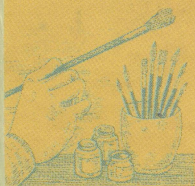


история/география/этнография

Живописные истории



Ирина Опимах

# ЖИВОПИСНЫЕ ИСТОРИИ

О великих полотнах,  
их создателях и героях



Ирина Опимах



Ломоносовъ  
издательство







---

Ирина Опимах

# ЖИВОПИСНЫЕ ИСТОРИИ

О великих полотнах,  
их создателях и героях



Издательство «Ломоносовъ»  
Москва • 2014

УДК 929:75  
ББК 85.14  
О-61



*Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России»*

Составитель серии Владислав Петров

Иллюстрации Ирины Тибиловой



ISBN 978-5-91678-208-0

© Опимах Ирина, 2014  
© ООО «Издательство «Ломоносовъ», 2014

От автора



**И**скусство — это жизнь, в которой есть место не только высочайшим взлетам человеческого духа, но и слезам, обманам, вандализму, алчности, скандалам и предательствам. У многих картин, ставших классикой мирового искусства, своя история, и подчас довольно трагичная. Иногда это авантурный сюжет, порой — захватывающий детектив, нередко — драма о вечном конфликте художника и власти, и очень часто — трогательная история любви...

В этой книге нет рассуждений об особенностях композиции, характере мазка и т. д. — об этом пишут искусствоведы в серьезных научных трудах. Она — о том, как рождается шедевр, о судьбах великих полотен, о художниках и времени, в которое они жили и творили, о моделях, которые их вдохновляли и потому навсегда остались в истории. Эта книга — о любви. О любви к жизни и к искусству...

## Самая древняя галерея

Рисунки в пещере Альтамира

**К**ак возникло искусство? Когда это случилось? В истории культуры эти вопросы — из самых сложных, и точного ответа на них, по-видимому, не существует.

Трудно сказать, какими были первые мелодии — их уже никто не поет, не ведают историки, и какими были первые танцы — их уже никто не танцует, а вот какими были первые рисунки человека, первые картины — мы знаем.

Еще в начале XIX столетия о жизни доисторических людей было почти ничего не известно. Но в середине века археологи уже располагали целым рядом фантастических артефактов — в самых разных странах обнаруживали стоянки древнего человека, каменные и костяные орудия, с помощью которых он охотился и работал: копья, дротики, рубила, иглы. Находили и фигурки из камня и кости, какие-то загадочные знаки и узоры, вытесанные на костяных пластинках и каменных плитах силуэты людей и животных. А в 1879 году испанский археолог Марселино Саутуола обнаружил росписи в пещере Альтамира, перевернувшие все прежние представления о зарождении творческой деятельности человека. История этого открытия, история жизни Саутуолы — яркий пример того, как трудно воспринимается новое и как трагично порой складываются судьбы людей, идущих на все ради истины.

Испанский дворянин дон Марселино де Саутуола, хозяин замка Сантьяна, всегда увлекался историей и археологией.



Особенно его интересовала культура первобытного человека. В 1978 году он приехал в Париж, на первую Всемирную выставку. Это было грандиозное событие — чего только на этой выставке не было! Особенно сеньора Марселино потрясли выставленные в одном из павильонов древние орудия и украшения, найденные в пещерах долины реки Везер. «А вдруг и в Испании можно найти что-то интересное», — подумал дон Марселино и вспомнил о пещере, еще десять лет назад обнаруженной его слугами во время охоты. Пещера была огромной, а находилась она недалеко от деревни Альтамира. Вернувшись домой, Саутуола решил заняться поиском древностей в этой пещере. А чтобы соответствовать сложности поставленной задачи, он предварительно взял несколько уроков археологии у известного ученого Пьетта.

И вот работа началась. Шли месяцы, но ничего сенсационного не попадалось. А потом Марселино наконец повезло — он обнаружил каменные орудия! Очень похожие на те, что видел на Парижской выставке. Известный испанский историк профессор Мадридского университета Хуан Вилланова-и-Пиера, автор книги «Происхождение, природа и возраст человека», поздравил его с первым успехом. Вдохновленный Саутуола продолжил раскопки.

Однажды его дочь Мария упросила взять ее с собой в пещеру. Пятилетнему ребенку было скучно наблюдать за работой отца. Маленькая, шустрая, она зажгла свечу и полезла в такие участки пещеры, куда отец при всем своем желании забраться не мог. И вдруг дон Саутуола услышал дочкин крик: «Папа, смотри, быки, быки!» Подбежав к Марии, потрясенный дон Марселино увидел на сводах пещеры изображения огромных зубров, кабанов, скачущих лошадей. Изображения были сделаны красной и желто-коричневой краской. Они были такие живые, эти быки и лошади! Казалось, художник закончил свою работу совсем недавно...

«Papa, miro toros! Папа, смотри, быки, быки!» — восклицание пятилетней Марии вошло в историю. Так была открыта своеобразная галерея первобытного искусства в Альтамире.

Рисунки на стенах и сводах пещеры были сделаны поистине гениальным художником. В них было столько движения, пластики, азарта! Размером до 2,5 метра, реалистичные и вме-

сте с тем тонко стилизованные, они не походили ни на творения современных Саутуоле художников, ни на шедевры мастеров прошлого. Это было абсолютно оригинальное, яркое, живое искусство.

Дон Марселино тут же сообщил профессору Вилланова о своей находке. А затем о ней узнала и широкая публика. Несколько месяцев вся Испания только и говорила об Альтамире. Сюда толпами приезжали любопытные, ну и конечно же, серьезные ученые тоже заинтересовались находкой археолога-любителя. Даже король Альфонс XII почтил своим высочайшим вниманием и пещеру, и дона Марселино, а в память о сем знаменательном событии оставил с помощью свечной копоти автограф на стене пещеры.

В 1880 году Саутуола выпустил небольшую книгу «Краткие заметки о некоторых доисторических памятниках провинции Сантандр», а профессор Вилланова прочитал в местном университете несколько лекций о первобытном искусстве.

Но триумф Саутуолы был недолог — всего несколько месяцев. А потом в Лиссабоне открылся съезд археологов, и почтенные мужи, заслуженные профессора и члены европейских академий сочли своим долгом осмеять Саутуолу, этого никому ранее не известного любителя археологических изысканий. Да что он там мог найти, этот неуч? — вопрошали светила науки. Во главе с французом Мортилье ученое сообщество набросилось на несчастного дона Марселино, обвинив его в шарлатанстве. Ну скажите, как можно было поверить, что эти совершенные изображения животных — дело рук первобытного дикаря! Один за другим выступали самые известные авторитеты в истории и археологии того времени — немец Вирхов, француз Картальяк, англичанин Леббок, швед Мантелиус. Все они утверждали, что живописи Альтамиры не более двадцати лет. А тут еще кто-то проведал, что в усадьбе Саутуолы гостил талантливый, но чудаковатый художник, этакий непризнанный гений. Ну конечно же, все ясно — он и нарисовал альтамирских быков и лошадей, и вся эта история — всего лишь шутка скучающего, не обремененного заботами провинциального богача.

Итак, Саутуолу публично обвинили в фальсификации. И даже поверивший ему поначалу Вилланова отступился от него. При этом ни одному из приехавших в Лиссабон уче-

ных даже не пришло в голову поехать в Испанию, в провинцию Сантандр, и своими глазами посмотреть на «фальшивки». А потом и вообще стали говорить, что Саутуола безумен.

Гордый идальго был оскорблен до глубины души. Археология давно стала главным делом его жизни, более того, он, пожалуй, уже знал о первобытном человеке не меньше, чем его уважаемые оппоненты. И прекрасно осознавал, сколь важное открытие посчастливилось ему сделать. Но как убедить в этом других?

Он написал книгу, и иллюстрировали его текст рисунки первобытных художников. Он верил, что наступит день, и истина победит, ему поверят... Однако дожить до этого ему не удалось. Марселино де Саутуола умер в 1888 году, забытый учеными и сохранивший уважение лишь своих близких.

Еще при жизни Саутуолы во Франции стали находить памятники палеонтологического искусства, и среди них — пещерные росписи. Правда, во весь голос об этих находках историки пока говорить не решались — еще была памятна история с Саутуолой. Но вот однажды к профессору Тулузского университета Эмилю Картальяку, одному из самых ярких противников Саутуолы, зашел молодой археолог Анри Брейль. Он пригласил профессора посмотреть только что обнаруженные пещеры Фон де Гом и Комбарель. Было совершенно очевидно, что в пещеры эги никто не заходил на протяжении многих тысячелетий — вход в них был прочно завален известковыми валунами, образовавшимися после разрушения горных пород. Но когда ученые все-таки проникли в глубь пещер, они с восторгом обнаружили наскальную живопись, очень похожую на ту, о которой когда-то рассказывал Саутуола. Потрясенный Картальяк вместе со своим молодым коллегой тут же отправились в Альтамиру.

Там их встретила дочь Саутуолы Мария, та самая Мария, которая, по сути, и открыла росписи Альтамиры. Она всегда верила, что ученые когда-нибудь поймут, как незаслуженно оскорбили ее отца, справедливость восторжествует, и доброе имя Марселино де Саутуолы будет восстановлено. И этот день настал. Вход в пещеру закрывала прочная дверь. И вот Мария повела гостей туда, куда она так часто ходила — сначала с отцом, а потом, когда его не стало, одна. Наконец Карталья-

як увидел быков Альтамиры. И тогда со словами «Не он, а я был безумцем» профессор склонился перед Марией Саутуола и поцеловал ей руку. Вскоре вышла его статья, которая называлась «Mea culpa» («Покаяние»). Но случилось это лишь в 1902 году, спустя почти пятнадцать лет после смерти Саутуолы.

С тех пор только в Европе было обнаружено более трехсот подобных пещер. Их находили во Франции, Италии, Германии, Алжире, в Сибири, на горном плато Тассили в Сахаре. В 1991 году Анри Шове обнаружил под водой затопленную пещеру, где в свободном от воды пространстве обнаружил уникальные рисунки первобытного художника. В 1994 году Жан-Мари Шове открыл памятник первобытного творчества на юго-востоке Франции (эта пещера получила его имя — Шове), а в 2003 году палеолитические изображения были обнаружены в Англии. И наверняка еще много удивительного ждет археологов. Но росписи Альтамиры были первыми, да еще какими! Недаром пещеру называют первобытной Сикстинской капеллой.

Длина пещеры вместе с залами составляет около 280 метров. Росписи выполнены черной и желтой краской, есть тут и прорисованные заостренной иглой изображения. Пещеру условно делят на три части: первая, со знаменитым так называемым Большим плафоном, располагается в 25 метрах слева от входа. Центральная часть состоит из длинной галереи с несколькими боковыми ответвлениями. Тут стены украшают целые стада бизонов и лошадей. Третья часть — коридор длиной около 50 метров. По его стенам также скачут олени, лошади и бизоны. Есть тут и несколько фигур, напоминающих человеческие силуэты.

Но самые значительные изображения в Альтамире — на Большом плафоне, на потолке в первой части пещеры. Древний художник пользовался лишь углем и охрой, но благодаря своему мастерству добился потрясающего эффекта — кажется, что у него в руках была богатая палитра. В центре потолка — изображения 15 бизонов в разных позах, а позади самого крупного стоят лошади и козлы. Есть тут и кабан. Точно, выпукло, живо передает художник пластику животных, напряжение мышц. И кажется, вот-вот эти сильные, красивые, полные жизни животные покинут стены пещеры и поскачут по

полям, сметая все на своем пути. Мастерству древнего художника может позавидовать и современный анималист! Вот знаменитый алтамирский бизон, ставший символом древнего искусства, — мощная фигура, красивая, поистине совершенная в своих пропорциях, тяжелый взгляд — кажется, он вот-вот бросится на врага, посмеявшегося потревожить его покой.

Скорее всего древние люди не жили подолгу в пещерах. А для выполнения росписей требовалось время и свет — нужно было освещать «полотно». Художников требовалось кормить и защищать. Все это говорит о том, что росписи и высеченные знаки на пещерных стенах были необыкновенно важны для наших далеких предков. Возможно, все эти изображения и символы отвечали каким-то магическим целям, и очень вероятно, вокруг них устраивались некие ритуальные действия — например, убивая нарисованного бизона, охотник предсказывал себе победу в завтрашней охоте. Но при всем при том, признавая определенную практичность первобытного человека, нельзя отрицать и то, что в нем уже тогда зарождалось понятие Красоты — уж слишком хороши, слишком совершенны созданные древними художниками образы!

Сейчас ученые полагают, что изображения в Альтамире возникали в разное время, скорее всего в четыре этапа. Самые ранние были сделаны примерно 16 тысяч лет назад, а самые поздние — в частности, на Большом плафоне — 13–15 тысяч лет назад. Эпоха палеолита, заря человечества. Древние художники рисовали животных — потому что животные жили рядом с ними, потому что животные и люди охотились друг на друга, потому что человек в те далекие времена ощущал свое единство с природой и зависимость от нее гораздо сильнее, чем сейчас. В росписях Альтамиры много замечательных изображений, но они не связаны в единое целое, нет общей композиции. И это, наверное, потому, что тогда человек еще не овладел способностью обобщать. Да, он уже научился замечать отдельные свойства, отдельные стороны жизни, но полной картины бытия в его сознании еще не сложилось. Это уже не ребенок, но еще и не взрослый. Он учится, наш далекий предок, он изучает мир, пытается его как-то подчинить себе, но к этой цели ему придется идти еще ох как долго... Он в самом начале пути...

В 90-х годах прошлого века ученые начали создавать копию Альтамиры. Новейшие технологии позволили сотворить чудо и повторить почти в точности шедевр первобытного искусства. Современные художники использовали только природные красители, а гравировку делали камнями с острыми краями. Был полностью воссоздан весь интерьер Альтамиры с той лишь разницей, что пол по сравнению с настоящей пещерой опустили — так, чтобы посетители могли разглядывать росписи, не сгибаясь в три погибели. Первыми посетителями Альтамиры-2 стали король и королева Испании.

Открытие наскальной живописи в пещере Альтамира перевернуло все представления о мире древнего человека и отодвинуло далеко в прошлое начало истории искусства. Ныне эта пещера в испанской провинции Сантандер знаменита так же, как афинский Акрополь и римский Колизей, венецианский Сан-Марко и Московский Кремль. И в истории навсегда останется человек, открывший для людей этот памятник творческих свершений наших далеких предков — испанский археолог-любитель Марселино де Саутуола.

## Боги сходят на Землю

Росписи в храмах Аджанты

**Н**астенная живопись буддийских пещерных храмов Аджанты, памятник культуры Золотого века Индии, периода невероятного расцвета искусства и литературы, — одно из высочайших достижений в мировом искусстве. Созданные в период правления династии Гуптов (300–500-е годы), они были забыты на сотни лет и вновь открыты совершенно случайно лишь в начале XIX века. Каждого, попадающего в Аджанту, не могут не пленить изящество женских образов, красочность растительных орнаментов, живость изображенных древними художниками сцен.

Первые камнетесы появились в Аджанте еще во II веке до н. э., а последние художники и скульпторы работали здесь, по-видимому, в VII веке. Наиболее значительные храмы ком-

плекса и фрески были созданы в IV—V столетиях. Именно тогда на территории Индостана возникла культура изысканная и утонченная, оказавшая огромное влияние на развитие культур других народов и эпох и оставившая потомкам удивительный памятник — росписи Аджанты.

К III веку вся страна, ранее раздробленная и страдающая от непрерывных набегов соседей-разбойников, попала под власть династии Гуптов. Правители этой династии создали — не без помощи захватнических войн и выгодных браков — мощную империю, протянувшуюся от Бенгальского залива до Аравийского моря. В этой империи, как рассказывает китайский монах Фа Сянь, приехавший в Индию при правлении Чандрагупты II, люди живут сыто и счастливо. Налоги малы, преступления редки, а наказания справедливы. Власти проявляют заботу о сырых и убогих, в городах «бесплатные больницы доступны для беспомощных, бедных, больных, вдов и калек». Жители страны много времени уделяли религии, но не отказывали себе и в плотских удовольствиях. В литературных сочинениях того времени — яркие описания того, как проводили время подданные империи: в компании с прекрасными куртизанками, делая покупки в магазинах и лавках, посещая бордели и игорные дома.

Гупты были умными и просвещенными властителями. Они всегда покровительствовали наукам и искусствам. Особенно прославился на этой ниве Чандрагупта II, собравший вокруг себя выдающихся ученых и поэтов, художников и скульпторов, архитекторов и ювелиров. При его дворе блистали гениальный математик Арьябхата, внесший огромный вклад в развитие алгебры и теории чисел, Бхартрихари, которого сравнивали с Горацием, и, конечно же, Калидаса, автор знаменитой «Шакунталы», почитаемый в Индии так же, как Шекспир — в Англии. Искусство, как и раньше, в основном обслуживало потребности религии. Это было время новых храмов, каменных, высоких и монументальных. И среди них — храмовый комплекс в Аджанте.

Архитекторы и художники нигде не записывали секреты своей профессии, но передавали их сыновьям и ученикам — так их опыт и умение переходили от поколения к поколению. К сожалению, история не сохранила имен художников Золо-

того века Индии, их социальный статус в отличие от писателей и поэтов был довольно низок; считалось, что они — лишь инструмент божественных сил, и прежде чем приступить к работе, художнику предписывалось подготовиться — пройти особый обряд очищения.

Гупты правили страной 150 лет, а потом их потомки понемногу стали терять свое влияние и власть, зато в южных областях страны набирала силу другая династия — Вакатаков. К 460 году вся Южная Индия была под властью величайшего правителя этой династии императора Харишены. После падения Гуптов ему удалось даже завладеть некоторыми землями, принадлежавшими ранее его северным соседям. Спустя два года после начала правления император повелел продолжить работы в храмах Аджанты.

Ученые полагают, что художники трудились в пещерах всего пятнадцать лет, пока страной правил Харишена. В это столь короткое время они успели создать великие фрески, картины жизни двора Вакатаков, а затем вдруг все работы были внезапно остановлены. По-видимому, причиной тому стала смерть правителя. На стенах Аджанты часто встречаются надписи, удостоверяющие, что росписи сделаны под покровительством самого Харишены и его придворных — все они стремились продемонстрировать приверженность буддийским ценностям и свое участие в создании буддийского святилища. После смерти Харишены мелкие вассалы, объединившись, организовали восстание, и страна распалась на множество мелких феодальных государств. Империя Вакатаков исчезла, и уже некому было оплачивать работы в пещерах Аджанты. К 480 году, несмотря на то, что некоторые фрески остались незаконченными, святилище было заброшено.

Тогда казалось, что классическая индийская культура умерла. Но в VII веке на землях бывшей империи Гуптов появился новый царь — Харша, и снова в Индостане возникло мощное государство, подхватившее упавшее знамя Гуптов и Вакатаков. Буддийский монах из Китая по имени Сюань Цзан, приехавший в Индию в годы правления Харши, оставил любопытнейшие записки о своем путешествии. Он с упоением рассказывает о том, какой великий человек Харша: он и выдающийся полководец, и блестящий ученый, и замечатель-



ный поэт. В его армии более 100 000 всадников и 60 000 слонов. А в мирное время, пишет китаец, царь насаждает в своих подданных высокие нравственные устремления и веру, и делает это так увлеченно, что забывает о еде и сне. А еще царь заботится о страждущих и покровительствует искусствам.

Да, пожалуй, этот человек мог смело соперничать с самыми яркими представителями династии Гуптов. Именно при нем в пещерах Аджанты снова появляются художники, возникают новые росписи. Сюань Цзан много путешествует по Индии Харши. «На востоке этой страны есть горный хребет с кряжами одним над другим, с ярусами пиков и с чистыми вершинами, — пишет он. — Здесь есть монастырь, нижние помещения которого находятся в темном ущелье. Его величественные залы и глубокие пещеры высечены в отвесе скалы и помещаются также на вершине... Этот монастырь имел большой храм, в котором имелось каменное изображение Будды. На стенах нарисованы события из жизни Будды от просветления до его конечного ухода; все великое и малое здесь начертано. За воротами монастыря на обеих сторонах по каменному слону...» По-видимому, он писал о пещерных храмах Аджанты.

Харши правил довольно долго — 42 года — и погиб, как это часто бывает с сильными и мудрыми правителями, от руки коварного убийцы. После его смерти святилище в Аджанте было окончательно забыто. Возможно, именно благодаря этому пещерные храмы уцелели, ведь вскоре на эти земли пришли суровые воины ислама, которые при виде созданий индийских мастеров поистине теряли разум, и ими овладевало лишь одно желание — поскорее разрушить эти порождения порока, эти ужасные, богохульные изображения. Они и разрушили многое, но Аджанта — спаслась.

Прошло немало лет, прежде чем человечество вновь обрело счастье наслаждаться великим искусством индийских художников.

В тот апрельский день 1819 года стояла тихая ясная погода. Накануне британские офицеры-кавалеристы, участвовавшие в маневрах в горах Сахьядри, решили развлечься после тягот военной службы. «Почему бы нам не поохотиться? — предложил один из них. — Говорят, в окрестностях деревни Аджанты водится много тигров!» Известно было также и то, что племя

бхилов, обитавшее в районе деревни, не менее свирепо и кровожадно, чем самые злые тигры, но разве могло это испугать отважных кавалеристов, посланцев могущественной Британской империи!

Они нашли, правда, не без труда (кому охота идти в логовище хищников!), проводника — местного мальчугана, и он повел их сквозь колючий кустарник и по высохшему лесу туда, где охотников ждали опасные приключения, о которых потом будет так приятно рассказывать, сидя в удобном кресле в уютной зале у камина, а внимать этим рассказам, конечно же, будут очаровательные юные леди... Наконец brave офицеры добрались до выступа над большим, имеющим форму подковы ущельем. Дно ущелья и его склоны поросли мощной растительностью, все это выглядело весьма впечатляюще. Да, похоже, это место, где могут водиться тигры. Охотники напряглись, приготовившись к встрече с хищниками. Но тут один из офицеров раздвинул кусты и вскрикнул, потрясенный. «Скорее, все сюда!» — закричал он. О Боже! На них смотрел огромный, высеченный из камня Будда, а его руки были сложены так, что казалось, он благословлял британцев, пришедших его навестить.

А потом охотники увидели недалеко от статуи Будды темный проход, ведущий в глубь горы. Пораженные англичане, забыв о тиграх, вошли в пещеру и замерли от удивления — ее стены украшали поразительные росписи...

Прошли годы, и эти картины, найденные в тот апрельский день британскими офицерами в индийских джунглях, были признаны одним из самых ярких шедевров древнего искусства...

Всего в Аджанте 29 пещер, расположившихся по отлогам U-образного ущелья. Раньше здесь жили буддийские монахи, были храмы и монастыри. Пещеры украшали великолепные скульптуры, но основное сокровище Аджанты — не они, а бесценные фрески, покрывающие стены и своды грандиозного святилища.

Колониальные чиновники тут же донесли до своего начальства информацию о находке офицеров, но Британская империя не сразу поняла, обладателем какого сокровища она оказалась. В течение последовавших после той исторической охоты на тигров 25 лет на Аджанту обратили внимание лишь

несколько ученых и небольшие группы путешественников, любителей индийской старины. В 1843 году в Аджанте побывал выдающийся английский историк Джеймс Фергюссон. Он был потрясен красотой фресок, ничего подобного он никогда раньше не видел! Вернувшись в Англию, Фергюссон делает большой доклад на заседании Восточно-Индийской компании. С присущим ему пафосом и страстью он говорит о том, что необходимо срочно предпринимать меры по сохранению пещер, причем их следует охранять как от природных воздействий, так и от людей, праздных любителей сувениров. Сэр Джеймс негодует — в пещеры могут зайти все, кому не лень, и после таких визитов состояние фресок резко ухудшается! В результате принято решение — компания посылает в Аджанту капитана Роберта Гилла, который тогда служил в Мадрасе. Он — художник, и ему приказано сделать копии как можно большего количества фресок.

