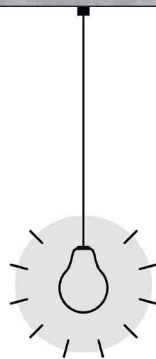


*Успешный многолетний эфир
телепрограммы «Правила жизни»
на канале «Россия-Культура» с ее бессменным
ведущим Алексеем Бегаком стал отправной
точкой для появления этой книги.*

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 Крога в Россию. Комментируя эту выставку, он сказал, что Крог, к сожалению, очень портит свое искусство политической активностью. А Крог 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 Крог, 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 журналов. Русские журналисты его заметили. Никому он не понравился. Те, кто о нем писал, его ругали. И действительно, если внимательно посмотреть на эту вещь 130x130 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 Эйзен-

штейн. 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 была 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 Крог 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 нор-

вежцы, 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*, и в восемнадцатом году после смерти художника она была куплена Люксембургским музеем за 400 тысяч франков.

Размер картины 200x250 см. Как мы знаем, размер имеет значение. И да, Дега пишет портрет своей семьи не размером 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.

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

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» Репина. 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 первосоздания и представляет их, как людей исключительной красоты, во внутренний мир которых мы проникнуть не можем. А Дега пишет предательский портрет. Потому