь вызвала гнев самого венского архиепископа и атаки с различными токсичными жидкостями на это полотно католических фанатиков. То есть Верещагин до сих пор художник, который способен

оскорблять чувства верующих в разных богов. Он парадоксален.

*Как мы знаем, чувства верующих оскорбляются так легко.*

Было бы желание. Но, как мы видим, это не только русская особенность и не только современная. Он парадоксальный. Он антивоенный баталист. Он антиколониальный ориенталист. С другой стороны, он в своем изображении Востока, где гашиш не приносит тебе сны Шахерезады, а пускает тебя на дно опиумных курилен, он показывает нам вот что. Это ведь отчасти и его идеологическая программа, Туркестанская серия, выполненная по заказу генерал-губернатора Туркестана генерала Кауфмана, начальника Верещагина по экспедиции. Эта серия демонстрирует, по сути дела, миссию Русской империи там.

Показывая это варварское положение современной Средней Азии, по умолчанию художник говорит о миссии, цивилизаторской миссии русских, которые сталкиваются с этим варварством войны и с варварством повседневной жизни некогда великой цивилизации. Давайте сделаем акцент. Эта серия была в первый раз показана в 1873 году в лондонском Хрустальном дворце, а не в Петербурге. В Петербурге она появилась через год, заказанная генерал-адъютантом К.П. фон Кауфманом.

Первая экспозиция была в Лондоне. Она была выполнена

в Мюнхене и показана в Лондоне, на территории вероятного противника. Поскольку именно в это время две великие империи с севера и с юга шли к сердцу Азии. Это была большая игра, где и Россия, и Англия позиционировали себя как великие цивилизаторские силы. Мы конкурировали при этом. Поэтому я полагаю, что Верещагин – это уникальный случай классического мастера XIX века, который все еще ставит вопросы.

Чего мы не ждем от Верещагина, так это живописной утонченности.

*Она встречается в некоторых вещах, особенно костюмированных, удивительно. Но это точно не его основное, не его конек.*

Не его конек. А с другой стороны, я не мог отойти вот от этого маленького этюда «Старая еврейская гробница под Иерусалимом», где Верещагин просто превращается в абстракциониста. Но, конечно, его радикализм не в том, как он водит кисточкой. А в том, как он настраивает свою оптику, и нашу вместе с ним. И мне кажется, что лучше всего это видно в Балканской серии, в серии Русско-турецкой войны. Вот это, например. «Атака». Война в XIX веке, в живописи XIX века, это наши молодцы, а враги плохие. Как мы видели уже по картине «Скобелев под Шипкой», смерть уравнивает русских и турок. Как мы знаем по его диптиху туркестанскому, убивают все. Но здесь меня поражает эта современная

кинематографическая оптика.

Я не уверен, что Бондарчук и создатели киноэпопеи «Освобождение» четко помнили эти вещи Верещагина, но вытянутые по горизонтали, взятые с высокой точки зрения картины, где нет центральных деятелей, где командиры оттеснены вбок и где вот эта случайность войны видна невооруженным глазом, – это то, что страшно пугает в войне, которую не снимают в торжественном патриотическом кинематографе. Именно эта непредсказуемость и стихийность.

И вот, то, что Верещагин отказывается от выделения главного и мультиплицирует детали, как в госпитале под Плевной<sup>5</sup>. Кто здесь главный герой? Я видел, как мама с маленькой девочкой смотрели на эту картину, и мама говорила: «Скажи мне, пожалуйста, а кого ты замечаешь здесь прежде всего?» И девочка, прежде чем сказать, замолчала. И это очень правильная реакция, потому что Верещагин действительно показывает нам войну, как по Толстому. Как нечто противоположное человеческой природе и одновременно превращающее человека в песчинку.

Верещагину доставалось при жизни очень много за непатриотизм, за оскорбление чувств верующих и за многое другое. Но это, конечно, знак того, что наши чувства базируются на клише, и мало-мальски серьезное интеллектуальное усилие, к сожалению, не всем доступно. Если мы посмотрим на

---

<sup>5</sup> Речь идет о картине «В турецкой покойницкой. Покойницкая турецкого лазарета в кампанию 1877–1878 гг.».

картину «Побежденные», сюрреалистическую, конечно. Это ведь, как витязь на распутье, только современный, когда все поле покрыто снегом, а там лежат голые трупы русских солдат до горизонта. И это одна из тех вещей, которые шокировали. Цена войны.

*Очевидно, искусство как-то другим целям служило? Ведь Верещагин был успешным художником, и, наверное, коммерчески успешным.*

Очень.

*Десятки выставок по всему миру. Кто покупал трупы, отрубленные головы, надетые на шесты, и так далее? Это же сегодня трудно себе представить. Понятно, что трудно представить маршала Жукова на фоне непогребенных солдат, да. Но просто кто был тот потребитель этого искусства тогда?*

С одной стороны, его покупали за границей очень активно. И ту же «Дорогу военнопленных» купили американцы, она в Бруклинском музее. Потому что пацифистский заряд Верещагина отвечал определенным настроениям гуманистическим. А в России благодаря Третьякову, который не боялся, Верещагин приобретался. Но Верещагин хотел, чтобы это все уходило комплексами.

*Одна попытка была удачной, когда куплено было двести*

*пятьдесят, кажется?*

Да и дальше, в общем, это живет сейчас, как правило, сериями. И вот эта серийность его страшно интересна. И то, что он сформулирует свой месседж из сопоставления.

Мы плохо поймем эту картину с заснеженным полем и телами, если не посмотрим на то, что, к сожалению, пока не может попасть в Москву. Это парная к ней картина «Победители». Она находится в Киеве, где вторая после Третьяковки по уровню коллекция Верещагина. Это турецкие солдаты, разгромившие русских егерей, и сейчас глумящиеся над телами и одевающеися в русскую военную форму. Вот это победители. То побежденные. Мы опять вернемся к современности. Мне представляется, что, глядя на серию, посвященную освобождению славян, мы забываем о том настроении, которое царило в Европе. Мне кажется, что даже по отношению к современному терроризму ближневосточному Европа сейчас так не возмущена и не испугана, как относительно подавления христианских и славянских движений на Балканах Османской империей.

Потому что та резня и та жестокость, которая творилась руками баши-бузуков, Европу повергала в полный шок. И в этом отношении русская миссия на Балканах во всей Европе воспринималась не только как экспансия Русской империи, а как гуманистический поход для избавления людей от этого зверства. В этом смысле Верещагин чуть сложнее, чем мы хотим воспринимать то, что считаем патриотическим. И в

этом смысле он абсолютно современен.

# **Как узнать Гёте в современной культуре**

# 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.