Гилл приехал в Аджанту в 1844 году. Найдя жилье в деревне, он тут же отправляется в пещеры. Как и Фергюссон, он восхищен творением древних мастеров. С увлечением начинает Гилл изучать и перерисовывать фрески. Делал он это так — копировал сначала росписи на прозрачную ткань, а потом прорисовывал и раскрашивал полученные рисунки. Гилл просто заболевает Аджантой. Он почти не появляется в своем бунгало, проводя дни и ночи в пещерах. Он не может ни на минуту оставить этих пышногрудых красавиц и гордых героев, эти роскошные цветы и деревья, этот мир, полный красоты и гармонии.

Молодой Гилл — полностью под властью искусства индийских художников. Жизнь их персонажей влияет на его собственную, он даже влюбляется в прекрасную индианку и женится на ней — ведь она словно сошла с фресок древних мастеров! Жена готовит ему еду, стирает одежду, а еще по вечерам в свете костра танцует для него танцы своей родины, и в чувственных движениях ее пышного и изящного тела, в пленительных движениях рук, поворотах головы он вновь и вновь видит образы Аджанты...

У местных жителей было свое отношение к пещерам. Как-то они поведали Гиллу легенду об Аджанте. Однажды Индра, царь богов, позволил своему другу, тоже, конечно же, богу,

организовать пирушку на Земле. Но с одним условием — вернуться на небеса компания должна была до рассвета. Однако боги и богини, их подружки, так славно веселились, что забыли обо всем и не услышали крика петуха, возвещавшего о наступлении утра. В качестве наказания суровый Индра оставил их всех навечно на Земле — на стенах Аджанты. Вот и замерли они там навсегда — неподвижные, но сохранившие божественную сущность, готовые на месть всем тем, кто осмелится осквернить или перерисовать их изображения.

Похоже, тень проклятия богов пала и на Роберта Гилла.

Сначала он тяжело заболел дизентерией, нередкой в этих жарких и малознакомых с санитарией краях. Потом сломал ногу и долго не мог прийти в себя. Вокруг шла жизнь, менялись правители и губернаторы, поднимались восстания, которые усмиряла жестокая колониальная власть, а Гилл продолжал самое важное дело своей жизни — перерисовывал фрески и отправлял рисунки в Лондон через Бомбей. Эта титаническая работа длилась почти 20 лет. Наконец в 1866 году, когда все основные фрески были скопированы, рисунки Гилла подготовили в Лондоне для выставки. Тут-то и случилось несчастье — дом, в котором хранились картины, сгорел почти полностью, уцелели лишь три полотна.

Известие о пожаре просто убило художника. Все, ради чего он жил, его бессонные ночи, его радость и мука — все погибло! Но он, человек мужественный и стойкий, находит в себе силы — и начинает все заново. В последующие пять лет Гилл вновь и вновь приходит в пещеры, копирует фрески, но — силы уже не те. В 1871 году Роберт Гилл умер. Художника похоронили рядом с его любимыми пещерами, которым он посвятил свою жизнь.

А в начале 1870-х годов в Аджанту снова приехали художники — из Бомбейской школы искусств. Они провели здесь четыре года, делая новые копии фресок, причем некоторые копии были довольно большие — до 1,5 метра высотой и 2 метров шириной. Картины опять посылают в Лондон. Там они хранятся в пристройке музея Виктории и Альберта. И снова индийские боги напоминают о себе — вновь пожар, и в огне из всех ценностей, хранившихся в здании, сгорают только копии фресок Аджанты!

Потом предпринималось множество попыток скопировать росписи, порой это удавалось, но сохранить картины не удалось почти никогда. Иногда причиной тому была глупость и жадность людей, иногда — природные факторы, а может, и проклятие богов сыграло свою роль, но так или иначе, росписи Аджанты стали широко известны в мире только в начале 1920-х годов благодаря итальянским ученым, проделавшим огромную работу по сохранению фресок. Они опубликовали фотографии росписей, и мир, спустя век после их открытия, был потрясен красотой творения древних индусов. Искусствоведы говорят о фресках как о самом выдающемся достижении восточного искусства и с огромным энтузиазмом изучают их.

Содержание росписей — эпизоды из жизни Будды и истории о прежних воплощениях Великого учителя. Древние художники изображали жизнь богов, основываясь на своих знаниях о том, как проводят время земные боги, правители их страны. Они рисуют принцев, развлекающихся в своих роскошных апартаментах. Рядом — нежные жены и прислужницы, готовые на любые услуги. Иногда царственные вельможи выезжают на поля сражений или просто на улицы своих городов. Художники пишут домашнюю утварь, повозки на улицах, дворцы знати и дома обычных жителей. Очень много на фресках человеческих фигур. Их линии выразительны, а лица — прекрасны. Пленительны глаза у женщин — полузакрытые веки, поблескивающий кокетливый взгляд, красиво изогнутые брови.

Небесные и земные боги знали толк в чувственных наслаждениях (недаром именно в эпоху Гуптов была создана знаменитая «Камасутра»), и потому на фресках часты довольно рискованные с точки зрения европейцев сцены. Странно видеть здесь, в религиозном центре, в святилище, эти весьма откровенные картины, однако надо помнить, что в соответствии с философией индуизма любые проявления человеческой природы святы, а потому в эротических сценках на стенах храмов и помещений для монашеских собраний ничего странного нет.

В начале XX века все индийское входит в моду, все только и говорят об индийском искусстве, о пещерных росписях, об их мистической истории. А в 1923 году великая Анна Павло-

ва танцует в балете «Танец Аджанты», который с успехом идет на сцене лондонского Ковент-Гардена.

Искусство древней Индии живо. Оно, став достоянием мировой культуры, продолжается в работах современных художников, вдохновляет поэтов и музыкантов и просто приносит истинное наслаждение тем счастливицам, которым удается увидеть эти шедевры. На стене одного из храмов Аджанты высечена такая надпись: «Человек продолжает радоваться жизни в раю до тех пор, пока жива память о нем. Вот почему нужно ставить памятник в горах, которые не умрут, пока в мире существует луна и солнце». Создатели Аджанты смогли воздвигнуть себе прекрасный памятник, мы помним о них, и, следовательно, они — в раю.

## Гентский детектив

Братья ван Эйк. «Гентский алтарь»

**Н**а центральной площади бельгийского городка Гента вот уже несколько веков стоит величественный собор святого Бавона. Таких или подобных ему соборов в Западной Европе много, но об этом знают во всем мире: в его стенах хранится настоящее чудо — знаменитый Гентский алтарь. В истории этого шедевра столько загадок, тайн и приключений, что их с лихвой хватило бы на остросюжетный роман...

Гентцы всегда любили и почитали свой собор, а потому всячески старались его украсить. Неудивительно, что сегодня здесь хранятся потрясающие ценности, среди них, к примеру, полотно Рубенса «Вступление блаженного Бавона в монастырь». Однако главное сокровище Гентского собора — алтарь, появившийся в храме в 1432 году. Этот шедевр Северного Возрождения так и вошел в историю искусства под названием «Гентский алтарь». Но вот кто его автор, до сих пор точно не известно.

Надпись, сделанная на алтаре, гласит, что начал работу над ним Губерт ван Эйк, «выше которого нет», а завершил по случаю смерти Губерта его брат Ян, «в искусстве второй». Надпись была сделана в XVI веке, а потому особого доверия не вы-

зывает. И сегодня историки спорят, что сделал старший брат, а что — младший. А некоторые ученые приводят доказательства — и вполне убедительные — того, что Губерта и вовсе не существовало. Но если Губерт все же реальная фигура, то умер он в 1426 году, задолго до окончания росписи, и алтарь по праву может считаться созданием его брата Яна.

Но и о жизни Яна известно очень мало. Искусствоведы не знают даже, когда он родился. Полагают, в самом конце XIV века, но не позднее 1395 года. Не совсем понятно, и где произошло это знаменательное для судеб европейской живописи событие — принято считать, что художник родился в городке Маасэйке, ныне этот город принадлежит Бельгии. Правда, существует версия, что художник — уроженец более крупного Маастрихта (сейчас это немецкий город). Так или иначе, в те далекие времена оба города входили в состав богатого герцогства Бургундского. Вероятно, у Яна были сестра и два брата, причем именно старший брат, тот самый Губерт, о котором уже упоминалось, приохотил его к живописи и стал первым учителем Яна. Правда, эти сведения взяты из двух книг, вышедших в Генте через сто с лишним лет после смерти художника, и насколько они достоверны, неизвестно. Вот, собственно, и все, что мы знаем о его юных годах.

Начиная с 1422 года обстоятельства жизни Ван Эйка прослеживаются гораздо яснее. 24 октября этого года он поступил на место придворного живописца Иоганна III Безжалостного, герцога Баварско-Штраубингского, двор которого находился в Генте. В те времена в этом городе, тогдашней столице Фландрии, жизнь была ключом. Тут строились дворцы и замки, церкви и красивейшие дома, на суконных и полотняных мануфактурах производились ткани, которые покупались купцами из самых разных стран, при этом стоили они немало. В порт из заморских краев приходили корабли с пряностями, шелками, драгоценными камнями и разными диковинами. Работящий, свободный, независимый Гент в Средние века стал городом мирового значения, а двор местного правителя — одним из самых блестящих в Европе. Вот как, образно и выразительно, описывает его французский искусствовед Эжен Фромантен: «Вспомните гентский двор с его великолепными нарядами и утонченным шегольством, разнузданный,

грубый и нечистоплотный, суеверный и развратный, языческий в своих празднествах и, несмотря на это, богомольный. Посмотрите на пышность церковную, пышность светскую, на празднества, карусели, пиры с их обжорством, на сценические представления с их распушенностью, на золото риз, доспехов и одежд, на драгоценные камни, жемчуга, бриллианты. Представьте себе скрытое за всем этим состояние душ и... отметьте только одну черту — отсутствие в совести людей того времени самых элементарных добродетелей: прямодушия, искреннего уважения к святыням, любви к родине, чувства долга и чувства стыда у женщин, как и у мужчин». Поразительно, в какой далеко не высоконравственной среде рождалось чистое, возвышенное искусство Яна ван Эйка...

В январе 1424 года Иоанн Баварский умер. Художник, вынужденный искать нового покровителя, перебрался в Брюгге и уже в мае поступил на службу к Филиппу III, герцогу Бургундскому, прозванному Добрым. В те времена Бургундия была одним из богатейших государств Европы и во многом определяла жизнь соседних стран — и в экономике, и в искусстве, и в моде, и, конечно же, в политике. Кстати, именно Филипп Добрый продал англичанам захваченную его войсками в плен Жанну д'Арк.

У художника и герцога сложились удивительно тесные и теплые отношения. Ван Эйк не покидал своего господина до самой смерти и служил ему верой и правдой, причем не только на поприще искусства. Несколько раз Ван Эйк выполнял и не совсем обычные просьбы герцога — те, что принято называть специальными поручениями. Так, например, в 1427 году он выехал с тайной миссией в Тур. В следующем году ему пришлось совершить гораздо более серьезное путешествие — в Португалию. Художнику был дан статус дипломата, при этом задача перед ним стояла невероятной важности — подготовить почву для заключения брака между Филиппом и инфантой Изабеллой, дочерью короля Португалии. И хотя поездка оказалась непростой, а порой и опасной — на пути гонцам Филиппа пришлось пережить сильнейший шторм и даже высадиться на английский берег, — миссия была выполнена блестяще. 25 декабря 1428 года Ван Эйк вернулся во Фландрию не один — с ним прибыла португальская инфанта. Облик неве-



сты был уже знаком Филиппу — его верный друг, камердинер и художник, пребывая в Лиссабоне, написал портрет Изабеллы и отослал герцогу. К сожалению, эта работа Ван Эйка, как, впрочем, и многие другие, не сохранилась. Спустя несколько лет герцог снова отправил Ван Эйка с очередным тайным заданием — историки полагают, что художник побывал на Святой земле, в Иерусалиме. Однако это лишь предположение — на сей раз миссия была чрезвычайно засекречена, и до сих пор ее подробности остаются тайной.

Долгое время Ван Эйка считали изобретателем масляных красок. На самом деле они были известны еще в XII веке, но именно Ван Эйк, упорно экспериментируя в 1420-е годы, открыл преимущества масляной живописи. Владение тонкостями живописной техники помогло Ван Эйку при работе над творением, прославившим его имя на века, — знаменитым Гентским алтарем.

Как-то гентцы решили, что их собор достоин нового алтаря. Работы вызвался оплатить Иодукус Вейдт, один из самых богатых и уважаемых граждан города, сделавший состояние на торговле солью (через год после завершения алтаря, в 1433 году, Вейдт был избран бургомистром), ну а какого мастера пригласить — тут сомнений не было. Конечно же, придворного художника герцога Бургундского, славного Яна ван Эйка.

Ван Эйк полностью оправдал надежды гентцев. Гентский алтарь — действительно уникальное произведение, значение и совершенство которого понимали и тогда, когда он был создан, и многие годы спустя. Гентцы всегда гордились им. Неудивительно, что почти через сто лет после установки алтаря, когда Дюрер оказался в Генте, немецкого гостя прежде всего повели посмотреть на создание Ван Эйка. «Я видел картину Яна, это драгоценнейшая и превосходнейшая картина, и особенно хороши Ева, Мария и Бог Отец», — написал в дневнике великий художник. А в 1557 году испанский король Филипп II, восхищенный творением Ван Эйка, не посмеяв забрать его из собора, заказал точную копию алтаря фламандскому художнику Михаэлю ван Коксу, причем краски Коксу прислал из Венеции сам Тициан. Восхищение современников и потомков художника вполне понятно. Ван Эйку удалось создать не только удивительное по жанровому разнообразию полотно —

тут и портреты, и пейзаж, и натюрморт, — но и величественную картину Бытия, в котором мир человека и мир Господа не разделены, а составляют единый и неделимый космос. Художник предстает здесь как глубокий философ, преодолевающий средневековую узость мысли и воспевающий Жизнь во всех ее проявлениях.

Гентский алтарь — это грандиозный многоярусный складень в 3,5 метра высотой (в центральной части) и 5 метров в ширину (в раскрытом виде). Двенадцать деревянных панелей, восемь из которых, боковых, расписаны с двух сторон и укреплены так, чтобы ими можно было закрывать центральную часть. На внутренней поверхности панелей вверху изображены бог Саваоф, Дева Мария и Иоанн Креститель. На внешних — портреты донаторов Иодукуса Вейдта и его жены Елизаветы Борлют, а также Иоанн Креститель и Иоанн Богослов, пророки, сивиллы и сцена Благовещения. На внутренних панелях изображено «Поклонение Агнцу». Чаше всего створки алтаря были закрыты, и оно было не видно.

В «Благовещении» Мария встречает архангела Гавриила, который сообщает ей Благовест. Происходит это знаменательное событие в интерьере, знакомом любому гентцу — в таких домах жили во времена Ван Эйка фламандские бюргеры. Здесь вещи обладают весом и цветом, здесь сияет чистотой медный умывальник (фламандцы всегда славились своей любовью к чистоте). Из окон дома Марии виден типичный гентский пейзаж — остроконечные крыши, шпиль колокольни, башни замка... Но это — вполне обычная, ничем не выдающаяся картинка жизни, а вот по праздникам, четыре раза в году, прихожан храма святого Иоанна ждало настоящее чудо — створки алтаря раскрывались, и словно распахивалось окно в мир, полный красок и света, — перед ними возникало знаменитое «Поклонение Агнцу», картина торжества Господа, святых, праведников после Страшного Суда. В те дни в собор полюбоваться алтарем приходило столько народу, что начиналась настоящая давка. Но надо сказать, что алтарь открывали порой и в обычные дни — по просьбе знатных особ и за шедшее вознаграждение, конечно.

Вся картина точно соответствует пророчествам Иоанна Богослова: «...И вот, великое множество людей, которого никто

не мог перечислить, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих. И восклицали громким голосом, говоря: спасение Богу нашему, сидящему на престоле, и Агнцу!» (Откр. VII, 9–10). В центре картины — ягненок, из шеи которого льется в жертвенную чашу кровь, символ искупительной жертвы, принесенной Иисусом Христом. Вокруг Агнца — сонм ангелов, они держат в руках крест — символ Христовых Страстей — и Его терновый венец. Агнец стоит на залитом светом лугу. В траве множество разных цветов — ландыши, маргаритки, одуванчики, лилии, фиалки... Искусствоведы насчитали на картине более 30 видов растений и деревьев — столь точен и тщателен рисунок художника! В воздухе словно застыли золотые кадила — их держат ангелы. А рядом — голубь, Святой Дух, излучающий легкий золотой свет.

На переднем плане — Фонтан жизни, символ Воскресения. В священном порыве устремлены к Агнцу святые, праведники и праведницы, апостолы и мученики, папы, кардиналы, простые монахи и миряне. Тут и пророки, и философы, и мыслители-мудрецы, и среди них — великий Вергилий и гениальный Данте. Справа — отшельники и странники, а слева, сверкая латами и грозным оружием, воины войска Христова, за ними — «праведные судии», те, кто правил своими народами справедливо. Вдали — башни Небесного Иерусалима, и над всем этим действием — грандиозная фигура Всевышнего, Бога Отца. Спокойно и торжественно восседает Он на троне, строго и бесстрастно взирая на человечество. Правая рука Бога поднята вверх, а в левой он держит хрустальный скипетр. Кисть Ван Эйка очень реалистична — зритель словно ощущает тяжесть ткани, холод металла и драгоценных камней. Чуть ниже ангелы — поющие и музицирующие. По движениям и выражению лиц ангелов, как писал еще 500 лет назад Карел ван Мандер, можно понять, у кого какой голос — бас или тенор, баритон или альт. По краям верхнего ряда фигур стоят нагие прародители Адам и Ева (один из первых опытов изображения обнаженного человеческого тела в Северной Европе), с удивлением взирая на свое многочисленное и такое разнообразное потомство.

Современные ученые честно признаются, что в Гентском алтаре множество загадок. Например, почему Господь напо-

минает не католического, а православного Бога и обут в странные черные ботинки? Или почему Ева держит в руках не привычное всем яблоко, а лимон? Почему Ван Эйк изобразил только рай, словно забыв про ад? Говорили даже, что Гентский алтарь — зашифрованное послание тамплиеров, в котором указано, где спрятан святой Грааль — ведь в центре композиции именно эта святая чаша...

В 1432 году работы были закончены, и алтарь занял подobaющее ему место в соборе. А тем временем Ван Эйк, скопив требуемую сумму, купил в Брюгге дом и вскоре женился на милой девушке по имени Маргарита. Видно, им было хорошо вместе все годы их совместной жизни, недаром одной из его последних работ был портрет жены (1439 год), написанный с любовью и нежностью. В 1434 году его уважаемая супруга Маргарита родила ему первенца — сына Филиппа, названного так в честь Филиппа Доброго. Герцог, любивший и высоко ценивший своего придворного художника, стал крестным малыша и подарил счастливому отцу в честь радостного события шесть серебряных кубков. Позже Маргарита родила Яну еще девять детишек.

Художник любил свой дом, но еще больше — свою мастерскую, где рядом с ним трудились его ученики, к примеру, Петрус Кростос, ставший одним из самых значительных живописцев Фландрии XV века.

1430-е годы — годы творческого расцвета Ван Эйка. Рождается один шедевр за другим. Среди них — и гениальный, загадочный «Портрет четы Арнольфини», написанный в 1434 году, первый в истории европейского искусства парный портрет.

В Брюгге под покровительством Филиппа художнику жилось хорошо — спокойно и весьма небедно. Он в отличие от своих коллег-современников получал регулярное жалованье, которое постоянно возрастало — правитель Бургундии умел ценить в своих подданных талант и преданность. Наверняка Ян участвовал в подготовке праздников, которые так любили при дворе бургундского герцога, придумывал костюмы, сценарии представлений, декорации. Возможно, украшал блюда, подаваемые на стол, когда герцог принимал особенно важных гостей. Но главным делом художника всегда оставалась живопись. На всех своих полотнах Ян ван Эйк оставлял девиз —

«Как умею». В этих словах — смирение, но и удивительное достоинство, гордость и понимание своего дара...

Выдающийся мастер Северного Возрождения Ян ван Эйк скончался в Брюгге в июне 1441 года. Он был похоронен «в ограде» церкви святого Доната, недалеко от своего дома. Прошел год, и младший брат художника Ламберт (по-видимому, он тоже был художником) попросил герцога позволить перезахоронить прах Ван Эйка внутри церкви, на что и получил высочайшее согласие. Это была большая честь — в церкви святого Доната хоронили самых известных и уважаемых граждан Брюгге. Филипп оказался внимателен не только к памяти художника-дипломата, но и к его семье — назначил весьма приличное пожизненное содержание вдове, а дочери, пожелавшей стать монахиней, помог поступить в монастырь.

Художник умер, но его главное творение, Гентский алтарь, продолжало радовать и пробуждать высокие помыслы в душах жителей Гента и его гостей. Казалось, под защитой соборных стен складню ничто не угрожало. Но в августе 1566 года в Генте вспыхнуло восстание протестантов-кальвинистов против испанцев-католиков. Повсюду слышалось: «Иконы — в огонь!» Протестанты не разбирали, что перед ними — обычная работа бездарных богомазов или произведение искусства. И тогда священники-католики решили спрятать алтарь собора святого Бавона — на него как на главную святыню шла настоящая охота. И когда беснующиеся кальвинисты ворвались в собор, в капелле Вейдта они увидели пустые стены! Зато у входа в южную башню собора стоял веселый бюргер с бочкой пива. Он наливал каждому подошедшему кружку пенящегося напитка и тихонько советовал: «Ищите алтарь в городе!» Никому из ярых иконоборцев и в голову не могло прийти, что алтарь спрятан в соборной башне. Монахи вернули свое сокровище на место только через три года, когда страсти в городе улеглись.

Но в 1578 году в Генте вновь вспыхнули религиозные войны. На этот раз в самом стане кальвинистов нашлись два «ценителя прекрасного» — они отбили алтарь у иконоборцев и спрятали его в подвале Гентской ратуши. Правда, двигало ими отнюдь не преклонение перед шедевром. Дело заключалось в том, что королева Англии предоставила кальвинистам большой заем для борьбы с испанской короной. Нужно было воз-

вращать долг. Вот эта пара практичных кальвинистов и решила расплатиться с Елизаветой с помощью творения Ван Эйка. Но тут вмешались истинные патриоты города, члены семейства Вейдтов — потомки того самого Вейдта, когда-то заказавшего алтарь. Они быстро собрали нужную сумму, и алтарь остался в городе. Шесть лет он хранился в ратуше и вернулся на свое место в соборе в 1584 году. В то время Фландрия вновь принадлежала католической Испании. Победа над еретиками была отпразднована торжественным шествием — возвращением алтаря в собор. Во главе процессии гордо шли наследники Иодукуса Вейдта. Члены семейства Вейдтов-Триестов (боковая ветвь) опекали алтарь до конца XVIII века, особенно много сделал для сохранности творения Ван Эйков гентский епископ Антон Триест.

А охранять алтарь приходилось постоянно. На него покушались, и не раз. Так, в 1781 году в Генте оказался отличавшийся особой религиозностью австрийский император Иосиф II (Фландрия в это время уже входила в империю Габсбургов). Вид обнаженных Адама и Евы глубоко оскорбил благочестивого императора. По его приказу крайние створки с изображениями Адама и Евы сняли и заменили копиями — теперь на Адаме и Еве появились кожаные передники, и прародители стали выглядеть вполне прилично. К счастью, подлинные панели не уничтожили — монахи надежно спрятали их в подвалах собора.

А вскоре пришла новая беда. В 1794 году Наполеон захватил Фландрию — она уже называлась тогда Бельгией. Войска вошли в Гент. Наполеон тут же принял решение — доставить четыре центральные створки «Алтаря Агнца» в Париж, где в Лувре собирались художественные сокровища Европы — все, что только можно было вывезти из покоренных стран. У великого правителя и его главный музей должен быть великим! Почему-то он велел вывезти только центральную часть алтаря. Ходили слухи, что комиссарами Бонапарта руководили масоны, которых особенно волновала чаша Грааля. Так или иначе, первый директор Музея Наполеона Денон очень хотел потом заполучить остальные части алтаря и даже предлагал за них несколько картин Рубенса, однако гентские власти отказались от столь лестного предложения.

«Агнец» недолго пробыл в Лувре — уже в 1815 году, после поражения Наполеона при Ватерлоо, по приказу Людовика XVIII створки вернулись на родину. Новый король Франции очень хотел отблагодарить гентцев, ведь именно они приютили его у себя, когда Наполеон вернулся на 100 дней на трон и изгнал Людовика из страны.

Однако и тут, дома, алтарь ждали новые испытания. В то время собор нуждался в ремонте. Средств, как всегда, не хватало, и практичный викарий Святого Бавона по имени Ле Сюре в отсутствие епископа не нашел иного способа добыть деньги, как продать старые иконы, этот «древний хлам» — все боковые створки, за исключением забытых в подвале Адама и Евы. Конечно, в этой истории тут же увидели политический подтекст — викарий был французом, и продажу алтаря расценили как месть за Наполеона. Но все же скорее всего Ле Сюре был просто таким кризисным менеджером. Створки купил некий старьевщик по имени Ньювенхойс. Викарий планировал получить за 6 панелей с изображениями на каждой стороне 600 франков, но Ньювенхойс заплатил в десять раз больше за разрешение вывезти панели сразу, немедленно, а затем тут же перепродал панели некоему торговцу лесом по имени Эдвард Соли уже за 100 000 франков! Соли, этот удачливый британец, лесоторговец-контрабандист, нажив немалое состояние, одним из первых начал вкладывать деньги в картины мастеров Северного Возрождения и неплохо на них заработал. Став счастливым обладателем створок Гентского алтаря, он, как истинный патриот, сначала предложил их Британскому музею, но, не найдя там понимания, в 1821 году продал их будущему кайзеру Германии принцу Вильгельму Гогенцоллерну. Створки стали украшением коллекции Берлинского музея, а в гентском соборе на их место в алтаре поместили копии. Но и оставшиеся доски могли погибнуть — в 1822 году в Святом Бавоне был страшный пожар, и лишь чудо спасло творение Ван Эйка.

Прошел почти век, и в 1914 году началась Первая мировая война. Поначалу немцам сопутствовал успех, и у Германии появился шанс завладеть той частью алтаря, что осталась в Генте. Немецкие войска продвигались столь быстро, что доски не успели эвакуировать. И тогда каноник Ван дер Гейн сло-

жил с помощью верных прихожан створки на тележку старьевщика, завалил их тряпьем и вывез из собора. Никто не знал, где он их спрятал, даже епископ и бургомистр города. Вновь и вновь обыскивали собор немецкие «любители искусства», но все было безуспешно. Они и не догадывались, что доски хранятся совсем рядом, в соседнем доме, недалеко от комендатуры. Конечно же, Ван дер Гейна арестовали. Его допрашивали, но он держался молодцом и даже намекал, что скорее всего створки переправили в Англию. Тут очень своевременно всплыл документ (конечно, фальшивка, сфабрикованная патриотами Гента), в котором говорилось, что алтарь таки отправлен в Лондон. Каноника отпустили. А потом как-то солдаты нагрянули с обыском в тот самый дом, где были спрятаны драгоценные створки, и только чудо спасло их и хозяев дома — тайник, к счастью, не нашли.

Но вот наконец немцы покинули город, и под торжественный звон колоколов алтарь вернулся в собор. Однако настоящий праздник пришел в Гент 29 сентября 1920 года — в 11 часов дня к собору подъехал грузовик с ящиками, в которых лежала вторая половина алтаря, почти 100 лет хранившаяся в Берлинском музее. Гентцы ликовали — в собор вернулись шесть створок, когда-то проданные хозяйственным викарием Ле Сюре! По Версальскому договору они были возвращены Бельгии как компенсация за разрушенные немцами во время войны памятники искусства. 6 ноября 1920 года алтарь впервые за 126 лет снова явлен людям во всем его великолепии.

Бельгия ликовала, но Германия воспринимала это как страшное унижение.

Вот почему, когда утром 11 апреля 1934 года причетник собора святого Бавона обнаружил исчезновение створки с «праведными судиями» и Иоанном Крестителем, гентцы сразу решили: кражу совершили немцы. Створка эта еще в Берлинском музее была распилена на две части, для удобства демонстрации, и теперь исчезли обе доски.

Было ясно, что тут действовали два преступника, причем хорошо знавшие конструкцию алтаря — вытащить из него доски было непросто. Полиция уже несколько недель вела расследование кражи — довольно безуспешно, — когда гентский епископ получил письмо, в котором похитители заявля-



ли, что готовы вернуть створку за огромный выкуп — миллион бельгийских франков. Письмо было подписано тремя буквами — DUA. Что это означало, можно было только догадываться — например, Deutschland uber alles. Полиция решила — пусть епископ вступит с ворами в переписку, а там будет видно. Вскоре епископ получил от преступников письмо, в котором в качестве доказательства того, что в их руках действительно находятся драгоценные доски, вымогатели прислали квитанцию об оплате камеры хранения брюссельского Северного вокзала, где хранилась часть створки с изображением Иоанна Крестителя. Затем они сообщили властям номер камеры. Взволнованный епископ сам поехал на вокзал и действительно обнаружил в камере хранения доску с изображением Иоанна Крестителя. За «Праведных судий» воры по-прежнему требовали миллион франков, четко оговаривая процедуру передачи денег. Обсудив дело со следователями, епископ направил по указанному адресу 25 тысяч франков. Полицейские рассчитывали выследить человека, который придет за деньгами, и таким образом выйти на похитителей. Если это не удастся, воры в любом случае найдут в конверте с деньгами письмо от епископа, в котором будут предложения по поводу дальнейших выплат. К несчастью, детективы не смогли выйти на похитителей, зато воры предложили объявить всенародный сбор средств на выкуп доски. 25 декабря 1934 года в городке Дендермонде недалеко от Гента на собрании членов «Католического союза» банкир и благотворитель Арсен Годетьер призывал сограждан пожертвовать посильные суммы для спасения «Праведных судий». Внезапно ему стало плохо. Врачи диагностировали обширный инфаркт. Перед смертью Годетьер бормотал, что только ему известно, где находятся «Праведные судии», и упоминал какую-то шкапулку, хранящуюся в его доме. Полицейские тут же бросились обыскивать его дом и действительно нашли шкапулку, где лежала переписка епископа и таинственного DUA. Только вот доски нигде не было! Так кем же был Годетьер — героем или преступником, борцом за возвращение доски собору и народу или соучастником одного из самых громких преступлений века? Ответы на эти вопросы он унес с собой в могилу. Известный в Генте реставратор Ван дер Фенжен написал копию утраченной доски, и в 1934 году она заняла место пропавшей.

Прошло пять лет, и началась новая, еще более страшная мировая война. Бельгийские власти собирались эвакуировать драгоценный алтарь в Ватикан, но, пока велись переговоры, фронт приблизился к Генту, и алтарь повезли во Францию. Опасное путешествие по дорогам Европы, охваченной войной, продолжалось десять дней. Наконец драгоценный складень прибыл в замок По на границе Франции и Испании — в этот замок, когда-то принадлежавший Генриху IV, уже были доставлены сокровища Лувра. С немцами же было подписано специальное соглашение, в соответствии с которым алтарь мог быть вывезен из По только с согласия гентских властей, представителя немецкой организации по защите художественных ценностей и директора Национальных музеев Франции Ж. Жожара. Однако 3 августа 1942 года в По прибыл директор Баварских музеев Эрнест Бюхнер с приказом выдать ему Гентский алтарь. Соглашение Жожара и тем более гентцев уже никого не интересовало. Алтарь увезли в Баварию, в замок Нойшванштайн.

Тем временем союзники наступали на Германию, в Баварию становилось опасно, и немцы приняли решение свозить все художественные сокровища в соляные шахты недалеко от городка Альтаусзее. Там были идеальные условия для хранения — поддерживались постоянная температура и влажность. В 1944 году сюда потоком пошли машины с произведениями искусства из коллекций Гитлера и известного ценителя прекрасного Геринга. 8 сентября в шахты доставили и Гентский алтарь.

Еще в начале войны стало ясно, что немцы способны уничтожить множество произведений искусства, и тогда правительства США и Великобритании создали специальную организацию, называвшуюся «Охрана памятников, произведений искусства и архивов». Советскому Союзу тоже предложили вступить в эту организацию, но Сталин отказался — у него были свои планы и свои искусствоведы с погонями. Началось соревнование — кто первым отыщет сокровища мировой культуры, награбленные фашистами. Одним из главных призов в этой гонке был Гентский алтарь. Но тут союзникам повезло. Однажды у офицера-искусствоведа Роберта Посея, как раз мечтавшего найти ванэйковский алтарь, разболелись зубы. Дело происходило в Трире. Дантист (немец), к которому

обратился Посей, всячески старался задобрить клиента и развлекал его во время приема разными историями. Случайно он обмолвился, что его зять занимался во Франции «сбором бесхозных ценностей» — такое изящное определение он дал грабежу, которому с упоением предавались фашисты на захваченных территориях. Конечно же, Посей, после того, как врач закончил лечение, тут же отправился к зятю дантиста, благо, тот был тогда в Трире. Зять оказался доктором искусствоведения Германом Буньесом, а кроме того, штурмфюрером СС и одним из главных экспертов Геринга и Гитлера по французскому искусству. По-видимому, Буньес уже хорошо понимал, что грозит Германии и ему лично, а потому рассказал Посею об Альтаусзее. Взамен он просил простить его страшные преступления. Кто знает, что происходило в его душе и какие картины вставали перед его глазами — несчастные евреи-коллекционеры, у которых он забирал их сокровища и их жизни, или их замученные в концлагерях дети, — но, так или иначе, Буньес не выдержал ожидания наказания. Он застрелил сначала жену и детей, а потом и себя.

А между тем Посей рассказал своему начальству о сведениях, полученных от Буньеса. Теперь дело было за малым — нужно было как можно скорее пробиться к Альтаусзее.

Все уже понимали, что поражение Германии неминуемо. Понимал это и гауляйтер Верхней Австрии Айгрубер — люди никогда не забудут имени этого просвещенного варвара! В бесильной злобе он задумал взорвать штольни и хранившиеся в них сокровища. Операция готовилась в строжайшем секрете, и потому по приказу Айгрубера 500-килограммовые бомбы и взрыватель поместили в ящики в надписью «Мрамор». К счастью, гитлеровцы не смогли осуществить свой дьявольский замысел. 3 мая 1945 года британские диверсанты, местные шахтеры и бойцы Сопротивления разоружили охрану и взяли все входы в подземный музей под свой контроль. А пять дней спустя в шахты спустился американский искусствовед капитан Роберт Посей. После долгих блужданий по подземельям на глубине полутора километров он нашел капеллу святой Барбары. Именно здесь и обнаружился Гентский алтарь.

В середине августа 1945 года доски погрузили в транспортный самолет, который улетал в Брюссель — Посей вез бель-

гийцам их алтарь. В центральном аэропорту столицы Бельгии самолет уже ждали королевский военный почетный караул и члены правительства. Но шли часы, а самолета все не было. Люди, собравшиеся в аэропорту, были в полном отчаянии. Неужели авария? Лишь позже выяснилось, что во время полета началась гроза, самолет сбился с курса и с трудом приземлился на аэродроме американской военной базы в 100 километрах от бельгийской границы. Ночью, в ураган, связаться с Брюсселем было почти невозможно. Просто чудом ему удалось найти два грузовика и организовать небольшую охрану. В четыре утра, под проливным дождем, при свете молний и под грохот грома драгоценный груз был доставлен в Брюссель. А уже 30 сентября 1945 года капитан Посей слушал мессу в соборе святого Бавона, любуясь шедевром братьев Ван Эйк.

С тех пор в жизни Гентского алтаря никаких приключений больше не было, и дай Бог ему и далее спокойную жизнь в стенах Святого Бавона. А вот «Праведные судии» так пока и не нашлись. Но может быть, пройдет время, и эта доска все-таки обявится — в какой-нибудь частной коллекции, в каком-нибудь закрытом собрании известного миллионера...

Совсем недавно о Гентском алтаре заговорили снова. В Интернете появился сайт, посвященный шедевру Ван Эйка, где можно в высоком разрешении рассмотреть все фрагменты складня, а на Венецианской биеннале 2011 года украинская художница Оксана Мась показала фрагмент (6 на 6 метров) гигантской композиции (92 на 134 метра), вдохновленной алтарем. Алтарь Наций, как назвала свое творение художница, представляет собой Гентский алтарь, выложенный из более 3 400 000 писанок, деревянных яиц, расписанных более 100 000 человек из более 40 стран мира — от заключенных до монахов, от домохозяек до бизнесменов, от маленьких детишек до почтенных пенсионеров. Каждый из них как мог изобразил на писанке свой грех, свои желания, страхи, мысли, а затем художница собрала своеобразный пазл, в котором все это соединилось в единое целое — Гентский алтарь Яна ван Эйка и грандиозную картину современного мира. Гениальное творение великого художника продолжает свою жизнь...

## О пользе чтения книг

Пьеро делла Франческа. «Воскресение Христа»

Сансеполькро — городок в Тоскане, недалеко от Арещо, похожий на множество других очаровательных старинных городков, каких в Италии немало. Узкие средневековые улочки, старинные церкви, величественный собор, крепостные городские стены, на горе — непременный замок местного правителя. По преданию, Сансеполькро был основан в IX веке двумя пилигримами, которые привезли сюда из Иерусалима реликвии из могилы Христа, а потому в прежние времена гордо назывался Борго-Сансеполькро — град Святого Гроба. Когда-то он играл большую роль в распрях и войнах, терзавших тосканскую землю, а сегодня здесь все тихо, провинциально. И, наверное, был бы этот городок дорог только его жителям, которых ныне всего 16 тысяч, если бы не великий Пьеро делла Франческа, родившийся и проживший здесь большую часть жизни. Замечательный художник подарил родному городу несколько своих шедевров и среди них одну из самых удивительных картин эпохи раннего Возрождения — «Воскресение Христа».

Точно неизвестно, когда Пьеро появился на свет, но скорее всего это событие произошло где-то между 1410 и 1420 годами. По-видимому, он учился живописному искусству у флорентийского художника Доменико Венециано; так или иначе, Пьеро упоминается впервые в дошедших до нас документах, датированных 1439 годом, в качестве помощника Венециано, расписывавшего тогда церковь Сант-Эджидио (сегодня от фресок сохранились лишь незначительные фрагменты). Как рассказывает Вазари, Пьеро, кроме живописи, увлекался уже в юности «математическими науками, и хотя с пятнадцати лет пошел по пути живописца, так никогда их не бросал, но пожал удивительные плоды и в них, и в живописи». В 1442 году он уже очень уважаемый человек в своем городе — недаром он становится городским советником в Сансеполькро (вошедшего во владения Флоренции в результате битвы при Ангиари в 1441 году). Пьеро знали и ценили не только в Сансеполькро — он работал, и очень успешно, при дворах герцога Урбинского,

Феррарского, в Пезаро, Анконе, Болонье, Перудже, оставив множество великолепных работ, среди которых — блестящие портреты своих покровителей, людей сильных, незаурядных, истинных представителей того сложного, но яркого времени. Работал Пьеро и в Риме — по приглашению папы Николая V. Но, к сожалению, римские работы Пьеро позже были уничтожены по приказу другого папы — Юлия III, расчищавшего место для творений своего любимого художника Рафаэля. Закончив росписи в Риме, Пьеро, как рассказывает Вазари, вернулся в родной город — там умирала его обожаемая мать. В последующие годы он написал здесь несколько замечательных картин, но сохранились лишь две — «Воскресение Христа» в палаццо Коммунале (бывший палаццо Консерваторе) и «Успение Богоматери» в монастыре августинцев (теперь там городская Пинакотека). Главной его работой стал цикл фресок «История Животворящего Креста» в соборе Ареццо — грандиозные росписи, выполненные в 1452–1458 годах им одним, фактически без помощников.

«Воскресение Христа», одна из лучших работ художника, была, по-видимому, заказана Пьеро городскими властями для украшения ратуши в конце 1450-х годов. Пьеро был тогда уже вполне сложившимся мастером. Ему около пятидесяти лет, и он ничего уже в искусстве не боится. Любые задачи ему по плечу. Для картины Пьеро выбирает очень редкий сюжет — Воскресение Христа. Он не описан в Евангелиях, а потому был довольно труден для воплощения, зато давал волю воображению. Момент воскресения Иисуса не видели ни люди, ни ангелы. В этом и заключается мистическая тайна Христа. В Евангелии от Иоанна (Ин. XX, 1) рассказывается лишь, что Мария Магдалина одна пришла после субботы к гробу Христа и увидела, что он пуст: «В первый же день недели Мария Магдалина приходит ко гробу рано, когда было еще темно, и видит, что камень отвален от гроба». Но Пьеро не боится трудностей и создает фреску удивительную, такую же непостижимую, как и Воскресение Иисуса. На картине Христос — реальный, живой человек, он выходит из гроба, побеждая Смерть. Его раны еще кровоточат — дабы мы помнили, каким мукам он был подвергнут, могли представить, каково это — быть распятым и медленно умирать на кресте. Но он

возвращается к людям из Небытия, и мы видим его ступни на крышке гроба — очень красноречивая, победительная поза. И надо сказать, что эти ступни Иисуса написаны блестящим реалистом. Поразительно Его лицо — простое, словно вырубленное, грубоватое, но вот глаза! Эти глаза гипнотизируют, от них трудно отвести взгляд, они словно все знают о тебе. И в них нет зрачков — будто на нас смотрит сама Вечность! Все на картине несет определенный смысл. Христос воскресает на фоне вполне тосканского пейзажа, но слева от его фигуры — бесплодная, замерзшая земля, а справа — весна, возрождение Природы. В нижней части картины — стражники, солдаты Пилата. Они спят, а потому им не дано в отличие от нас стать свидетелями Чуда, ощутить Его присутствие в мире.

Кстати, считается, что воин с откинутой головой — автопортрет художника...

Пьеро, усвоив опыт Мазаччо и других великих флорентийцев, блестяще пользуется дарами перспективы и виртуозно оперирует объемами, в результате чего фреска кажется трехмерной, в ней присутствуют глубина и объемность. «Фреска эта торжественна и проста, и перед ней никому бы не пришлось объяснять, что такое монументальное искусство. Христос, бодрствующий за весь мир, и воины, погруженные в тяжелую дрему у пустеющего саркофага... Все светится так тихо и волшебно в этот таинственный час — бледное, серо-голубое небо с белыми облачками, гладкие стволы деревьев и тонкие сети их безлиственных ветвей, пепельная земля и серебристо-розовый плащ Спасителя. И в этом всюду разлитом сиянии — душа искусства Пьеро. Его глубокая и древняя религиозность, более мудрая, более важная и более всеобъемлющая, чем церковная религиозность какого-нибудь Фра Анжелико, — с восторгом описывал эту фреску Павел Муратов. — Фреска Пьеро спиритуальна насквозь и в то же время полна энергии формальных борений. Чисто флорентийскому энтузиазму остался предан художник в этих трудных и разнообразных позах уснувших воинов. Кто мог бы так верно найти изгиб спины у солдата в зеленом плаще и красноватом шлеме или с такой силой посадить великолепную римскую голову на мощную шею следующего воина и с такой чуткостью передать напряженность его правого плеча. В четырех этих фигурах кватроченто... нашло одно из

высших своих достижений, но с неизвестной Флоренции впечатлительностью чувствовал Пьеро, кроме того, значение отдельных красок — зеленой, алой, лиловой и золотисто-коричневой, красок одежд — и общую их гармонию, их «сгорание» в жемчужности и серебре рассвета. Дыхание каких-то безмерностей мира, природы, ощущаемой так, как ощущали ее древние, господствует здесь над всем: над формальной темой фигур и даже над темой христианского Воскресения».

Влияние Пьеро делла Франческа на современников-живописцев было огромным. В творениях художника они видели новые принципы восприятия мира, геометрии объемов, их расположения в пространстве с помощью строгих построений и нового понимания света. Пьеро способствовал формированию художественной индивидуальности таких великих живописцев, как Синьорелли, Перуджино, Рафаэль, Антонелло да Мессина и Джованни Беллини.

В последний период жизни Пьеро, как и его соотечественник Паоло Учелло, много размышлял о законах живописи, о перспективе и о том, что она дает искусству. Все это осталось на страницах его трудов. Трактат «*De prospectiva pingendi*» («О перспективе в живописи») был написан до 1482 года, «*Libellus de quinque corporibus regularibus*» («О пяти правильных телах») — несколько позже; он посвящен герцогу Урбинскому Гвидобальдо делла Ровере. Третий трактат Пьеро — математический («*Del abaco*») — не был издан.

Выдающийся итальянский мыслитель и математик Лука Пачоли (1445—1517), тоже уроженец Сан Сеполькро, считал Пьеро своим учителем и с большим почтением отзывался о нем в своих математических трудах.

В 1486 году в жизни Пьеро случилось страшное несчастье — он ослеп. Что может быть ужаснее для художника? Казалось, жизнь его была кончена, но ему было суждено прожить еще несколько лет. Рассказывали, что мальчик-поводырь часто приводил слепого старика в ратушу, и они стояли молча перед «Воскресением Христа».

О чем думал тогда Пьеро, когда перед его мысленным взором возникал созданный им воскресший Христос? Вспоминал, как трудно шла работа над фреской? Или молил о том, чтобы Спаситель дал ему силы жить во тьме?



Великий итальянский живописец Пьеро делла Франческа скончался 12 октября 1492 года, в своем родном Сансеполькро. Сограждане, говорит Вазари, похоронили его с большими почестями в главной церкви города.

Шли годы, понемногу Пьеро забывали. Его искусство выходило из моды, пришли новые времена и новые гении — Рафаэль, Микеланджело, Леонардо. На их фоне его картины казались слишком тихими, спокойными, лишенными страстей. А в XVIII веке великое творение Пьеро «Воскресение Христа», казавшееся тогда совсем устаревшим, было решено закрыть штукатуркой! Но ничто не вечно под Луной; постепенно штукатурка стала обваливаться, и образы, рожденные замечательным художником, вернулись к людям. Творение Пьеро заняло свое место в истории искусства в XIX веке. В 1885 году в Борго приехал увлеченный эпохой Возрождения и ее титанами Генри Лэйард. Потрясенный величественной красотой старой фрески, он сделал с нее набросок, а позже назвал Пьеро делла Франческа самым значительным художником XV столетия.

В XX веке фреску уже хорошо знали, и в маленький Сансеполькро часто приезжали ценители прекрасного. Дальнейшая судьба шедевра Пьеро связана со знаменитым английским писателем Олдосом Хаксли, автором блестящей антиутопии «О дивный новый мир». В 1920-е годы он жил в Италии. В те времена добраться до Сансеполькро было не просто, но когда Хаксли оказался перед фреской, он тут же забыл о всех дорожных неудобствах. «Он находится перед нами во всем своем великолепии — величайший шедевр в мире», — написал он потом в книге «В дороге». И разве мог Хаксли тогда предполагать, что благодаря этим написанным им строчкам очень скоро будет спасена не только жизнь шедевра Пьеро, но и жизни многих жителей Сансеполькро?

Прошло двадцать лет. Лето 1944 года было жарким во всех отношениях — в Европе бушевала Вторая мировая война. Немцы засели в Сансеполькро, и целью союзнической армии было выбить гитлеровцев из города. На холме укрепились батареи молодого английского офицера Энтони Кларка. Это был весьма образованный молодой человек — настоящий интеллектуал, увлекавшийся литературой и искусством. Он был не-

множко денди, вспоминали его друзья, и курил всегда с мундштуком, однако на войне денди быть довольно трудно... И вот Кларк уже дал команду своим солдатам начать обстрел, но тут вдруг в его мозгу словно вспыхнула молния — где-то он читал про этот маленький Сансеполькро! Да, то была книга Хаксли, и там что-то говорилось о величайшем шедевре мирового искусства, который тут хранится! «Воскресение Христа»! Боже, с ужасом подумал Кларк, неужели я и мои солдаты уничтожили достояние мировой культуры? Он тут же велел прекратить стрельбу. К счастью, в это время немцы уже оставили город. А Кларк, войдя в Сансеполькро, поспешил на свидание со спасенным им шедевром — в здание ратуши бомбы не попали, и англичанин с восторгом любовался великой фреской. И как многие до и после него, был заворожен взглядом Спасителя, красотой и совершенством картины. Пожалуй, подумал Кларк, Хаксли не обманывал — это действительно величайшее творение человеческого гения.

Энтони Кларк стал легендой Сансеполькро. В 1960-е годы, когда он приезжал в спасенный им городок, его встречали как героя. Кларк умер в 1981 году, но в истории маленького Сансеполькро он остался навсегда. Его именем названа улица, и всем, приезжающим сюда, обязательно рассказывают историю о том, как молодой англичанин во время войны спас великую фреску и жизни многих горожан.

«Воскресение Христа» Пьеро делла Франческа ныне широко известно, многие современные художники так или иначе используют его в своих композициях, выражая свое понимание мира и человека в этом мире, свое понимание живописи и назначения искусства.

А маленький Сансеполькро стал сегодня туристической Меккой. Туристы со всего мира приезжают сюда на встречу с Пьетро делла Франческа. Фреска прекрасно сохранилась — несмотря на более 500 лет своего существования и на землетрясения, оставившие трещины в стене. И все так же смотрит на нас воскресший Христос, покоряя своим взглядом всех — и верующих, и атеистов. Такое под силу только богам — и истинному искусству.

## Два гения и Венера

Джорджоне. «Спящая Венера»

**Э**та удивительная картина — наверное, одна из самых известных в мировом искусстве.

Сюжет ее — прекрасная женщина, забывшаяся в глубоком сне, — вдохновлял множество великих художников; среди них Кранах, Дюрер, Веласкес, Рембрандт, Рубенс, Делакруа, Мане, Гоген. И судьба этой картины весьма драматична...

В 1504 году в Венеции, в районе моста Риальто, случился страшный пожар. Особенно пострадало Немецкое подворье — оно сгорело полностью, вместе с товарами немецких купцов. Убытки их были огромны, а потому Сеньория постановила выстроить здание заново. А росписи его было поручено сделать Джорджоне, к тому времени самому известному в Венеции мастеру. Красивый, обаятельный, любимец венецианских интеллектуалов, он как магнит притягивал к себе людей, и в его мастерской в пригороде Сан-Сильвестро, в старинном доме Вальера, всегда было множество гостей — цвет венецианской аристократии, музыканты, поэты. Его друзьями были Таддео Контарини, дядя которого был известным философом и коллекционером, Джироламо Марчелло, Габриэле Вендрамин. И конечно же, собрания этих патрициев-гуманистов украшали работы их любимого Джорджоне. У Джорджоне никогда не было недостатка в заказчиках — самые уважаемые семейства Венеции старались заполучить художника, дабы он декорировал своими картинами и фресками их дворцы. Творил он вдохновенно, без предварительных эскизов и рисунков — сразу писал красками, и получались у него настоящие шедевры, наполненные музыкой, гармонией, покоем и любовью.

Уже при жизни о нем ходили легенды. Говорили, что родился он в семье Барбарелли в городке Кастельфранко. Говорили и о том, что художник ведет далеко не аскетический образ жизни: он, как пишет Вазари, прекрасно пел, играл на лютне — его игра и пение «почитались в те времена божественными», — а потому был желанным гостем в любом венецианском доме,

на любом празднике. А еще Джорджоне слыл человеком «благородных и добрых нравов», был хорош собой и пользовался любовью женщин. И отвечал им взаимностью. Друзья прозвали его Джорджоне — великий Джорджо, в знак уважения его таланта. У его живописной манеры, вошедшей в историю искусства как «джорджонизм», — музыка, воплощенная в красках, — нашлась целая армия подражателей, творивших свои «джорджонески».

Работа в Немецком подворье была не под силу одному мастеру, и потому в помощь Джорджоне по протекции влиятельного в городе семейства Барбаро был назначен молодой Тициан. Каждый из художников работал на разных сторонах огромного здания и не мешал другому. Но наверняка между ними началось негласное соревнование. Первым — 11 сентября 1508 года — работу закончил Джорджоне, но он и раньше начал. Медлительный, обстоятельный Тициан завершил свою часть росписей чуть позже.

И вот леса разобраны, и вся Венеция сбежалась смотреть на новое здание Немецкого подворья. Для оценки росписей была назначена специальная комиссия, куда вошли маститые венецианские художники, среди которых — знаменитые Карпаччо и Беллини. После тщательного осмотра фресок комиссия официально заявила, что оба художника с честью справились с труднейшей задачей. Работа уже опытного мастера Джорджоне и молодого, только завоевывавшего себе имя Тициана была признана блестящей.

К сожалению, росписи не сохранились — уже в 1541 году Вазари, оказавшись в Венеции, с трудом мог разглядеть творения двух великих венецианцев. То ли спешка сыграла роль, то ли подмастерья плохо сделали грунтовку, то ли влажный венецианский климат все испортил, но фрески Немецкого подворья очень быстро потеряли свои краски. Сегодня можно увидеть только отдельные фрагменты, восстановленные благодаря героическим усилиям реставраторов.

Прижимистые немецкие купцы, восхищенные росписями, проявили небывалую щедрость и устроили в честь окончания работ настоящее празднество. Современники, побывавшие на том пиру, рассказывали, как все восхищались творениями обоих художников, особенно хвалили «Юдифь» — в полной уве-

ренности, что она написана Джорджоне, а когда выяснилось, что это работа Тициана, возникла некоторая неловкость. Так или иначе, отношения между двумя художниками впоследствии были весьма прохладными, хотя каждый, несомненно, ценил талант другого. Но уж очень они были разные — солнечный, веселый, любимец всей Венеции Джорджоне и задумчивый нелюбим, сосредоточенный, углубленный в себя и свое дело Тициан. Другьями они никогда не были. Да и в искусстве шли разными дорогами. Но прошло немного времени, и судьба их свела снова, однако уже при совсем других обстоятельствах.

Лето 1510 года принесло в Венецию страшную беду — в город пришла чума. Каждый день уносила она сотни жизней. По Большому каналу плыли вереницы барж и гондол, перевозивших трупы на специально отведенные кладбища — там полыхали огромные костры, в которых сжигали тела умерших. Больницы были переполнены. В летнюю жару пересохли колодцы, и людям не хватало воды. Венецианцы хоронили близких, постились — еды тоже не хватало — и сидели по домам, боясь подцепить заразу на улице и молясь Господу, чтобы беда поскорее их миновала.

Сидел безвылазно в своей мастерской и Тициан, заканчивая большое полотно — эту картину он хотел, если Господь его спасет от страшной болезни, посвятить покровителю Венеции святому Марку. И вот однажды, когда он уже наносил последние мазки, в дверь постучали. То был Таддео Контарини — он принес ужасную весть: от чумы умер Джорджоне. Бросив все, Тициан вместе с Контарини бросился к дому Джорджоне. По дороге Таддео рассказал Тициану, что совсем недавно Джорджоне на одной из вечеринок произнес странную фразу: «Наш век — это лишь скольжение тени». Почему он сказал эти слова? Что они значили? Неужели он чувствовал, что его уход произойдет столь скоро?

И вот они уже у дома Джорджоне. Площадь перед зданием оцеплена стражами карантинной службы, которые теснили в сторону собравшихся друзей художника. На площади навалена груда вещей Джорджоне — по закону, все должно быть тут же сожжено. К счастью, пошел дождь — природа словно оплакивала своего певца, — и костер разгорался медленно. И тогда, прорвавшись сквозь цепь ограждения, друзья художника

принялись выхватывать из кучи вещей холсты на подрамниках. Чудом удалось спасти несколько больших картин, среди них — «Трех философов», «Юдифь» и «Спящую Венеру», — и несколько маленьких. Все остальное — книги, дневники, письма, рукописи Джорджоне с сочиненными им стихами, вещи — сгорело в том огне. Сгорело довольно быстро — оказалось, художник, имя которого было известно всей Венеции, которому заказывали работы самые богатые люди города, был беден. Все, что у него было, — это постель, кисти, краски, стол и стул да еще книги. Похоже, его приятели-аристократы не очень-то спешили раскошелиться и по достоинству наградить своего любимого художника. Нет, наверное, думал тогда Тициан, уж я-то буду брать за свою работу столько, сколько она стоит!

Почитатели таланта Джорджоне тяжело переживали его смерть. Художник был еще так молод — ему не было и тридцати пяти, столько обаяния и таланта было в этом человеке! О нем скорбела вся Венеция.

Его внезапный уход вызвал много разговоров. Кто-то утверждал, что он якобы заразился чумой от своей возлюбленной Чечилии: уже когда стало ясно, что она умирает, когда все ее тело покрылось черными бубонами и даже лекарь отказался к ней подходить, он не пожелал оставить любимую. Другие же говорили, что все было совсем иначе. Дескать, та же самая Чечилия предпочла ему его юного ученика по имени Морта да Фельтре, и от горя художник ослабел, ну а коварная чума тут же и поразила свою новую жертву.

Потрясенный смертью Джорджоне Тициан уехал в Падую, где его ждал заказ. Вернулся он в Венецию только в декабре 1511 года. Жизнь в городе, пережившем страшную эпидемию, понемногу налаживалась. Снова пели свои песни гондольеры, снова устраивались празднества в прекрасных венецианских дворцах, и снова заезжие гости сходили с ума от рыжеволосых венецианских прелестниц. А к Тициану потянулись заказчики — он уже был хорошо известный мастер.

И вот однажды к нему пришел Джироламо Марчелло, старый друг Джорджоне. Он принес с собой картину умершего художника «Спящая Венера».

— Джорджоне не успел закончить картину — смерть ему помешала, — сказал он. — Сделай это ты — ведь только ты можешь сравниться с Джорджоне мастерством. Только ты име-

ешь право прикоснуться своей кистью к этому холсту. Это гениальная работа, спасти ее — твой долг перед памятью Джорджоне и перед всем венецианским искусством.

Тогда, на площади перед домом Джорджоне, Тициан, вытаскивая холсты из костра, конечно же, не разглядывал «Венеру» — он старался спасти гибнущие полотна. А теперь он уже мог это сделать. Перед ним был истинный шедевр — обнаженная прекрасная женщина, погруженная в сон. Покоится она на фоне холмистого луга, на темно-красном покрывале с белой атласной подкладкой. А вдали — невысокая гряда голубых гор, здания, деревья. Художнику удалось создать образ прекрасной женщины, образ обобщенный и вместе с тем удивительно живой, наполненный гармонией и поэзией.

Картина была заказана Джорджоне по случаю предстоящего бракосочетания Марчелло с известной в Венеции красавицей Морозиной Пизани. Сюжет со спящей Венерой был популярен у молодоженов — богиня олицетворяла не только любовь, союз любящих сердец, но и то умиротворение бурных чувств, которое наступало после бракосочетания. И все это было в картине Джорджоне. Как замечательно изображено роскошное тело богини, как великолепна вся композиция! Пусть в мастерской полно незаконченных его собственных работ — он выполнит просьбу Марчелло, сделает это для Джорджоне, — решил Тициан.

Внимательно разглядывая холст, Тициан на обратной стороне заметил надпись:

*Чечилия в объятиях сна на мягком ложе  
И нет для Дзордзо существа дороже!*

Дзордзо — так звали Джорджоне на венецианский лад. Эта картина — гимн любви! На полотне спала прекрасная возлюбленная Джорджоне, юная Чечилия! Теперь Тициан был уверен — Джорджоне умер из-за любви...

Тициан почти переписал картину. От оригинала осталась поза Венеры и выражение лица, а в остальном, как говорят данные современных исследований, чувствуется рука Тициана. Это и пейзаж, и подушка, и шелковое покрывало... В 1525 году М. Микиэль писал: «Картина на холсте, изображающая обнаженную Венеру, которая спит в пейзаже, и Купидона. Написанная Джорджоне из Кастельфранко, но пей-

аж и Купидон были закончены Тицианом». К чести Тициана, он, столько сделавший для «Спящей Венеры», никогда впоследствии ни в письмах, ни в разговорах с друзьями не пытался присвоить себе авторство этой картины.

До конца XVII века картина как фамильное достояние хранилась в семье Марчелло. Но потом для семейства настали трудные времена, и картину пришлось продать. Она сменила несколько хозяев, а в 1697 году ее приобрел у торговца картин Ле Роя курфюрст Саксонский для своего собрания — так она попала в Дрезденскую галерею. Попала не в лучшем состоянии. Несколько поколений реставраторов старались сохранить для потомков этот шедевр. И им это удалось — творение Джорджоне, как и прежде, радовало любителей искусства, приходивших в галерею. Но история картины на этом не закончилась — самое страшное было впереди.

В 1939 году началась Вторая мировая война. По настоятельному требованию немецких музейщиков в 1942 году было принято решение эвакуировать сокровища Дрезденской галереи. Поначалу их вывозили в дворянские поместья и замки Саксонии. Когда же война приблизилась к границам Германии, был отдан приказ перевезти все ценности подальше, к западу от Эльбы. Хранившиеся до того времени в более-менее приличных условиях картины попали в совершенно непригодные для этого помещения — в старые заброшенные шахты, известняковые штольни. После взятия Дрездена советскими войсками эти подземные убежища были найдены. Была обнаружена и «Спящая Венера» — она лежала в старой, грязной вагонетке. Пребывание под землей, в сырости и грязи, губительно подействовало на многие картины — на них появилась плесень, кое-где потрескался и вздулся красочный слой. Вместе с другими пострадавшими в войне шедеврами «Спящая Венера» оказалась в Москве, в Музее изобразительных искусств имени Пушкина. Над ее восстановлением работали лучшие советские искусствоведы и реставраторы. В 1955 году картины Дрезденской галереи вернулись домой, в Дрезден, и наконец 3 июня 1956 года первые посетители галереи, восстановленной после страшных бомбежек, смогли увидеть ее сокровища. С тех пор прославленный шедевр Джорджоне украшает одно из лучших художественных собраний мира.



## Художник и власть

Паоло Веронезе. «Пир в доме Левия»

**Х**удожник и власть, свобода творчества и диктат заказчика, полет мысли и цензура... Во все времена перед творцами стояла задача сохранить себя, свою индивидуальность и не предать искусство под давлением обстоятельств, как бы это ни было трудно. Удавалось это очень немногим. Идти на компромиссы ведь гораздо легче и безопаснее...

В 1571 году в одном из монастырей Венеции — монастыре святых Иоанна и Павла — случился страшный пожар. Монахам удалось справиться с огнем, но в пламени погибло их сокровище, их гордость — украшавшая монастырскую трапезную фреска «Тайная вечеря», творение великого Тициана. Монахи, руководимые строгим настоятелем Андреа де Буони, погоревали, погоревали и, решив, что на все воля Божья, задумали заказать новую картину. Вопрос кому не стоял — конечно же, знаменитому Веронезе, он же Паоло Кальяри, ставшему любимцем всей Венеции. Он еще совсем не стар — ему всего 43 года, но уже успел добиться многого. Еще в 1555 году он после целого ряда блистательных работ, выполненных во Дворце дождей, церкви святого Себастьяна и библиотеке святого Марка, был признан лучшим художником города — тогда сам Тициан, стареющий, но не потерявший способности видеть и ценить молодые таланты, вручил Паоло золотую цепь, символически передав ему звание официального художника Венецианской республики.

Так Веронезе получил заказ — написать большую картину «Тайная вечеря» для трапезной монастыря святых Иоанна и Павла. Паоло, увлекшись темой, отставил все дела и приступил к работе, а 20 апреля 1573 года в торжественной обстановке, объявив о ее окончании, передал огромную (5,5 на 13 метров) картину монахам. Те были вполне удовлетворены — художнику удалось создать яркую, насыщенную светом и цветом композицию.

Прошло три месяца, художник уже был полон другими замыслами, и, казалось бы, ничто не предвещало беды, как

вдруг Веронезе получает уведомление, что 18 июля ему надлежит предстать перед судом инквизиции!

Легко представить, что творилось в душе художника. Ему было что терять. У него была чудная семья — очаровательная жена, дочь его веронского учителя Элена Бадиле, четверо детишек. Богатый гостеприимный дом — Веронезе работал много, не испытывал недостатка в заказах, а потому совсем не нуждался. Друзья с удовольствием приходили к нему в гости, где их всегда ждали щедрое угощение и интересные разговоры обо всем — о политике, об искусстве... И тут такой удар! Инквизиция — что может быть страшнее? Неудивительно, что Веронезе испугался, узнав, что ему предстоит предстать перед священным трибуналом... Оказалось, что причина всему — «Тайная вечеря».

Что же смутило ярых защитников чистоты веры? Что крамольного увидели они в картине Паоло Веронезе?

Тайная вечеря — один из самых главных эпизодов в Священном Писании и один из самых распространенных сюжетов в мировой живописи. Множество художников — среди них и Леонардо да Винчи, и Тинторетто, и другие — вдохновил он на создание замечательных полотен. Упоминание о Тайной вечери есть во всех четырех Евангелиях. Во время того ужина произошли два важнейших события. Первое — установление Таинства Евхаристии («Приимите, ядите: сие есть Тело Мое». Мф. XXVI, 26). Второе — предсказание Христа о том, что кто-то из учеников вскоре предаст Его («Истинно говорю вам, один из вас, ядущий со Мною, предаст Меня». Мк. XIV, 18). На каком из этих моментов вечера сделать акцент, каждый художник решал в соответствии с пожеланиями заказчиков. Обычно живописцы усаживали Иисуса и его учеников по одну сторону стола, каким-то образом выделив Иуду, а рядом с Христом помещали любимого его ученика Иоанна. Правда, Леонардо позволил себе некую вольность — он посадил рядом с Христом Иуду!..

А что делает Веронезе?

Он пишет не ту, евангельскую, вечерю, а настоящий пир, который мог бы иметь место в доме любого богатого венецианца. Да, он изобразил Христа, но его окружают не люди первого века нашей эры, а венецианцы — современники худож-

ника, одетые так, как одевались жители города святого Марка в XVI веке. Кого тут только нет — важные вельможи, грубые солдаты, шуты, карлики. Справа — пузатый виночерпий, слева — жизнерадостный распорядитель пира, явно уже хорошо выпивший. Некоторые искусствоведы полагают, что это — автопортрет. Если это так, то можно сделать вывод, что Веронезе был шеголем — любил дорогой бархат, изысканные украшения. Справа художник поместил монаха — считается, что он изобразил Андреа де Буони, настоятеля монастыря-заказчика. А на первом плане — собака! И все участники этого спектакля живут не в жарком, пыльном Иерусалиме, а в городе Палладио, в прекрасной Серениссиме (Яснейшей — так называли свой город венецианцы) — как хороша эта трехарочная лоджия, как совершенны эти белокаменные дворцы, виднеющиеся в пролетах арок, на фоне синего неба!

В «Тайной вечери» Веронезе нет никакого трагизма, она вся сияет радостью, счастьем бытия. Тут люди едят, пьют, беседуют, смеются, получают удовольствие от жизни... И потрясающие краски, мощный, пронизывающий все и вся свет, праздничность всей композиции... Где здесь Таинство Евхаристии? Где страшное предвидение предательства? Ничего этого на картине нет и в помине! Неудивительно, что кому-то из церковных чинов творение Веронезе показалось пропитанным еретической крамолрой.

Сохранились протоколы того заседания. Обвинение было представлено инквизитором Аурелио Скеллино из Бреши:

— Как посмел Веронезе изобразить евангельский сюжет «Тайная вечеря» без должного уважения к Священному Писанию?

Более того: падре Скеллино усмотрел в том, как живописец изобразил солдат, вооруженных и одетых, как немцы, в шути с попугаем (всем известно, что попугай — символ похоти!), в слуге с кровоточащим носом, а еще в том, что не Христос, а Петр разрезает на части ягненка, приверженность идеям Реформации, этому страшному злу, возникшему в Северной Европе и проникшему ныне в Италию, дабы завоевать души добрых католиков!

Что мог ответить Веронезе на столь тяжкие обвинения? Он и сам понимал, что, когда писал картину, меньше всего думал

о Христе и его апостолах. Его занимала Красота — просто хотелось сделать нечто радостное, гармоничное...

— Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие... Если в картине остается некое пространство, я украшаю его фигурами, которые кажутся мне подходящими и соответствующими замыслу, — пытался он объяснить инквизиторам. — Художник должен быть свободен в своем творчестве, ведь только тогда ему удастся создать нечто нужное людям.

Но инквизиторы сидели с суровыми лицами, не проявляя никаких признаков сочувствия или понимания. Да разве когда-нибудь чиновники — светские или церковные — могли понять душу художника? Веронезе волновался — во власти этих людей было приказать сжечь его картину, выслать его из страны, подвергнуть страшным пыткам, бросить в тюрьму, отправить на костер — все что угодно...

А падре Скеллино продолжал задавать свои вопросы, на которые ответить было совсем непросто:

— Как вы полагаете, кто, кроме Христа, присутствовал на Тайной вечери?

— Думаю, только апостолы...

— А для чего вы изобразили на картине этого странного шута в парике с пучком? И для чего здесь эти люди, одетые как германцы, с алебардами в руках?

— У меня был заказ украсить картину по моему разумению, она большая и могла вместить много фигур...

Наивный Веронезе говорил о том, что для него в искусстве всегда служили примером его великие учителя — Тициан и Микеланджело, и даже неосмотрительно упомянул «Страшный суд», созданный для Сикстинской капеллы, который в те годы был объектом самых жестоких обвинений со стороны Ватикана, а многие фанатически настроенные святоши даже требовали признать творение Микеланджело еретическим и подлежащим уничтожению!

Неудивительно, что доводы художника не произвели никакого действия на суровых судей. Правда, следует признать, что их приговор был по тем временам весьма мягким: Паоло Веронезе должен исправить, улучшить картину (в частности, заменить собаку на первом плане на фигуру Марии Магдалины),

и сделать это, причем за свой счет, в течение трех месяцев. Полотно должно соответствовать святости темы!

Наверное, художник был счастлив, что так легко отделался от суровых инквизиторов. Его не лишили жизни и даже не велели уничтожить картину... Он пошел на уступки — действительно внес кое-какие изменения (во время реставрации огромного полотна в 1980—1982 годах было показано, что очень незначительные). Веронезе понимал, что, конечно же, они не удовлетворят его судей, однако наступить на горло собственной песне, портить свое творение в угоду тупым священникам он не мог. И тогда он нашел выход — изменил название картины! Превратил «Тайную вечерю» в «Пир в доме Левия»! Он даже поместил на холсте, вверху на карнизе, венчающем пилястры, специальную надпись, чтобы уж не было никаких сомнений: *FECIT D. COVI. MAGNU. LEVI—LUCAE CAP. V* («И сделал для Него Левий в доме своем большое угощение». Лк. V, 29).

В Евангелии так описывается этот эпизод: «И сделал для него Левий в доме своем большое угощение; и там было множество мытарей и других, которые возлежали с ними. Книжники же и фарисеи роптали и говорили ученикам Его: зачем вы едите и пьете с мытарями и грешниками? Иисус же сказал им в ответ: не здоровые имеют нужду во врачах, но больные...» (Лк. V, 29—31). Не так уж много в этом рассказе подробностей. И Веронезе мог вполне теперь оправдать и обилие фигур на картине, и пышность пиршественного стола.

Кстати, легкость, с которой Веронезе изменил название полотна, говорит о том, что, по большому счету, сам сюжет картины его волновал гораздо меньше, чем ее живописное решение. Для художника самым важным в работе было не строгое соответствие темы и ее воплощения, а свободный полет фантазии, свободное творчество, не ограниченное какими бы то ни было требованиями.

Так закончилось то дело.

Возможно, Веронезе тут просто не повезло — он стал пешкой в игре совсем неведомых ему сил. В те годы внутри доминиканского ордена разгорелась жесточайшая полемика. Одна часть доминиканцев, в которую входили монахи из монастыря святых Иоанна и Павла, испытывала симпатии к идеям

Лютера, а падре Скеллино принадлежал к ярым защитникам католичества. Таким образом, вина Веронезе на самом деле состояла в том, что он выполнил заказ доминиканцев-отступников, а композиция его картины лишь послужила поводом.

Веронезе написал несколько блистательных «Пиров»: «Пир в доме Симона фарисея», «Пир в доме Григория Великого» и другие. Каждое из них — настоящий яркий и красочный спектакль, действующими лицами в котором становились современники художника: знакомые, друзья, а порой и враги. Он писал хорошо знакомую ему жизнь, в которую по его воле оказывались вовлечены евангельские персонажи. Так, на картине «Брак в Кане» он изобразил своего учителя Тициана и друзей, венецианских живописцев Тинторетто и Бассано, а также и себя самого.

Писал он и отдельные портреты, которые пользовались большим успехом. И всегда его искусство было пропитано радостью жизни, ощущением красоты и счастья.

Но менялось время, менялся и Веронезе.

Середина 1570-х годов была трудным временем для Венеции. Город терзали частые пожары, в которых сгорали произведения венецианских художников и погибали люди. А в 1575 году в Венецию пришла чума, и уж она принялась косить всех без разбора — старых и молодых, бедных и богатых. Страшная болезнь унесла около трети населения города!

Свиrepствовала церковная цензура, гонения на еретиков приняли грандиозный размах.

В эти годы умерли близкие друзья Веронезе — Сансовино, Палладио, Тициан. В творчестве Веронезе зазвучали горькие, трагические ноты. Его произведения теперь ни один инквизитор не посмел бы назвать еретическими — они пропитаны глубоким религиозным чувством. Веронезе никогда не забывал о том, как однажды предстал перед судом инквизиции, и ныне он создавал картины, которые нравились даже самым ярким католикам. На его полотнах главные действующие лица — Дева Мария, Иисус, святые, они страдают и приносят жертвы. Его полотна по-прежнему хороши — ведь Веронезе настоящий мастер, и рука его по-прежнему крепка, но уже нет того ослепительного блеска, той жизни, той красоты, которая была в его прежних работах.

Последней его картиной стало полотно «Святой Пантелеимон, исцеляющий мальчика». Не в силах смотреть, как страдает мальчик, укушенный ядовитой змеей, Пантелеимон просит Бога спасти ребенка. Христос услышал мольбы Пантелеимона. Мальчик был спасен, а Пантелеимон принял крещение и посвятил свою жизнь Господу, приняв впоследствии мученическую смерть.

20 апреля 1588 года Веронезе скончался. Говорили, от воспаления легких. Но может быть, в нем просто иссяк запас творческих и жизненных сил...

Прошло более двух столетий. 26 мая 1791 года в Париже был основан Национальный музей Франции — Лувр. Поначалу в его стенах поместили коллекции, собранные врагами народа — королем, его придворными, аристократами, высшими церковными чинами. А в июне 1794 года, когда революционная армия сражалась за пределами Франции, среди других предписаний Конвента было и такое: в состав воинских частей включить «знающих граждан с секретными инструкциями», их задача — разыскивать и конфисковывать произведения искусства в захваченных странах. В Париже знаменитые искусствоведы уже составляли списки произведений, достойных Лувра.

Через месяц ситуация во французской столице резко изменилась — случился термидорианский переворот. Вдохновители грабежа попали на эшафот. Но в смысле искусства все осталось по-прежнему. Итак, провозгласили новые власти, искусство должно принадлежать народу, а не церковникам, королям и всяческой знати. Причем народу французскому! А потому, когда доблестные войска Наполеона Бонапарта вошли в Венецию (это произошло в 1796 году), перед ними открылось широкое поле деятельности. Больше всего ценился Рафаэль, но Тициан и Веронезе тоже котировались высоко. После завершения Итальянского похода Наполеон устроил в Париже триумфальное шествие — ему очень хотелось, чтобы они походили на триумфы римских цезарей, а его самого, генерала Бонапарта, сравнивали с могущественными императорами Древнего Рима. Скульптуры и картины, захваченные в Италии, провозили в открытых повозках по центральным улицам Парижа, и все могли видеть, какие шедевры добыл для

французов их доблестный герой-генерал. Среди них, этих трофеев, был и «Пир в доме Левия». Он вместе с другим пиром Веронезе, «Пиром в Кане», оказался в Лувре. 18 мая 1804 года сбылась заветная мечта Наполеона — он стал императором. Но ненадолго. В 1814 году в Париж вошли войска антифранцузской коалиции, и император Наполеон отрекся от престола. Поначалу многие полагали, что Лувр, это любимое детище Наполеона, трогать не будут. Однако после стодневного возвращения Наполеона на престол, позорного поражения при Ватерлоо и второго отречения императора французы были окончательно сломлены. Тут-то папа Римский, австрийский император, немецкие герцоги и другие ограбленные Наполеоном вельможи и потребовали свои сокровища назад. Среди освобожденных из французского плена было и полотно Веронезе «Пир в доме Левия». Теперь оно занимает отдельную стену в галерее Венецианской академии. А «Пир в Кане» так и остался в Лувре — у итальянцев тогда не нашлось денег на его перевозку в Венецию...

## Почему она отвернулась?

Диего Веласкес. «Венера с зеркалом»

**В** творчестве Диего Веласкеса, великого испанского живописца, одного из лучших портретистов в истории мирового искусства, есть картина, уникальная как для самого художника, так и для его времени. Это — «Венера с зеркалом», на которой нагая красавица, гордая и обворожительная, свободно возлежит на ложе спиной к зрителю, демонстрируя волнующие изгибы своего тела. Как могла она появиться в католической Испании, живущей по строгим канонам благочестия, под властью всеведущей и могущественной инквизиции, жестоко карающей любое проявление чувственности и страсти? Таковую картину способен создать только внутренне совершенный свободный человек...

Диего Веласкес родился в 1599 году в Севилье. В этом прекрасном и одном из самых богатых городов тогдашней Испа-



нии прошли его детство и юность. Здесь он учился, здесь, по сути, стал художником, освоив уроки замечательного живописца и теоретика искусства Франсиско Пачеко. Здесь, войдя в круг Пачеко, приобщился к мировой культуре. Первый его биограф Антонио Паломино писал, что в молодые годы художник «взялся за изучение изяшной словесности и в знании языков и философии превосходил многих людей своего времени». В Севилье он и женился — на дочери своего учителя Хуане Миранде. Там же — в 1619-м и 1621-м — родились его дочери. Но уже в 1623-м, в 24 года, он оказался в Мадриде, при дворе испанского короля. Впервые он посетил столицу в 1622 году. Тогда ему удалось написать портрет известного поэта Луиса де Гонгоры. Портрет понравился многочисленным почитателям Гонгоры, и о молодом художнике заговорили мадридские вельможи, а вскоре могущественный царедворец герцог де Оливарес (тоже выходец из Севильи) уговорил своего патрона Филиппа IV позволить Веласкесу написать его портрет. Эта, к сожалению, не дошедшая до нас работа произвела столь приятное впечатление на короля, что тот тут же предложил Веласкесу стать придворным художником. Конечно, Веласкес принял это предложение. Бывают предложения, от которых, даже если хочешь, отказаться не посмеешь...

Удивительное дело — между Филиппом, всесильным королем огромной империи, и Веласкесом, молодым художником, отнюдь не отличавшимся высокородностью и богатством, сложились довольно дружеские отношения. Филипп даже распорядился, чтобы впредь его портреты писал только Веласкес. Пачеко отмечал, что «великий монарх был удивительно щедр и благосклонен к Веласкесу. Мастерская художника находилась в королевских апартаментах, и там было установлено кресло для его величества. Король, имевший у себя ключ от мастерской, приходил сюда почти каждый день, чтобы наблюдать за работой художника».

С тех пор жизнь Веласкеса была неразрывно связана с мадридским двором. Это был мир, где все происходило по раз и навсегда установленным правилам, где каждый знал свое место, где все было чопорно, строго и — ужасно скучно. Непрерывные балы, охоты, церемонии, празднества... Интриги и интрижки, тайны и пороки, истовость веры и страшные

грехи... «Мертвящая среда», по точному определению замечательного советского искусствоведа В. Н. Лазарева, в которой удавалось сохранить себя, свою душу очень немногим. И среди них — великий испанский художник Диего Веласкес. Создавая портреты короля и членов его семейства, изображая его приближенных и его шутов, нищих и аристократов, художник создавал портрет эпохи, в которую ему довелось творить. «Веласкес дает нам представление о людях его времени...» — писал Пабло Пикассо.

А время то было действительно замечательным. Испания в XVII столетии переживала свой Золотой век, век блестящих свершений и в литературе, и в театре, и в живописи. Сервантес и Лопе де Вега, Кальдерон и Пачеко, Тирсо де Молина, Рибера и Сурбаран — все эти выдающиеся люди, оставившие след в мировой культуре, были современниками Веласкеса, а некоторые — его близкими друзьями.

Но при этом страна жила в строго ограниченных рамках дозволенного Церковью. Служителям Господа удалось заполучить не только невероятные богатства, но и огромную власть. Все было подчинено вере. Почти каждодневные мессы, исповеди, причащения, суровые посты... А ежели кто-то осмеливался нарушить установленные правила, на него тут же обрушивалась кара инквизиции. Духовные стражи Испании неустанно следили за состоянием умов и чутко прислушивались к любому известию о нарушении святых догматов. При этом очень приветствовалась инициатива масс — доносы были делом привычным, а потому над всеми испанцами висела страшная угроза — оказаться перед Святым трибуналом, ведь у любого могли оказаться тайные недоброжелатели.

Церковь распространяла свои правила на все стороны человеческой деятельности. Существовали определенные рамки дозволенного и для живописцев. Так, им не позволялось изображать голое тело. Франсиско Пачеко оставил даже специальные рекомендации о том, как следует писать обнаженных дам (конечно же, только мифологических или библейских героинь), не нарушая норм благонравия: лишь лицо и руки разрешается писать с натуры, а все остальное — по гравюрам итальянских и немецких мастеров, например, Дюрера. То, что было обычным делом в любой другой европейской стра-

не, в Испании строго запрещалось. Инквизиция, узнав о проявлении творческой смелости, могла отлучить художника от Церкви, сослать в отдаленные колонии, потребовать немалый штраф и полностью разорить оступившегося. «Создавая на холсте сладострастные обнаженные фигуры, живописцы становятся проводниками дьявола, поставляют ему приверженцев и населяют царство Ада», — говорил один из ярых проповедников веры Хосе де Иезус Мария. И в такой удушающей атмосфере рождается удивительная, обнаженная, прекрасная веласкесова Венера! То было настоящее чудо, причем не имевшее ничего общего с чудесами христианскими.

Историки искусства до сих пор спорят, кто позировал Веласкесу для этой картины, ибо несомненно, что Венера написана с натуры! Более того, точно не известно и время создания полотна. Первое упоминание о картине появилось в 1651 году — в описи коллекции маркиза дель Карпио. Одни ученые полагают, что картина была создана Веласкесом во время его пребывания в Италии. Явно переживая творческий, а возможно, и личный кризис (во всяком случае, жену в Италию он с собой не взял), в 1648 году с разрешения короля Веласкес отправился в Рим. В его задачу, кроме знакомства с достижениями итальянских коллег, входила покупка произведений искусства для королевской коллекции. В Италии Веласкес создал ряд замечательных работ, за одну из которых — великолепный портрет папы Иннокентия X — он заслужил право называться членом Академии святого Луки. Этой чести удостаивались лучшие художники того времени. То было высшим признанием его таланта. Рассказывали, что папа, увидев свой портрет кисти Веласкеса, воскликнул: «Слишком похож!»

Веласкес всегда жил довольно замкнуто, но трудно себе представить, что пылкий испанец мог провести эти почти три года без любви. И действительно, есть свидетельства того, что у него в Италии была возлюбленная, и более того, она, уже после его отъезда в Испанию, родила ему сына, на содержание которого Веласкес потом отправлял деньги. Очень может быть, что именно эта неизвестная нам итальянка и позировала Веласкесу для его Венеры. Но существует и другая версия — полотно было создано в Испании, и на картине не итальянка, а настоящая испанка, очаровательная Дамиана, известная всему Мад-

риду актриса и танцовщица. Дамиана была близкой приятельницей маркиза дона Гаспара де Эличе дель Карпио, страстного коллекционера, почитателя искусств и любителя хорошеньких женщин. Вот он, возможно, и попросил однажды художника написать красавицу, радовавшую маркиза своими ласками, причем маркизу захотелось, чтобы Веласкес написал Дамиану обнаженной — видно, дону Гаспару хотелось любоваться ее телом всегда, даже тогда, когда ее с ним рядом не было.

Будучи в Италии, Веласкес восхищался картинами Микеланджело, Тициана, Джорджоне, Тинторетто, Порденоне и других великих итальянцев, которые с присущим им смелостью и мастерством писали обнаженных красавиц и красавцев, героев и героинь мифологических сюжетов. Сияние женской кожи, красота пышных округлостей — все это не могло не произвести впечатления на испанца, воспитанного в строгой католической традиции. Видел он и произведения античных мастеров, а одну фигурку, «Спящего гермафродита», поразившего его извилистостью линий и волнообразностью форм, даже купил для своей коллекции. Конечно же, Веласкесу очень хотелось попробовать сделать нечто подобное — самому. Кстати, вспоминал он, ведь тициановский шедевр — «Венера с зеркалом» — украшает спальню самого короля! И ничего, висит и услаждает взор монарха, никогда, кстати, не отказывавшего себе в мирских утехх, несмотря на все запреты Церкви...

Все в Мадриде знали об истории, случившейся в 1638 году, когда граф Оливарес и дон Вильянуэва, два известных мадридских аристократа, регулярно поставлявших королю дам для особых развлечений, обратили его внимание на хорошенькую монашенку из монастыря Сан-Пласидо по имени Маргарита де ла Крус. Коварные вельможи уговорили Маргариту принять короля, но девушка в последний момент испугалась и во всем призналась настоятельнице. И тогда та решила отомстить королю — когда он пришел в «комнату свиданий», его ждал гроб, в котором лежала бледная Маргарита, сжимаемая в руках распятие. Король в ужасе бежал, но, поняв, что его разыграли, в гневе вернулся со своими приближенными в монастырь и устроил в его святых стенах нечто столь кошмарное, что о подробностях происшедшего мадридцы потом осмеливались говорить только шепотом. Король, конечно же,

подвергся осуждению Ватикана, замаливал грех, делал щедрые жертвования монастырю.... «А ведь дон Гаспар — родственник влиятельного Оливареса, — думал, приступая к работе Веласкес, — если что, тот заступится».

Композиция картины проста: на темном покрывале — дабы ярче оттенить белоснежность атласной кожи — в свободной, непринужденной позе возлежит молодая женщина. Мягкое ложе прогнулось под ее гибким телом. Его чарующие изгибы повторяются в складках покрывала. Поначалу Веласкес пишет только женскую фигуру (смело презрев все инструкции Пачеко), а потом, испугавшись, все-таки добавляет мальчишку с крылышками, эдакого Купидона — пусть его красавицу можно будет представить не как живую женщину, а как античную богиню, а уж богине позволено все — даже возлежать такой бесстыдно голой, да еще у всех на глазах!

Но юный Купидон не способен скрыть живой плоти, живой неги, живой страсти и красоты линий этого чувственного, изящного тела. «Та женщина хороша, что полна огня, но не обжигается», — гласит испанская пословица. Веласкесова Венера — изящна и тонка, грациозна и обольстительна, горда и сильна духом. Для нее любить — значит не сдаваться, а побеждать! Если фламандские, итальянские и немецкие Венеры бесстыдно обращены лицом к зрителю и принадлежат всем, безоглядно даря свою красоту, то эта коварная искушительница повернулась к зрителю спиной — никто ей в общем-то не нужен, у нее своя собственная жизнь. Лицо ее, довольно неявно, мы видим в зеркале. И эта деталь тоже чрезвычайно важна для испанца Веласкеса. В испанской традиции женщина, смотрящаяся в зеркало, — сюжет философско-поучительный. Смотреть на свое лицо можно было, лишь дабы постигнуть замысел Божественного Творца, познать себя. Глядясь в зеркало, совершенствоваться духовно и при этом забыть о телесном — вот что требовала католическая мораль. Но у Веласкеса совсем другое отношение к зеркалам. Он всегда их любил, они его завораживали, влекли в свое зазеркальное пространство. Зеркала часто появлялись на его картинах — они преобразовывали пространство, расширяя его, придавая объемность и глубину. В его мастерской было десять зеркал, а кстати, стоили они в те времена немало. Однажды, когда художника спро-

сили, зачем ему столько, он ответил, что это его помощники, почти подмастерья. Ведь отражение в зеркале — та же картина, только существует она лишь мгновение. И в своих портретах он старался добиться точного отражения — отражения времени, отражения личности своих героев. «Мой художник стал зеркалом нашей жизни», — однажды с тонкостью, делающей ему честь, сказал о своем придворном живописце Филипп IV.

Вот и Венера смотрит в зеркало и видит там свое лицо — мягкий овал, темные бархатные глаза. Это неясное лицо в зеркале — словно прекрасное видение, недостижимая мечта... Но все-таки «Венера с зеркалом» — прежде всего портрет тела, зовущего и влекущего, прекрасного, таящего в себе обещания изысканных наслаждений. Веласкесу удалось в этой картине создать образ красавицы — гордой, прелестной, страстной, умеющей дарить себя мужчине, но и берущей всего его без остатка.

Долгие годы картина хранилась в спальне дона Гаспара, улаждая лишь его взор. Тайна картины, дабы не принести несчастья ее автору и обладателю, хранилась свято.

А тем временем Веласкес создавал один шедевр за другим. В 1656 году он написал знаменитые «Менины», сценку из жизни королевской четы, инфанты Маргариты и ее подружек, где изобразил и себя, в первый и последний раз, — конечно же, у мольберта, с кистью в руке. Написал себя среди царственных особ, равным среди равных. Кстати, и в этой картине есть зеркало — в нем мы видим короля и королеву. Затем были «Пряхи», таящие в себе множество смыслов, лежащих гораздо глубже, чем просто изображение гобеленной мануфактуры, как полагали ранее, — тут и спор о цивилизации и естественности, о духовном и материальном, об аристократии и народе, об искусстве и ремесле... Веласкес становился философом, мыслителем.

Считается, что художник всегда был обласкан королем, но это не совсем так. Да, в конце жизни его произвели в рыцари ордена святого Яго, но при этом руководство ордена затеяло постыдное выяснение родословной Веласкеса, которая в конце концов была признана весьма сомнительной и недостойной члена ордена. Дворяне-аристократы отказывались считать равным себе художника Веласкеса, мало отличающегося по их понятиям от обычного ремесленника. И только после осо-

бого распоряжения короля и специального разрешения папы Римского Веласкесу разрешили не ворошить свою родословную — в ноябре 1659 года он был признан полноправным рыцарем ордена. Вся эта возня была страшно унижительна для Веласкеса. А потом король пожаловал ему звание маршала дворца. Звучит весьма пышно, но на деле оказалось, что на Веласкеса возложили не очень-то почетные обязанности. Среди них каждодневное стояние позади королевского кресла, пока его величество принимал пищу. Кроме того, Веласкес должен был следить за украшением королевских покоев, а еще он заведовал устройством жилья придворных, отоплением дворца, следил, чтобы топлива было достаточно, руководил истопниками, трубочистами, а также был главным над уборщиками, мойщиками и подметальщиками, и более того — в его ведении были дворцовые отхожие места. Веласкес был главным ассенизатором дворца! «На старости лет, — пишет автор книги о Веласкесе Александр Якимович, — гений Испании стал маршалом трубочистов и подметальщиков, начальником отхожих мест!» Ничего вельможного в его службе не было, зато времени она отнимало много. Времени, которое он бы мог отдать искусству...

Летом 1660 года Веласкесу поручили участвовать в организации династического брака инфанты Марии Терезии и Людовика XIV. Путешествие во Францию оказалось сложным и очень утомительным для художника. В начале июля он писал другу: «Я вернулся в Мадрид уставшим от ночных переездов и дневных дел». Дело довершила лихорадка и обильные кровопускания, которые практиковала тогдашняя медицина. 6 августа 1660 года художника не стало. Все, провожавшие Веласкеса в последний путь, отметили, что никто из рыцарей святого Яго на похороны не пришел, хотя по обычаю орден всегда отдавал почести своим почившим рыцарям. Так гранды-аристократы отомстили гениальному, но невысокородному собрату.

А его «Венера с зеркалом» продолжала свою жизнь. После смерти любвеобильного маркиза дона Гаспара картина досталась его дочери Каталине, маркизе дель Карпио. Когда же она вышла замуж за одного из герцогов Альба, шедевр Веласкеса стал достоянием дома Альба. В начале XIX века картина принадлежала Каэтане Альба, той самой Каэтане, которую так любил другой великий испанский художник — Франсиско

Гойя, и с которой он написал свою Венеру — «Обнаженную маху». После смерти герцогини Каэтаны, в 1802 году, Карл IV приказал Альба продать картину (вместе с другими принадлежавшими им полотнами) своему фавориту и премьер-министру Мануэлю Годою. Когда фортуна отвернулась от этого гордого красавца, когда его изгнали из страны и конфисковали все имущество, «Венера» попала на Британские острова, где ее приобрел за 500 фунтов стерлингов (ныне эта сумма эквивалентна 25 000 фунтам стерлингов) известный коллекционер, историк и большой друг Вальтера Скотта Джон Моррит. Этот прекрасно образованный, увлеченный искусством и историей эсквайр (именно он впервые доказал, что Троя — не только легенда, но и действительно существовавший в далекие времена город, и именно его труды стали основополагающими для Шлимана) сразу понял всю ценность полотна Веласкеса.

Несколько десятилетий картина хранилась в поместье Морриттов Рокеби-Парк (в Англии ее так и называют — «Венера Рокеби»). В те годы о ее существовании знали немногие, но когда в 1906 году наследникам Джона Морритта понадобились деньги и они решили ее продать, о картине заговорила вся Британия. Покупатель нашелся тут же, однако за океаном, и вся страна — впервые, дабы сохранить для потомков произведение искусства, — собирала деньги в складчину. Свой вклад, решающий — 8000 фунтов стерлингов (сегодня это 640 000 фунтов), — анонимно внес восхищавшийся картиной король Эдуард VII. В конце концов нужная сумма, 45 000 фунтов, была собрана, и в 1905 году «Венера» попала в Лондонскую национальную галерею, став одной из самых ярких жемчужин ее коллекции.

Но на этом превратности веласкесовой Венеры не закончились.

10 марта 1914 года в зал, где висела картина, вошла довольно невзрачная девушка, ничем не выделявшаяся из толпы обычных посетителей музея. Подойдя к творению великого испанца, она вдруг выхватила из-за пазухи маленький топорик и с остервенением набросилась на картину. Ей удалось нанести семь ударов! Конечно же, ее тут же арестовали. «Меня зовут Мэри Ричардсон, — заявила она констеблю. — Я суфражистка, борец за права женщин. Вы можете купить еще одну



картину, но ни за какие деньги вы не купите вторую Эммелин Панкхёрст, если убьете ее в тюрьме». Эммелин Панкхёрст, о которой говорила Мэри, была главой движения суфражисток. Она сидела в это время в тюрьме Холлоуэй, где объявила голодовку.

Во время следствия Мэри Ричардсон объясняла, почему она, студентка, будущий искусствовед, решила поднять руку на одну из самых знаменитых картин в европейской живописи: «Венера перед зеркалом» стала предметом вожделения для мужчин. Эти сексисты плятятся на изображение прекраснейшей из женщин как на порнографическую открытку. Женщины всего мира благодарны мне за то, что я положила этому конец!»

Англичане были потрясены. Покушение на шедевр, на который совсем недавно собирала деньги вся страна, совершил не сумасшедший, не религиозный фанатик, а девушка, да еще будущий искусствовед! И все это из-за каких-то там прав женщин!

Статьи о происшедшем в Национальной галерее появились на первых полосах газет, и журналисты тут же прозвали Мэри Ричардсон по аналогии с легендарным убийцей Джеком-Потрошителем Мэри-Потрошительницей.

Мэри Ричардсон прожила долгую жизнь (она родилась в 1889-м, а умерла в 1961 году). До 1935 года она активно занималась политикой, делала и какие-то полезные дела, но англичане так и не простили ей покушение на национальное достояние — «Венеру с зеркалом» Веласкеса. Ей и другим суфражисткам не простили и то, что покушение на «Венеру» стало первым в ряду атак на сокровища Англии. Жертвами ярких суфражисток были картины, рисунки, скульптуры, украшавшие лучшие музеи страны, соборные витражи. Вождь и идеолог суфражизма Эммелин Панкхёрст заявляла: «Мы не проливаем кровь, как террористы-мужчины. Мы знаем, что есть нечто, чем наше правительство дорожит больше, чем человеческой жизнью. Это — общественная собственность. Именно тут мы и разим врага». Остановить вошедших в раж суфражисток смогла только Первая мировая война.

А «Венеру» Веласкеса отреставрировали — работали лучшие мастера Соединенного Королевства. Через три месяца она снова вернулась на прежнее место в галерее и вот уже несколь-

ко десятилетий после того страшного дня 1914 года по-прежнему дарит свою красоту посетителям музея, напоминая им о великом художнике Диего Веласкесе и о Золотом веке его родины — Испании.

Когда-то «Венерой» Веласкеса восхищались только самые близкие друзья маркиза де Эличе, допущенные в его спальные покои. Сегодня о ней знают во всем мире, ведь с этой красавицы, единственной обнаженной в творчестве Веласкеса и вообще в классическом испанском искусстве, началось новое направление в европейской живописи. Гойя и Мане, Дега и Матисс вослед гениальному испанцу создавали своих Венер — живых женщин, со своими характерами, со своими несовершенствами, смертных, прекрасных, сводящих с ума, обворожительных, и уж совсем не богинь. Помнят о ней и в наши дни: «Венера с зеркалом» часто появляется на открытках, в рекламе, на календарях и афишах, используется в произведениях актуального искусства.

За два с лишним столетия своей жизни «Венера» Веласкеса не потеряла ни малой толики своего очарования и притягательности. Она по-прежнему хороша, чувственна, горда и загадочна. И так хочется, чтобы она все-таки когда-нибудь повернулась к нам лицом и раскрыла все свои тайны...

## Приключения евангелистов

Франс Халс. «Святой Марк»

**В** 2013 году московский Музей изобразительных искусств им. Пушкина стал владельцем картины Франса Халса «Святой Марк», которую приобрел для него «Фонд Усманова». До сих пор в музее не было полотен великого голландца, и потому это было невероятно важное событие не только для музея, но и для всех любителей искусства в нашей стране.

В голландском искусстве рядом с Халсом можно поставить лишь Рембрандта. Однажды Ван Гог сказал о Халсе: «Он писал портреты, одни только портреты... Дальше этого он не шел, но это вполне стоит “Рая” Данте, всех Микеланджело и Рафаэ-

лей и даже Греков...» Героями Халса были самые разные люди — и простые ремесленники, и зажиточные купцы, и офицеры-аристократы, и бродяги, цыгане, и завсегдатаи кабаков; они пьют вино, поют и танцуют, важно позируют или просто радуются тому, что вот сейчас они сыты, здоровы, спокойны, и ничто их не тревожит. Они любят жизнь во всех ее проявлениях, как любил жизнь и сам художник — у Франса Халса была репутация кутилы, он обожал пиры и красивых женщин. Неудивительно, что Церковь недолюбливала художника, не жаловал и он святых отцов. Неудивительно и то, что герои Священного Писания появлялись на его картинах невероятно редко и всегда в образе его современников, друзей — это были простые голландские мужики, крестьяне, жители Харлема и окрестных деревень. А однажды из-под его кисти вышли четыре удивительные картины — портреты евангелистов святых Иоанна, Марка, Матфея и Луки. И вот один из них и вошел в коллекцию московского музея.

История этой картины — настоящий детектив.

В XVIII веке почти все европейские монархи принялись отдавать свои личные музеи. У некоторых они уже давно были. А у русских императоров — не было. И тогда амбициозная Екатерина Великая тоже решила занять свой музей, и, конечно же, он должен быть не хуже собраний ее европейских собратьев! И вот ее посланники бросились покупать для русской царицы лучшие, как им казалось, полотна старых и современных мастеров. Как правило, их выбор был более чем оправдан. Именно тогда будущий Эрмитаж получил шедевры, которыми гордится и теперь, — полотна Рубенса, Тициана, Рембрандта, Ватто, Шардена и многих других замечательных художников прошлого. Надо сказать, что у Екатерины были очень хорошие советники, к примеру, Дидро и Фальконе.

Не всегда удача сопутствовала эмиссарам государыни. В 1771 году два корабля с купленными в Гааге картинами голландских мастеров (и среди них — четыре портрета евангелистов кисти Франса Халса), а также другими приобретениями императрицы попали в сильнейший шторм: одно из судов потонуло, но второе, получив пробоину, все-таки дошло до Петербурга. К счастью, именно на нем плыли халсовы «Евангелисты». В 1773 году они уже значатся — под соответ-

ствующими номерами — в каталоге собрания Эрмитажа, составленном Эрнестом Минихом. В особой графе каталога восхищенный работой Халса Миних не смог не отметить: «Эти четыре картины очень выразительны и написаны с присущей автору смелостью кисти».

Халс родился предположительно в 1582 году (точная дата, как и многое другое в биографии художника, неизвестна) в Антверпене, в семье ткача. В 1585 году Антверпен перешел под власть Испании, и семья Халса переехала в Северные Нидерланды, в Харлем. В начале 1600-х молодой художник учился у Карела ван Мандера, а уже в 1610 году стал членом гильдии святого Луки, то есть вполне самостоятельным и признанным в городе мастером. Его картина «Банкет офицеров стрелковой роты св. Георгия» (1616) принесла ему известность и заказы. В 1620-х Халс писал в основном жанровые сцены; композиции на религиозные темы были чрезвычайно редки в его творчестве, а потому особенно ценны. И среди них — портреты четырех евангелистов. Возможно, эти картины были написаны для католической или лютеранской церкви, хотя их размеры дают основания предположить, что художник их написал для небольшой частной капеллы или нелегальной (тогда уже в Голландии было опасно открыто провозглашать себя католиком) харлемской католической церкви, а может, даже для частного дома. Но вполне вероятно, что заказчик был протестантом. Не исключено также, что Халс мог написать эти портреты просто для себя.

Позже он создал еще много прекрасных картин, но со временем его популярность стала падать — появлялись новые живописцы, да и его рука с годами ослабевала. Постепенно иссякли заказы. Конец жизни художника был довольно грустный — Халс умер в нищете, всеми забытый, в харлемской богадельне 26 августа 1666 года. А его «Евангелисты» продолжали свою жизнь. До XVIII века полотна находились на родине. Первое письменное упоминание о них относится к 1760 году — они фигурируют в описании наследства художника Герарда Хоета Младшего. Затем картины переходили из рук в руки, пока в 1771 году их не приобрел в числе многих других картин голландских мастеров для Екатерины голландский аукционер Йен Ивер.

Во второй половине XIX века интерес к творчеству Халса невероятно вырос. Его картины все чаще стали появляться на аукционах, и покупались они за сумасшедшие деньги как частными коллекционерами, так и большими музеями. И на этом фоне Александр II отдает приказ подарить католическим церквям Таврической губернии (земли, недавно отвоеванные у Турции), в состав которой входила Одесса, несколько старых картин религиозного содержания. Франц Лабенский, который тогда заведовал картинной галереей Эрмитажа, спешит выполнить приказ императора и в 1812 году передает католическим прелатам тридцать картин и среди них — четырех евангелистов Халса! И император, «просвещенный» потомок Екатерины Великой, одобряет его выбор!

Более ста лет картины Халса висели в полутемном притворе католической церкви в Одессе. Эта церковь находилась недалеко от вокзала, и приезжавшие в город благочестивые гости города у моря истово молились о здоровье и успехах в делах перед ликами голландских стариков, запечатленных в образе евангелистов великим художником.

Но в России началась революция, потом — Гражданская война. Отношение к Церкви менялось, и многие сокровища, хранившиеся в храмах, переезжали в музеи. Так случилось и с евангелистами Халса, точнее, с «Матфеем» и «Лукой» — они попали в одесский Музей западного и восточного искусства. В то время уже никто не помнил, кто автор этих картин, и их записали в каталоге как произведения неизвестного художника XIX века. «Марка» и «Иоанна» в церкви тогда уже не было. В 1959 году в Одессу приехала известный искусствовед, сотрудник Эрмитажа и большой знаток голландской живописи Ирина Владимировна Линник. Наткнувшись в запасниках одесского музея на старые холсты, она обнаружила в углу полотно крупные красные цифры — «фирменный» знак старой эрмитажной каталогизации (№ 1895 у «Луки» и № 1896 у «Матфея»). Проведя экспертизу картин, Ирина Линник доказала, что это — полотна великого Халса, давно считавшиеся потерянными. Она писала: «Беспримечательная по своей смелости манера живописи, широкая и энергичная, могла принадлежать только самому гениальному новатору живописной техники — Франсу Халсу». В 1962 году «Матфея» и «Луку» представили на

большой выставке Халса, состоявшейся в его родном Харлеме. Открытие Линник стало настоящей сенсацией и было высоко оценено всем мировым сообществом, ведь специалисты знали, что у Халса были работы на религиозные темы, но их никто не видел, к тому же любое полотно Халса имеет огромную ценность, а по сути — бесценно!

А халсовского «Луку» ждало еще одно испытание. Его похитили, и только усилиями работников КГБ картина вернулась в музей. На основе этих драматических событий был снят фильм «Возвращение “Святого Луки”». Весной 1965 года обе одесские картины — «Луку» и «Матфея» — привезли в Москву, на большую выставку в Пушкинском музее. 9 марта в музее был санитарный день, и посетителей не было. А на следующий день, когда работники музея пришли на работу, они с ужасом обнаружили, что халсовский «Лука» исчез! А ведь совсем недавно министр культуры СССР Екатерина Фурцева во время одного из официальных визитов в Европу гордо заявляла: «В Советском Союзе в отличие от Запада музеи не грабят». И действительно, эта кража была первым случаем подобного рода в СССР. Тут же было принято решение: всю информацию о совершенном преступлении засекретить — советским людям совсем не обязательно знать, что в их стране такое возможно.

Прошло несколько месяцев, но, несмотря на все усилия милиции, картину найти не удалось. По просьбе Фурцевой дело передали в КГБ. Рассматривались различные версии, различные коллекционеры — советские и зарубежные, но... В какой-то момент дело зашло в тупик.

К счастью, не выдержали нервы у преступника — кража была раскрыта не благодаря усилиям сыщиков, а из-за ошибки вора! Спустя почти полгода после происшедшего, в августе, преступник, жаждавший уже наконец избавиться от опасного полотна и получить хорошие деньги, выбрал в толпе возле магазина «Грампластинки» на Калининском проспекте мужчину, одетого «по-западному», и предложил купить картину старого мастера «уровня Рембрандта» всего за 100 тысяч рублей. К счастью, этим одетым «по-западному» господином был сотрудник советского посольства в ФРГ и к тому же, как это тогда нередко бывало, сотрудник КГБ. Настоящий профессионал, он сразу почувствовал, что обратившийся к нему человек

не блефует. «Нет, я живописью не интересуюсь, но могу найти покупателя», — сказал он.

Роль покупателя сыграл сотрудник внешней разведки Л. Краснов, говоривший на немецком как на родном русском. Итак, встреча была назначена на субботу 28 августа. Покупатель и продавец поторговались, и цена картины упала до 60 тысяч рублей. После встречи за молодым человеком установили слежку. Каково же было изумление сыщиков, когда они обнаружили, что их подопечный идет в Пушкинский музей, причем заходит со служебного входа! Его личность тут же была установлена: Валерий Волков, 27 лет, по образованию — столяр-мебельщик, в 1957 году осужден за кражу личного имущества, освобожден досрочно, в 1963 году был принят на работу реставратором по дереву в Музей изобразительных искусств имени Пушкина по рекомендации одного из сотрудников. Это был настоящий позор для всех занятых в деле следователей: где они только не искали картину, а в это время работник музея почти год прятал ее в своей квартире!

Впоследствии Волков говорил, что украл «Луку» по просьбе московского коллекционера Валерия Алексеева, который собирался перепродать полотно за границу, причем весьма задорого. Однако Алексеев всячески отвергал свою связь с Волковым — его вина так и осталась недоказанной. А Волков получил за преступление десять лет тюрьмы и штраф на сумму, потраченную на реставрацию полотна: во время хранения в свернутом виде, в неправильном температурном режиме, картина была сильно повреждена, многие специалисты тогда считали, что она просто утрачена для искусства. Однако после двух с половиной лет усилий одного из лучших реставраторов СССР Степана Чуракова (он приобрел бесценный опыт, реставрируя полотна Дрезденской галереи, пострадавшие во время войны) «Лука» вернулся в Одессу и занял свое прежнее место в собрании Музея западного и восточного искусства, рядом с «Матфеем».

Итак, судьба изображений двух евангелистов прояснилась, но вот два других — «Иоанн» и «Марк» — пропали на долгие годы. Скорее всего они были похищены из одесской церкви и отправлены в Европу еще во времена Крымской войны. Искусствоведы уже почти отчаялись обнаружить их следы.

В октябре 1972 года в Лондоне открылся очередной аукцион. Среди прочих первоклассных картин там был выставлен на продажу «Портрет бородатого мужчины». Поначалу его приписывали кисти итальянского художника Луки Джордано. На холсте — пожилой мужчина с бородой, одетый по моде середины XVII века в темный костюм с белым отложным воротником и широкими манжетами. Изучая картину, известный искусствовед доктор Клаус Гримм обнаружил невероятное сходство манеры изображения головы и рук данного персонажа с уже хорошо известными к тому времени картинами из Одессы. Он сделал химический анализ красочных пигментов — пробы были взяты из десяти разных мест полотна. Результаты оказались поистине поразительными: все пигменты, использованные при написании лица, рук, фона и костюма (помимо воротника и манжет), соответствовали материалам, применявшимся живописцами XVII столетия, а пигменты с воротника и манжет появились на палитре художников лишь в XIX веке! Разными оказались и связующие компоненты: в одном случае это было льняное масло, в другом — яичный желток. Оказалось, что костюм, соответствующий моде 1640-х годов, написан поверх грубого плаща, а слева реставраторы обнаружили изображение головы льва — атрибута евангелиста Марка! Зачем замазали льва? Вероятно, картину, нетипичную для художника по сюжету, какие-то из ее владельцев хотели сделать более «халсовской», превратив в обычный портрет...

И наконец, в 1997 году на аукционе Сотби в Лондоне появился четвертый евангелист, «Святой Иоанн», — его купили представители музея Пола Гетти в Малибу (Калифорния, США).

Так все четыре евангелиста великого Франса Халса снова вернулись к людям.

## Тайны мастерства

Ян Вермер. «Искусство живописи»

**М**узей истории искусств в Вене — один из лучших в мире. В его коллекции — творения Босха, Брейгеля, Дюрера, Джорджоне и многих других великих мастеров живописи.



Но, пожалуй, самая ценная и самая дорогая картина в собрании — знаменитая картина Вермера «Мастерская художника» («Искусство живописи» или «Аллегория живописи» — художник не оставил названия картины, и искусствоведы называют ее по-разному). Долгие годы ее недооценивали, потом приписывали другому художнику, за обладание ею боролись миллиардер Мэллон, Геринг и Гитлер, она чудом уцелела во время Второй мировой войны, и в наше время вокруг нее по-прежнему кипят страсти...

Великий голландский художник Ян Вермер родился в 1632 году в Делфте. Уютный, небольшой, типичный голландский город — зеленые воды каналов, чудесные арочные мостики, красные кирпичные дома с острыми крышами, устремленные вверх в небо, к Богу, шпили церквей... Здесь жили предприимчивые, решительные люди, зарабатывавшие деньги ради процветания своих семейств. Главным в их жизни был культ домашнего очага. Делфтское отделение Ост-Индской компании получало огромные прибыли, большие деньги давало и производство ставшего уже тогда знаменитым делфтского голубого фаянса. Все эти средства местное купечество тратило на каждодневные нужды, обустривая свой быт с таким комфортом и вкусом, каких было еще поискать в других городах Голландии. Здесь царили чистота (на улицах, в домах и в душах), строгость нравов и строгое соблюдение традиций.

Семейство Вермера назвать благородным, пожалуй, было бы неправильно — кого тут только не было! Его дед по материнской линии Бальтазар Герритс был фальшивомонетчиком, бабка по отцу Нелгте Горрис торговала подержанной одеждой и бельем, имела трех мужей, была замечена в мошенничестве, после чего объявила себя банкроткой. Дядя художника Рейнер Балтенс был военным, занимался сооружением укреплений и после работ в порту Броуверхавене попал в тюрьму за растрату казенных денег. Отец художника Рейнер Янсзон занимался производством дорогой ткани «каффы», это сложное ремесло он освоил в Амстердаме. Приходилось не только ткать, но и придумывать и выполнять на ткани сложные узоры. Видно, он был неплохим рисовальщиком. В 1615 году Рейнер женился на милой девушке Дигне Балтенс (дочери фальшивомонетчика Герритса). Через пять лет у них родилась дочь

Гертрув, а в 1632 году — сын Ян. Крестили мальчика 31 октября в делфтской Новой церкви.

Ткачество не приносило большого дохода, а потому Рейнер Янзон решил открыть постоянный двор (он назвал его почему-то «Летучая лиса»), а кроме того, занялся торговлей картинами — в те времена они пользовались большим спросом у всех делфтцев независимо от уровня благосостояния. К примеру, один богатый голландец, чье состояние сильно выросло после ряда удачных торговых операций в Вест-Индии и Леванте, не только украсил десятками картин комнаты и коридоры своего дома, но даже развесил их в помещениях для слуг — в комнате одной из его служанок было аж семь картин! Зажиточные и не очень горожане с удовольствием покупали морские и городские пейзажи; картины, посвященные драматическим моментам истории Северных провинций; подробные карты республики; сельские ландшафты. Особым спросом пользовались сцены из каждодневной жизни бюргеров в их домах или садиках. Это было глубоко светское искусство, отражавшее отвращение простого голландца-кальвиниста к любому проявлению идолопоклонства. Вместо эпизодов из жизни героев Священного Писания на картинах голландских мастеров — жанровые сценки, бюргеры, работающие в своих двориках или сидящие вместе со своими домочадцами за столом во время завтрака. Вместо христианских мадонн художники прославляли своих жен и матерей, спокойно занимавшихся вполне земными делами. Обретя политическую свободу и свободу вероисповедания, голландские художники резко отошли от канонов религиозной живописи, господствовавшей в католических странах.

Янзон, понимая выгодность торговли живописью, с удовольствием покупал и перепродавал картины местных живописцев, а иногда в его лавку попадали и полотна итальянских мастеров. В 1631 году он как человек, причастный к искусству, был принят в гильдию святого Луки, объединение местных художников, и стал называться Вермером. Видно, дела его пошли получше, и в мае 1641 года он купил небольшую гостиницу «Мехелен» уже в самом центре города, на Рыночной площади. В доме были таверна и лавка, где можно было вы-  
брать картину по вкусу.

Шли годы, маленький Ян вырослел, и ему все больше нравилось проводить время в лавке отца, смотреть картины и разговаривать с художниками, приносившими свои полотна на продажу. И вот однажды кто-то из приятелей отца, а может, и сам старший Вермер, дал Яну краски и холст. Мальчик попробовал рисовать, и занятие это ему чрезвычайно понравилось. А потом у Вермера появился учитель — талантливый делфтский художник Карел Фабрициус. Ученик Рембрандта, он многому научился у своего гениального учителя и теперь с удовольствием передавал все, что умел, талантливому юноше.

В 1653 году, 20 апреля, в жизни Вермера произошло весьма важное событие — он стал мужем Катарини Болнес. Наверное, это была большая любовь, иначе как объяснить, что тогда, в Схиплуи, расположенном в часе ходьбы от Делфта, эти двое, юноша и девушка из столь далеких по социальному положению семейств, сочетались законным браком! Невеста происходила из зажиточного католического рода, а жених был из протестантов, причем незнатных, и ради женитьбы после помолвки срочно перешел в католичество. Вряд ли мать невесты Марию Тюнс радовало то, что дед Яна был фальшивомонетчиком, дядя — растратчиком казенных денег, бабка — обанкротившейся мошенницей, сестра — простой горничной, а ее муж — неграмотным багетчиком. С другой стороны, семейство Вермеров жило в любви и согласии, а вот в доме Болнесов мира не было — тут хорошо знали, что такое насилие, ругань, боль. Муж частенько побивал Марию, и дело дошло до того, что в ноябре 1641 года она добилась в суде развода, получив половину семейного состояния и право опеки над двумя дочерьми — Катариной и Корнелией. Сын Виллем остался с отцом; это привело к тому, что он вскоре попал в исправительный дом для преступников и сумасшедших. Неудивительно, что умудренная жизненным опытом Мария потребовала, чтобы имущество дочери не вошло в собственность зятя — боялась, что нищий, по ее меркам, парень, этот начинающий художник, промотает приданое Катарини и оставит ее девочку без гроша.

В 1653 году Яна, как и двадцать лет назад его отца, приняла в свои ряды в качестве мастера-живописца делфтская гильдия святого Луки. Вступительный взнос составлял 6 гульденов — это оказалось для художника существенной суммой:

после смерти отца дела в семействе Вермеров пошли гораздо хуже. Ян не смог сразу заплатить эти деньги и выплачивал их частями три года, и то скорее всего с помощью тещи. К этому периоду относится самое раннее из всех дошедших до нас полотен Вермера — монументальная картина «Христос у Марфы и Марии». Написанная на религиозный сюжет и явно под влиянием итальянских живописцев, которое очень скоро художник с успехом преодолел, она хоть и посвящена жизни Христа, но наполнена совершенно мирским настроением. Перед нами совсем не Бог, не Христос, а скорее просто молодой человек, рассказывающий двум милым девушкам о своих путешествиях.

В 1654 году покой жителей Делфта нарушил страшный грохот — взорвались пороховые склады, а там хранились 45 тонн оружейного пороха! В страшном пожаре горели дома, вещи, люди. В безумном, все пожирающем огне погиб и Карел Фабрициус. А совсем недавно ему исполнилось всего 32 года! Смерть Карела потрясла Яна. Это был тяжелый удар. Похоронив учителя, ставшего ему настоящим другом, он долго не мог прийти в себя и вернуться к нормальной жизни.

Документы свидетельствуют, что в 1662–1663 и в 1670–1671 годах Вермер состоял деканом гильдии святого Луки — это говорит о том, что он был признан как мастер и заслужил высокий авторитет среди делфтских художников. А ведь в те годы в городе жили замечательные мастера: к примеру, прославленный жанрист Ян Стен — ко всему прочему, он еще был хозяином популярного пивного заведения, а в 1654 году в Делфт переехал и Питер де Хох. Членами гильдии были не только художники, но и стеклодувы, керамисты, делавшие в своих мастерских знаменитый делфтский фарфор, скульпторы, торговцы предметами искусства и книгами, а еще издатели, среди которых был поэт и владелец типографии Арнольд Бон, назвавший в 1667 году Вермера наследником Фабрициуса.

Надо сказать, что знатоки и любители искусства, современники Вермера, понимали ценность работ художника и платили за них немалые деньги. 11 августа 1663 года Делфт посетил французский путешественник Бальтазар де Монкони. В его дневнике есть такая запись: «В Делфте я видел художника Вер-

мера, который не имел у себя в доме ни одной своей работы (наверное, Вермер все старался продавать, а может, просто не захотел показывать французу свои картины), зато одну мне показали у местного булочника, заплатившего за нее 600 ливров, хотя на ней изображена всего одна фигура — ценою, на мой взгляд, не более чем шесть пистолей». Де Монкони, воспитанный на классической французской живописи, не мог оценить очарования вермеровского полотна. Небольшая жанровая картина, на которой изображена всего одна человеческая фигура, как она может стоить такие деньги! Конечно, в картине Вермера не было торжественности и помпезности, красот и возвышенности, свойственных барочному стилю, который тогда царил во Франции. И не случайно Людовик XIV, увидев однажды картины из Голландии, с презрением произнес ставшую знаменитой фразу: «Otez ces maggots-la!» — «Какие уродцы!». Но для разбирающихся в искусстве зажиточных дельтцев картины Вермера были отнюдь не уродцами, а настоящими алмазами, в которых, кстати говоря, они тоже знали толк.

В архивах найдено не много документов, относящихся к этому периоду жизни мастера, в основном они относятся к денежным делам — Вермер занимает крупные суммы, поручается за других... И работает... Персонажи его полотна — представители зажиточного купеческого сословия, его друзья и знакомые, приятельницы жены. Они живут в красивых домах с анфиладами комнат, стены которых украшают картины голландских мастеров, восточные ковры и дельфтский фарфор.

Скорее всего Вермер, сам плоть от плоти от этих людей, дельфтских бюргеров, простых, не отличавшихся изысканностью нравов, честных, порядочных дельцов, был страшно одинок. Разве могли понять они, эти степенные отцы семейств, для которых главное — деньги и их дом, его невыносимую тоску по совершенству, стремление к красоте и гармонии? И после смерти учителя и друга К. Фабрициуса, единственного человека, с которым можно было откровенно говорить и о жизни, и об искусстве, Вермер совсем замкнулся в себе, тщательно скрывая от всех то, что происходило в его душе. И лишь его полотна, лица его героинь, молчаливые и задумчивые, порою грустные и очень редко веселые, говорят нам о том, каким человеком был художник Вермер.

В 1665–1666 годах он создает свое, наверное, самое важное, самое театральное и самое загадочное полотно — «Мастерская художника». Вермер никогда не пытался его продать — оно было с ним до последних дней его жизни.

Эта картина, в которой все подчинено тщательно продуманному плану, наполнена множеством символов и намеков на проблемы, волновавшие Вермера и его современников. И до сих пор искусствоведы разгадывают загадки этого старого полотна, ведь, пожалуй, как никакая другая картина Вермера (а их дошло до нас до обидного мало — меньше 40), «Мастерская художника» говорит о том, чем жил этот удивительный живописец, не оставивший после себя ни писем, ни воспоминаний.

Кто-то отодвинул портьеру (или театральный занавес?), и мы видим большую светлую комнату. Мастерская художника. Где-то там, на улице, идет шумная жизнь, но здесь — тишина. Ровный свет, источник которого скрыт за пологом занавеса, наполняет комнату. Бронзовая люстра, украшенная двуглавым орлом могущественных Габсбургов; на стене — огромная карта голландских провинций. Свечей в люстре нет — так, видно, Вермер намекает на закат испанской ветви Габсбургов — в 1648 году Северные провинции Нидерландов получили независимость от Испании. Линия сгиба на карте тоже не случайна — она показывает границу между протестантской Голландией и католической Фландрией, все еще томившейся под властью Испании.

Мы видим, как работает художник: наметив план композиции, он приступает к деталям, и сначала — лавровый венок, символ триумфа, победы. А вот еще один символ — на столе лежит гипсовая маска, символ изобразительных искусств. Рядом стоит натурщица — юная девушка в голубой накидке. Из-под нее виднеется обычное платье, но это для художника, по-видимому, совсем не важно — он уже решил, что эта часть не попадет на картину. Похоже, девушка должна изображать какую-то античную героиню, недаром ее изящная головка украшена венком. Возможно, перед нами муза истории Клио, ведь в руках она держит — довольно неловко — огромный фолиант античного историка Фукидида, в который по велению Клио записаны людские деяния, и длинную мед-

ную трубу. Так, языком живописи, Вермер говорит: главный вдохновитель художника — история всего человечества и история каждого отдельного человека. Только вот, пожалуй, до настоящей музы вермеровой натурщице далеко — несмотря на все атрибуты божественности, она остается милой скромной голландкой и — вполне смертной. Некоторые искусствоведы считают, что Вермер изобразил тут свою жену Катариону. Но скорее всего перед нами — служанка Вермеров. Кстати, она очень похожа на знаменитую девушку с жемчужной сережкой.

Художника Вермер посадил к нам спиной. Скорее всего это автопортрет — только вот со спины. Наверное, и это сделано не случайно. Как хорошо было бы посмотреть главному герою картины в глаза, почувствовать, что он думает в этот момент. Но нет — Вермер и здесь не позволяет нам увидеть свое лицо, заглянуть в свою душу. Однако какая уверенность и спокойствие исходят от всей его фигуры! Этот человек знает, что делает, и, конечно же, знает себе цену. Его костюм не соответствует моде времен Вермера, на нем одежда, которую носили еще в XV веке. И это тоже не случайно — Вермер создает обобщенный образ Творца, продолжателя великих мастеров прошлого братьев Ван Эйк, Рогира ван Вейдена, Ханса Мемлинга. Настоящее искусство принадлежит вечности....

Чинно и благопристойно, в трудах и заботах, шла жизнь молодого художника. У него рождаются дети — один за другим, одиннадцать. Большая семья требует много денег. Но Вермер не может работать быстро, делать то, что от него хотят, — он пишет для души и очень медленно. А потому доходы от продажи его картин совсем невелики. Половину купил его основной заказчик и ценитель богатый коллекционер Питер ван Руйвен. Сегодня известны имена еще трех человек, приобретавших картины Вермера, — антверпенский банкир Диего Дурарте, его коллега из Амстердама Херман ван Сволль, ну и Хендрик ван Бюйтен, тот самый делфтский булочник, к которому заходил Монкони. К сожалению, оказалось, что одним искусством всех детей не прокормить, и Вермеру пришлось возобновить торговлю картинами, которой занимался его отец. Но и это тоже больших доходов не приносило. Без помощи богатой тещи пришлось бы совсем трудно.

В 1672 году началась франко-голландская война. В целях обороны было решено открыть все шлюзы плотин. Часть территории страны оказалась затоплена. Начался тяжелый, затяжной кризис. Живописью теперь, понятное дело, никто не интересовался, тут бы выжить... Большой семье художника пришлось переселиться из «Михелена», который теперь целиком сдавался внаем, в дом тещи на Оуде Лангендейк. В июле 1675 года Вермер, распродав за бесценок почти все закупленные им картины, в полном отчаянии едет в Амстердам просить ссуду в 1000 гульденов у знакомого торговца Якоба Ромбаутса. Он так надеялся, что эти деньги помогут ему снова встать на ноги! Но судьба распорядилась иначе: 15 декабря художнику неожиданно стало плохо. Он прилег в постель, а через несколько часов — скончался! Сегодня трудно сказать, что стало причиной его смерти — скорее всего это был инфаркт или инсульт...

Вермер ушел из жизни очень рано — ему было всего сорок три года. Его похоронили в фамильном склепе родственников жены в Старой церкви. В последние годы он мало писал. Обремененный огромной семьей, изо всех сил старался он хоть как-то прокормить своих детей. После его смерти у вдовы на руках осталось одиннадцать сирот — восемь из них еще несовершеннолетние, из них двое были тяжело больны, а один сын и вовсе был калекой — он получил страшные травмы во время взрыва на судне, перевозившем порох. А еще Катарине досталась пачка векселей, которые требовалось оплатить как можно раньше. Ничего не оставалось, как распродавать оставшиеся от мужа картины — картины его и других художников. В посмертной описи его имущества значатся 26 картин разных авторов. Это два портрета Самуэля Хогстратена, три полотна Карела Фабрициуса, «Распятие» и «Аллегория Нового Завета» Иорданса, а также несколько картин самого Вермера, включая «Мастерскую художника».

По-видимому, зная, как важна была для мужа эта картина, вдова Вермера поспешила передать ее своей матери — чтобы исключить полотно из распродажи в пользу кредиторов. Но тут в дело вмешался официально назначенный управляющим имуществом Вермера грозный и принципиальный Антони ван Левенгук (да, тот самый Левенгук, которого мы все знаем как выдающегося ученого, натуралиста, основателя научной



микроскопии, впервые наблюдавшего в микроскопе бактерии). Он оспорил законность передачи картины теще художника, и полотно все-таки ушло из семейства Вермера. 15 марта 1677 года состоялся аукцион, организованный Левенгуком, на котором были выставлены картины Вермера, и среди них — «Мастерская художника».

В 1680 году умерла Мария Тинс, а спустя семь лет после тяжелой болезни умерла и ее дочь Катарина, вдова великого художника. Вряд ли эти две достойные дамы предполагали и что их имена навсегда останутся в истории искусства, и что случится это благодаря Яну Вермеру, не очень удачливому в жизни человеку, прожившему рядом с ними пару десятков лет?

Надо сказать, современники художника высоко ценили его мастерство. В течение двадцати лет после смерти мастера в стране существовали две крупные коллекции его картин: гарлемский антиквар и пейзажист Ян Куленбир имел в 1677 году 26 работ Вермера, а большой поклонник вермеровского таланта делфтский книгопечатник Якоб Диссиус, муж дочери покровителя Вермера ван Руйвена, владел в 1682 году 19 произведенийми художника. В 1696 году в Амстердаме на аукционе было заявлено 21 полотно мастера из собрания Диссиуса. Из всех проданных на аукционе картин вермеровские прошли по самым высоким ценам. Они разошлись по всей Голландии, позже попали и за ее пределы.

А потом о Вермере забыли — почти на два века. Лишь благодаря счастливой случайности человечество вновь обрело возможность наслаждаться искусством великого голландца. В 1842 году французский искусствовед и критик, адвокат, журналист, политик-социалист Теофиль Горе оказался в Гааге. Отдохнув с дороги, он решил побывать в местной картинной галерее Маурицхейс. И вот там, среди ничем не выдававшихся натюрмортов и ландшафтов, он увидел потрясающий пейзаж! Типичный голландский городок. Только что прошел дождь, солнце проглядывает из-за облаков и освещает мокрые крыши и стены домов. В его лучах сверкают капли дождя. Какие очаровательные чистенькие домики, словно умытые только прошедшим дождем, как светится гладь канала! Все удивительно свежо, радостно. Глядя на эту картину, хочется жить! Кто же этот художник, написавший столь прекрасное и такое

современное по манере и духу полотно? На табличке под картиной было написано: Вермер Делфтский «Вид города Делфта». Но искусствоведам ничего не было известно о существовании такого поразительного художника.

Торе с присущей ему страстью участвовал в революции 1848 года, а потому был вынужден покинуть родину. Пребывая в вынужденной ссылке, он принялся разыскивать другие полотна Вермера — в коллекциях Дрездена, Брюсселя, Вены, Гааги, Брюнсвика и Берлина. Неутомимый энтузиаст, Торе убедил состоятельных друзей, таких как Казимир Перье, барон Кремер и Ротшильд, приобрести несколько картин Вермера. Другие, например восхитительную «Женщину с жемчужным ожерельем», он купил сам. «Кажется, что свет Вермера исходит от самих картин, — с восторгом писал Торе в одной из своих статей. — Некто, войдя в дом господина Дубле, где на мольберте был выставлен “Офицер и смеющаяся девушка”, обошел вокруг холста, чтобы увидеть, откуда взялось чудесное сияние открытого окна». Удивительным и никому ранее не известным голландцем увлеклись и другие ценители живописи, соотечественники Торе, и среди них — Теофиль Готье, братья Гонкур, известный критик и друг Флобера Максим Дюкан. В конце 1850-х годов появляются первые статьи о забытом, но — и это всем уже абсолютно ясно — гениальном художнике. Слава Вермера начинает свое триумфальное шествие по всему миру. Благодаря разысканиям искусствоведов удалось обнаружить и совершенно точно атрибутировать около сорока его картин. До обидного мало! Самое неприятное то, что он редко подписывал свои работы, и из коммерческих соображений торговцы, к которым попадали его картины, частенько ставили на них фальшивые подписи художников, пользовавшихся большей известностью.

Вот и на «Мастерской художника» кто-то из ее обладателей поставил подпись Питера ван Хоха. Картина после аукциона 1677 года не раз меняла хозяев. В 1808 году полотно оказалось в Вене, в коллекции барона Готфрида фон Свитена, а в 1813 году его приобрел за 50 австрийских форинтов при посредничестве некоего шорника граф Йоганн Рудольф Чернин. Граф был известным ценителем прекрасного и даже в конце жизни возглавлял Академию изобразительных искусств в Ве-

не. Чернин, представитель одного из самых знатных семейств Австро-Венгрии, увлекался музыкой и в свое время брал уроки у самого Моцарта. Но главной его страстью была живопись. Он с большим тщанием покупал картины для своей галереи, а ее хранителем был Франтишек Ткадлик, один из лучших чешских художников первой половины XIX века. «Мастерская художника» стала настоящим бриллиантом, украсившим и так весьма впечатляющую коллекцию Чернина. Полотно приписывалось Ван Хоху вплоть до 1860 года, пока Торе не определил его как работу Вермера.

Более ста лет картина хранилась в семействе Черниных. Но в 1932 году, после кончины старого графа Франца Чернина, его имущество было поделено между двумя наследниками — один из них, граф Ойген Чернин, получил все собрание Черниных за исключением вермеровского полотна (коллекция картин оценивалась в 250 тысяч шиллингов) и право на 25 процентов стоимости «Мастерской художника». Остальная часть стоимости картины по завещанию принадлежала второму наследнику графа Франца — графу Яромиру Чернину. Вермеровский шедевр тогда стоил уже миллион шиллингов.

Граф Яромир, будучи весьма предприимчивым и практичным человеком, а еще любившим жизнь во всех ее проявлениях, решил, что живые деньги гораздо лучше старого полотна. Вступив в права наследования, он тут же попытался продать картину (с согласия второго владельца). Сначала он обратился к американскому миллионеру Эндрю Меллону, известному собирателю картин старых мастеров (Кстати, когда в 1928–1933 годах Эрмитаж по приказу сталинского правительства был вынужден распродавать свои сокровища, Эндрю Меллон приобрел 21 картину из эрмитажной коллекции). Меллон быстро понял, что к чему, и дал свое согласие. Он был готов выложить немаленькую сумму, но сделка сорвалась — австрийские законы запрещали продажу художественных ценностей такого уровня в зарубежные собрания. И тут Чернину не помогли даже усилия высокопоставленного зятя, канцлера Кнута фон Шушнига.

В 1938 году Австрия стала частью Третьего рейха. Теперь можно было продать картину немецким коллекционерам. И однажды Чернину нанес визит некий господин Филипп

Реемтома. Ему очень хочется купить это великое полотно, заявил он. И он готов заплатить сумму, которая, несомненно, устроит господина графа. Сошлись на 2 миллионах рейхсмарок. Сегодня известно, что за господином Реемтомой стоял сам Генрих Геринг, страстный коллекционер живописи и большой любитель Вермера. В свое время он заполучил Вермера — правда, фальшивого, кисти голландца Ван Мегерена, самого известного мастера подделок в истории мирового искусства. Но тут об этих переговорах узнал Гитлер. Конечно же, шедевр Вермера должен быть в его собрании, в его Музее Фюрера в Линце! В коллекции Гитлера уже была картина Вермера — «Астроном», отобранная у Ротшильдов. Граф Чернин просто не мог отказать такому покупателю. И он согласился — продал свое сокровище за 1,56 миллиона рейхсмарок, сумму, меньшую той, что обещал ему Реемтома. А потом даже написал вождю Германии благодарственное письмо! А что ему оставалось делать, говорят ныне его наследники и их адвокат, продажа картины Гитлеру была вынужденным шагом: если бы Чернин воспротивился, картину бы просто отобрали, а семью Чернина отправили бы в концлагерь, ведь жена графа была наполовину еврейка. Правда, продажа картины Гитлеру не спасла Чернина от репрессий — позже у него отняли все имущество, а самому ему пришлось провести три месяца в гестапо.

К 1944 году в собрании Гитлера уже было 4700 работ. Понимая, что война проиграна, немцы спрятали коллекцию фюрера в соляных шахтах Альтаусзее. Там ее и нашли весной 1945 года специальные части американской армии.

«Мастерскую художника» отвезли в Вену, и в том же победном 1945 году картина вместе с другими возвращенными шедеврами была выставлена в венском Музее истории искусств.

После войны Чернин пытался отвоевать картину, но безуспешно — австрийские власти утверждали, что доказательств «продажи под давлением» у графа недостаточно. На суде, состоявшемся в Вене, было показано то самое благодарственное письмо, которое Чернин отправил Гитлеру и где высоким стилем выражал свое удовлетворение ценой и уверенностью, что «картина принесет фюреру истинное наслаждение». В 1958 го-

ду полотно Вермера получило официальный статус как ответственность венского музея.

После смерти графа Яромира в 1966 году его наследники продолжили борьбу за картину — они поручили австрийской юридической компании *Wolf Theiss* ведение дела о реституции их прав на полотно. Их вдохновляло то, что после изменения австрийского законодательства (в 1998 году) бывшим владельцам вернули более 10 000 произведений искусства, и среди них — картины таких мастеров, как Климт и Мунк. Представляя интересы семьи, адвокат Андреас Тайсс был уверен, что добьется возвращения полотна наследникам графа Чернина. «Австрия уже вернула много картин прежним владельцам или их наследникам. Не сомневаюсь, что Австрийская Республика вернет и эту картину. Я понимаю, что утрата этой иконы живописи будет означать для Австрии. Это — политическое дело. С юридической точки зрения наш шанс выиграть дело очень высок и составляет примерно 80 процентов», — заявлял Андреас Тайсс.

Конечно же, Музей истории искусств в Вене оспаривал право семьи Чернин на реституцию картины. По поручению министерства культуры Австрии все обстоятельства дела проверили историки искусства Сусанна Хехенбергер и Моника Лошер. И тут выяснилось, что после продажи картины Чернин подавал заявку на вступление в НСДАП... В марте 2011 года Австрия с радостью объявила всему миру: эксперты доказали, что Чернин добровольно расстался со своим Вермером, а потому «Мастерская художника», великое творение великого мастера, остается в венском музее.

## Вечные истины

Рембрандт. «Возвращение блудного сына»

«Возвращение блудного сына» Рембрандта — признанный шедевр мировой живописи, одно из главных сокровищ Эрмитажа. Художнику удалось, используя библейский сюжет, подняться до невероятных высот духовного постижения чело-

веческой судьбы и человеческого предназначения. И сказать людям, что самое главное в этом мире — Любовь.

Тогда свидетелем этой сцены были немногие — да и кого могло привлечь к себе жалкое зрелище: в Еврейском квартале, в одном из беднейших районов Амстердама, из дома, где жил старый художник Рембрандт, выносили все, что там еще оставалось ценного. Какая-то мебель, посуда, одежда. Сохранилась нотариальная опись собственности, пригодной к продаже, которая была подробно, с голландской педантичностью, составлена после кончины художника: «Три старые, поношенные фуфайки; восемь носовых платков; десять беретов и головных колпаков; одна Библия и принадлежности для писания картин». Ну и еще 60 картин. 300 офортов и две тысячи рисунков. Все уходило за долги, которые художнику так и не удалось заплатить. Но хозяина дома уже ничего не могло взволновать — он лежал на кровати в своей спальне спокойный, умиротворенный. Мертвый. Великий художник покинул сей бранный мир накануне, 4 октября 1669 года, подарив человечеству великие шедевры, ставшие вершиной мировой живописи.

Среди 22 полотен, найденных в его доме, была и картина «Возвращение блудного сына». Эта картина — словно завещание великого мастера, итог его жизни в искусстве, итог мучительных размышлений о человеческой природе и о человеческой судьбе.

Последние годы были самыми страшными в его жизни. То было время болезней, разочарований, неудач, непонимания и невозполнимых утрат. Картину «Заговор Юлия Цивилиса», заказанную городскими властями, признали неудачной, и ее убрали из ратуши. Но такого рода удары еще можно было пережить, а вот как смириться со смертью его любимой, безраздельно преданной ему Хендрикье Стоффельс, ушедшей от него шесть лет назад? А потом — со смертью обожаемого сына Титуса, подаренного ему Саскией, тоже покинувшей его столь рано, еще в 1642 году! Сына, которому исполнилось всего лишь 27 лет, убил, как и его мать, безжалостный туберкулез.

Но удивительное дело — как бы ни страдал Рембрандт, какие бы трагедии ни происходили в его жизни, его служение живописи не останавливалось ни на миг. «Рушится его богат-

ство, его волокут в камеру несостоятельных должников, у него отнимают все, что он любит: тогда он уносит свой мольберт, ставит его на новом месте, и ни его современники, ни потомство не слышат ни единой жалобы, ни единого крика этого странного, казалось бы, раздавленного несчастьем человека. Его творчество не ослабевает, не падает ни количество, ни качество картин», — писал о Рембрандте Эжен Фромантен. И в конце жизни гениальный художник создает настоящие шедевры.

На последних автопортретах он предстает перед нами таким, каким был, — умным, многое понявшим, умевшим глубоко чувствовать и глубоко мыслить. Джозеф Хеллер писал в книге «Вообрази себе картину»: «Одно из поздних полотен Рембрандта — это автопортрет смеющегося художника. Он способен разбить человеку сердце...»

Одинокий, больной, забытый своими богатыми заказчиками, не так давно обивавшими порог его дома и жаждавшими заполучить портрет, написанный его кистью, он остался наедине со своими картинами — уже законченными и еще не завершенными. И среди них в его мастерской на мольберте стояла любимая. Может, она станет главной в его жизни, размышлял старый художник, ведь в нее, в ее композицию, в ее краски, он хочет вложить все свое понимание человека, его грешной сути и возможности обрести прощение... Темой этой картины стала история блудного сына и его отца, рассказанная в Евангелии от Луки.

У одного человека было два сына. Младший захотел получить свою часть имущества, и отец разделил все между сыновьями. А потом младший сын взял то, что у него было, и отправился в далекую страну. Там он, распутничая, все промотал. В конце концов он оказался в страшной нужде. Ему пришлось работать свинопасом. Он так голодал, что готов был есть помои, что давали свиньям. Но тут в той стране начался голод. И тогда он подумал: «Сколько слуг в доме отца моего, и для всех них достаточно пищи. А я здесь умираю от голода. Пойду возвращусь к моему отцу и скажу, что согрешил я против неба и против него». И он вернулся домой. Когда он был еще далеко, отец увидел его, и ему стало жаль сына. Он побежал к нему навстречу, обнял его и стал целовать. Тот сказал:

«Отец, согрешил я против неба и против тебя и больше не достоин называться твоим сыном». Но отец сказал своим слугам: «Идите быстрее, принесите ему лучшую одежду и оденьте его. Оденьте ему на руку перстень и обувайте в сандалии. Приведите откормленного теленка и зарежьте его. Сделаем пир и будем праздновать. Ведь мой сын был мертв, и вот он опять жив! Он был потерян и сейчас нашелся!» И тогда начался праздник. Старший сын в это время был в поле. Подходя к дому, он услышал музыку. Подозвав одного из слуг, он спросил, что там происходит. «Твой брат пришел, — отвечал слуга, — и твой отец зарезал откормленного теленка, потому что сын его здоров и все с ним благополучно». Старший сын так рассердился, что даже не захотел войти в дом. Тогда отец вышел и стал умолять его зайти. Но сын сказал: «Все эти годы я работал на тебя как раб и всегда исполнял все, что ты говорил. Но ты ни разу не зарезал для меня даже козленка, чтобы я мог повеселиться с друзьями. Зато когда этот твой сын, растративший все твое имущество на разврат, вернулся домой, ты зарезал для него теленка!» — «Сын мой, — сказал тогда отец, — ты ведь всегда со мной, и все, что у меня есть, — все твое. Но мы должны радоваться тому, что твой брат был мертв, а сейчас он опять жив, был потерян и нашелся!»

О чем художник думал тогда, создавая образы блудного сына и его отца? Может, о том, что не успел все сказать своему отцу, что не успел попросить у него прощения за то, что оставил университет, не захотел заниматься тем, что советовали ему родители, что отправился в Амстердам и бросил их одних? А может, вспоминал своего собственного сына Титуса и ссоры, которые, конечно же, у них бывали, и не раз? А может, думал о том, что скажет Господу, когда предстанет перед Ним, как будет молить простить свои прегрешения, непокорность и гордыню — ведь никогда он не подчинялся чужой воле, всегда шел своей дорогой и всегда больше всех — и может, самого Господа! — любил искусство...

Этот сюжет — история блудного сына — занимал его всегда. Еще когда он был молод и счастлив, и его Саския была жива, он написал своей портрет с Саскией на коленях. А ведь сначала, как выяснилось совсем недавно, уже в XX веке, с помощью рентгеновских лучей, на коленях смеющегося молодого



человека, изображенного на картине, была не она, его жена Саския, а веселая незнакомка с лютней в руках, и сама картина была иллюстрацией к легенде о блудном сыне — ее героиней, покинув отчий дом, умел находить развлечения и предавался им всей душой... В 1636 году Рембрандт создает офорт, а в 1635-м — рисунок на тему блудного сына. Но все это — лишь приближение к главной композиции, к которой он шел всю свою жизнь.

Его современники, голландские художники, мало пишут картины на библейские темы — для них важнее мир, в котором они живут, его обитатели, герои, их дома, одежды. Подробно живописцы, названные «малыми голландцами», рассказывают на своих полотнах о том, как должен выглядеть почтенный отец семейства, как должна смотреть на него преданная жена, какие костюмчики должны быть на их детишках и какая обстановка в их доме. Это яркие, понятные, подробные картинки быта имеют свое очарование, но они ничего не говорят о вечном, они не решают общих, важных для всех времен и народов нравственных проблем. А Рембрандт все время, всю свою жизнь обращается к этим темам и решает их как глубокий мыслитель и великий живописец, и может быть, потому они, его коллеги-художники, вошли в историю искусства как «малые голландцы», а он остался в ней великим.

Из глубины холста струится золотистый мягкий свет — он мягко обрисовывает фигуру слепого отца, вышедшего из тьмы к своему сыну, наконец-то вернувшемуся в родной дом. Упав на колени, он припал к отцу, прося у него прощения и любви. Вокруг в ожидании каких-то слов, признаний застыли свидетели этой душераздирающей сцены. Но слепой отец молчит, и только его руки, осяпав родную плоть, отдались этому сладостному чувству тепла и жизни.

Советский искусствовед М. Алпатов замечает, что «встреча с сыном происходит как бы на стыке двух пространств, вдали угадывается крыльцо и за ним уютный интерьер отцовского дома, а перед картиной... безграничное пространство исхоженных сыном троп, весь чуждый ему и враждебный мир». И вот блудный сын входит в полотно, а вслед за ним — и зритель. Мы словно тоже участвуем в этом трагическом спектакле.

Рембрандт символичен, но при этом очень реалистичен. Вот перед нами на коленях блудный сын — голова его острижена, как у каторжника (все может быть, и кто знает, а вдруг он побывал и на каторге); с одной его ноги упал выношенный башмак, и мы видим стертую пятку... Он отвернулся от нас, спрятав лицо, но во всей его позе столько отчаяния, столько горя, столько мольбы о прощении и приятии, что нам уже не нужно видеть лицо — мы так понимаем, что происходит в душе этого несчастного, просящего о надежде и любви.

Почему Рембрандт написал отца слепым? Наверное, чтобы сказать: главное — не то, что видишь глазами. Чтобы, как полагает Алпатов, подчеркнуть, что главное происходит не перед его глазами, а в его душе. «В этот волнующий момент он как бы ничего не видит, ничего не замечает, он весь захвачен только одним ощущением близости того, кого он долгие годы напрасно ждал. Чувство безграничной радости и любви его захватило». У него уже осталось так мало сил, что он даже и не обнимает сына, а просто кладет руки на его плечи, благословляет и прощает его.

Вокруг этой главной группы Рембрандт изображает несколько фигур. Историки искусства гадают — кто они? Однако так ли это важно, для художника они просто свидетели этой драмы, свидетели акта высочайшей любви и прощения. Рядом, сбоку, изображен высокий бородатый человек. Возможно, это старший брат блудного сына. Видно, и он, хоть и ревнуя отца к брату, проникся высокой нотой происходящего.

Поразительно цветовое решение картины. Этот золотистый свет, который придает свечение всей композиции (чем меньше золота оставалось в жизни художника, тем больше его появлялось на полотнах), эти шафранно-красные тона проникают в самую душу. Теплый красный цвет в этой картине, пишет Алпатов, «означает пылающий цвет любви».

Главный герой картины — конечно же, отец. Именно он показывает способность прощать и способность любить. А ведь это главное, что отличает человека от нелюдей. И недаром в его позе, в выражении лица можно найти черты героя поздних автопортретов Рембрандта.

Сегодня замечательное полотно великого голландца украшает коллекцию Эрмитажа. Попало оно в музей в 1766 году. Тогда послом России во Франции был князь Дмитрий Алексеевич Голицын, который активно скупал картины старых мастеров для коллекции Екатерины Великой. Дмитрий Голицын вырос в Европе. Это был интеллеktуал, великолепно образованный, светский человек. Его приглашали всюду, он был желанным гостем в самых модных салонах французской столицы. Именно благодаря ему, его вкусу и знакомствам Екатерина стала собственницей полотен Греза и Шардена, а также — «Возвращения блудного сына». Князь купил картину — за 5400 ливров — у герцога де Кадруса, Андре д'Ансезена. Жена герцога происходила из рода Кольберов. Шарль Кольбер, дед герцогини де Кадрус, часто бывал в Голландии с важными дипломатическими поручениями короля Людовика XIV и, по-видимому, в одну из таких поездок и купил полотно Рембрандта.

С тех пор картина хранится в Эрмитаже. Какое счастье, что ее не продали зарубежным коллекционерам в 1928—1932 годах, когда эрмитажным коллекциям был нанесен огромный урон — за границу ушло множество великолепных произведений искусства, среди которых были настоящие шедевры — работы Халса, Веласкеса, Ван Эйка, Рафаэля, Боттичелли, Тициана... Какое счастье, что работники Эрмитажа смогли сохранить оставшиеся сокровища в годы Великой Отечественной войны, когда смерть и гибель грозила не только картинам, но их хранителям!

Сегодня Эрмитаж обладает одним из самых полных в мире собраний рембрандтовских шедевров, и среди них достойнейшее место занимает «Возвращение блудного сына». Его образы остались в истории культуры навсегда. Они живут не только в живописи, но и в других видах искусства, например, в кино — вспомним финал фильма А. Тарковского «Солярис», снятого по мотивам романа польского писателя-фантаста Станислава Лема. Герой фильма Крис Кельвин возвращается на Землю, в отеческий дом, и точно так же, как герой Рембрандта, падает к ногам отца, прося о прощении и любви...

## Самое известное кораблекрушение

Теодор Жерико. «Плот "Медузы"»

С этой картины, грандиозной по трагическому накалу, по силе выплеснутых на полотно чувств — тут и надежда, и горечь, и страх смерти, и жажда жизни, — начинался романтизм в западноевропейской живописи. Молодой талантливый художник Теодор Жерико создал творение, в котором истории культуры находят не только основные черты романтизма, но и истоки философии экзистенциализма, захватившего Европу в XX веке...

Летом 1806 года вся Франция только и говорила что о страшном кораблекрушении, постигшем фрегат «Медуза». Корабль, плывший в сопровождении корвета «Эхо», флейты «Луара» и брига «Аргус», возглавлял флотилию, которая направлялась в Сенегал. На борту «Медузы» плыли губернатор африканской колонии и другие чиновники губернаторской администрации. «Медуза» по тем временам была очень большим судном — на ее борту путешествовали 400 человек! Капитаном корабля был некто Гуго Дюруа де Шаморе — не так давно вернувшийся во Францию, он был восстановлен во всех правах и в королевском флоте, хотя не бороздил океанские просторы 25 лет. Перед отплытием он получил специальные указания постараться успеть достичь цели — Сенегала — до наступления сезона дождей. Денег на снаряжение кораблей не хватало, они были далеко не в должном состоянии, а кроме того, капитан Шаморе оказался весьма бездарным мореплавателем. Все это привело к тому, что 2 июля «Медузу» выбросило на песчаную отмель в 120 километрах от африканских берегов, недалеко от мыса Блан. На воду тут же спустили лодки, на которых разместились высшие чины и высокопоставленные пассажиры — и среди них сам капитан и губернатор со свитой. Остальные — их было более 150 человек, большей частью матросы, младшие офицеры и женщины — погрузились на плот размером 20 на 7 метров, который корабельные плотники под руководством инженера Корреара соорудили из мачт и рей. Плот должен был двигаться на буксире за лодками. Однако в море

тросы очень быстро порвались, а может, были просто обрублены, и люди на плоту остались в бушующем океане наедине со стихией, без запасов питья и продовольствия.

Происходившее на плоту было поистине ужасно. После первой же ночи не осталось ничего, кроме вина. Голод, жажда, палящее солнце, болезни, убийства... Вскоре плот устилали человеческие останки — смердящие на жаре трупы, покрытые язвами смертельной тропической болезни. От самых слабых быстро избавились: они попадали за борт — сами или им помогли. Умерших от голода и ужаса тут же съедали их обезумевшие друзья по несчастью. К 11 июля на плоту оставалось в живых всего 15 человек. Правда, живыми их было назвать трудно: истощенные полутрупы, в мозгу которых билась лишь одна мысль — выжить любой ценой. 17 июля один из несчастных вдруг увидел на горизонте парус — это «Аргус» шел им на помощь.

В 1817 году капитана «Медузы» судили и после долгих судебных разбирательств приговорили к разжалованию и трем годам тюрьмы. Процесс возбудил общество — французы заговорили о бездарности властей и несправедливости судебных решений. Подогрели дело и чудом выжившие после кораблекрушения «Медузы» инженер Корреар и доктор Савиньи, двое из тех пятнадцати счастливицков, спасенных «Аргусом». Они опубликовали книгу «Кораблекрушение фрегата “Медуза”», в которой честно и откровенно рассказали о пережитой ими трагедии. Что характерно, книга эта была очень быстро запрещена властями.

Эта история взволновала молодого художника Теодора Жерико — романтичного, порывистого, остро чувствующего несчастье ближних, чуткого ко всему, что происходит в обществе. В 1818 году он как раз вернулся в Париж из Италии и страстно искал сюжет, в котором мог бы выразить обуревавшие его художественные идеи. Двадцатисемилетний живописец уже многое успел — ученик известных парижских мастеров Верне и Герена выставлялся в Салоне, и многие запомнили его «Офицера конных егерей, идущего в атаку» и «Раненого кирасира, покидающего поле боя». Пережив крах Наполеона и возвращение Бурбонов, видя, как король безжалостно расстреливает соратников Бонапарта, как уезжают из страны

люди, составлявшие ее гордость — художник Давид, математик Монж и многие другие, — Жерико тоже решил покинуть Францию. И вот теперь, вернувшись на родину, он полон замыслов, ему хочется создать нечто грандиозное. Он много работает — заканчивает начатое в Италии (потрясающий «Бег свободных лошадей в Риме»), пишет замечательный портрет своего друга Эжена Делакруа, ставший портретом целого поколения романтиков, создает серию выразительных портретов душевнобольных, обитателей клиники Сальпетриер (по-видимому, по просьбе врача больницы доктора Жорже). Но все это не то, что ему нужно, — он ищет тему, с помощью которой сможет выразить то, что думает о людях, о жизни и смерти. И сюжет с «Медузой» оказывается очень кстати.

Жерико мучительно ищет композицию — делает многочисленные рисунки, акварели и даже маленькие картины, изображая различные моменты трагедии. Он представляет, как мог пройти первый вечер на плоту, когда люди впервые осознали плачевность своего положения; изображает сцены каннибализма, счастливое спасение... Наконец решение найдено — он покажет на своей картине тот момент, когда на горизонте показался парус «Аргуса», и в душах уже отчаявшихся людей вновь зародилась надежда.

В его картине будет только правда, решает художник, потому что лжи уже было достаточно. Он знакомится с Савиньи и Корреаром, разыскивает других уцелевших участников трагедии, выясняет страшные подробности, не вошедшие по соображениям цензуры в книгу. Он даже находит плотника с «Медузы» и заказывает ему макет плота! А потом лепит и расставляет восковые фигурки своих героев на нем! И еще он едет в Гавр — писать открытое море, шторм. Его картина станет не сценой из спектакля, а эпизодом подлинной драмы!

Ему позируют актеры и профессиональные модели, друзья и знакомые. Среди них — молодой Делакруа (Жерико изобразил его лежащим ничком на плоту рядом с отцом и умирающим сыном). Встретив в кафе своего приятеля Лебрена, только что оправившегося после желтухи, Жерико просто счастлив. Этому человеку, цвет лица которого был таков, что его даже не брали на постой деревенские жители — боялись, что он умрет у них в доме, — Жерико сказал: «Как вы прекрас-

ны!»), и тут же повел в свою мастерскую. Лебрен стал отцом умирающего сына. Жерико перебирается из своей мастерской на улице Мучеников на Монмартре в пригород Руль по дороге в Ней. Новая мастерская располагается рядом с больницей Божон. Теодор договаривается с ее санитарями и получает доступ в анатомичку, где делает необходимые ему наброски разных частей тел. Раньше он даже посещал морг, где рисовал мертвецов, а теперь ему необходимо было увидеть просто человеческое мясо — отрезанные после операций ступни, руки и другое, сохранявшееся для занятий анатомией. Эти этюды не были использованы в картине, но он почувствовал запах гнили, запах мертвечины, сопровождавший жертв «Медузы». Он тащит куски этой мертвой плоти к себе в мастерскую и рисует их, и друзья, посещавшие его в те дни, задыхаются от страшного смрада. В конце концов ему уже кажется, что он сам был на этом плоту смерти, сам видел, как хрупка грань между жизнью и смертью, сам ощущал надежду, когда уже надеяться, казалось, не на что. В ноябре 1818 года Жерико запирается у себя в мастерской и обрывает голову, чтобы отсечь все возможности выхода в город — не выйдешь же безволосым в люди! Теперь все его существование сосредоточено на картине — она огромна, семь метров в ширину и пять в высоту. С утра до вечера он пишет это полотно, и так восемь месяцев! Постепенно отдельная история приобретала под его кистью глубину общения. Недаром историк Мишле писал о картине Жерико: «Это сама Франция. Это наше общество погружено на плот “Медузы”. Жерико в тот момент был Францией». Но картина Жерико оказалась даже шире, чем судьба Франции в постнаполеоновское время, в эпоху реставрации. Как никогда актуальна она сейчас, когда мы все понимаем, сколь хрупка жизнь на нашей планете...

25 августа 1819 года «Плот “Медузы”» был выставлен в Салоне. На фоне картин на религиозные сюжеты и сентиментальных сцен из жизни королевской семьи, пропитанных верноподданническим духом и написанных в академическом стиле, полотно Жерико производило эффект разорвавшейся бомбы. Трагедия «Медузы» еще была жива в памяти французов, люди помнили о недостойном поведении властей. Неудивительно, что в Париже говорили только о картине Жерико.

Никого она не оставила равнодушным. Ею или восхищались, или ругали, причем хулителей у Жерико оказалось значительно больше, чем защитников. А правительственные чиновники восприняли картину как вызов, как политическую демонстрацию. Что же увидели пришедшие на главную выставку года парижане и гости французской столицы?

На огромной картине — бурное море, на небе — темные тяжелые тучи. На плоту еще остаются двенадцать мужчин, правда, пять из них уже умерли или умирают от непереносимых лишений. На первом плане картины — отец, держащий на коленях умирающего сына. Справа и слева от них — трупы... Вторая группа — ослабевший матрос пытается подняться, но ему мешает упавшее на него тело. Рядом — трое несчастных, среди которых гардемарин Куденс — он тоже пристально смотрит вдаль. Слева в тени полуразрушенной палатки четыре персонажа, среди них врач Савиньи и инженер Корреар, рядом с ними обезумевший человек дико смеется каким-то своим видениям, позади — другой, держит голову двумя руками. Справа, со стороны открытого моря, три человека пытаются привлечь внимание появившегося на горизонте «Аргуса». В этом царстве смерти появилась надежда...

Да, недаром Жерико столько времени проводил в Сикстинской капелле, застыв в восхищении перед гениальными созданиями великого Микеланджело! Тела героев Жерико выпуклы, осязаемы, скульптурны. В этой картине явно видно влияние титанов итальянского Возрождения.

Публика и критика еще не были готовы воспринять столь страстное и правдивое художественное высказывание, новаторское по стилю и накалу страстей. Картину Жерико встретили в штыки. Более того, власти постарались отместить любой намек на недавнюю трагедию, и картину называли как «Сцена кораблекрушения». «Что касается выполнения картины, ее просто забыли нарисовать», — такой была самая доброжелательная оценка, появившаяся в прессе. Правительство закупило многие картины, выставленные на том Салоне, но речи о «Плоте “Медузы”» даже не возникло.

Жерико был страшно оскорблен. Он столько вложил в эту работу! А она оказалась никому не нужна! Ему было больно, обидно... Прошло некоторое время, и Жерико предложили по-



казать картину в Англии — в стране моряков обязательно оценят его творение, убеждали его друзья. И Жерико везет в Лондон свое многострадальное детище. В Англии картина имела невероятный успех. Ее показали во всех крупных городах страны. Жерико был счастлив. Успех, пережитый в Великобритании, вдохновил его на создание новых замечательных работ — серию литографий и великолепную картину «Скачки в Эпсоме».

Кроме живописи, он больше всего любил лошадей, и эта любовь дорого ему обошлась. В конце 1822 года случилось несчастье — плохо обьеженная лошадь сбросила его на груды камней. В результате — серьезнейшая травма позвоночника, повлекшая неподвижность. Но Жерико не сдавался. Пытался работать. Записывал мысли об искусстве и жизни. «Считаю постыдным усилия некоторых людей выдавать наши недостатки за достоинства. Давайте лучше поощрять наши истинные таланты — и у нас не возникнет нужды ублажать посредственности, которые как бы в силу своей численности надеются стать ведущей силой страны... Мне кажется, я уже слышу крики и протесты людей, трепещущих от страха, что я причиню вред их мелким интересам». А вот и другая запись: «Человек подлинного призвания не боится препятствий, чувствуя себя в силах их преодолеть, они даже, подобно дополнительному двигателю, часто становятся причиной самых поразительных произведений. Именно к этим людям должна быть устремлена забота просвещенного правительства, только поощряя их и используя их способности, можно утвердить славу нации — это они оживят эпоху...»

8 декабря Эжен Делакруа, друг и ученик Жерико, записал в своем дневнике: «Сегодня был у Жерико. Он умирает, его худоба ужасна, его бедра стали толщиной с мои руки... — И далее о его работах: — Прекрасные этюды! Какая крепкая рука! Какое превосходство! И умирать рядом со всеми этими работами, созданными во всей силе и страсти молодости...» Незадолго до смерти к Жерико пришел Александр Дюма. За день до того художник перенес тяжелейшую операцию. Дюма был потрясен — страшный, худой Жерико только пришел в себя, но уже пытался рисовать...

Теодор Жерико умер 26 января 1824 года. Умер до обидного молодым — ему было всего тридцать два года! «К числу са-

мых больших несчастий, постигших искусство в нашу эпоху, следует отнести смерть удивительного Жерико», — писал Делакруа, продолживший борьбу с рутинной официальной искусству и утверждавший идеи романтизма в своем искусстве.

Уже после смерти Жерико «Плот “Медузы”» купил за 6000 франков друг и почитатель таланта умершего художника Дери-Дорси. Считая, что картина — национальное достояние и должна оставаться во Франции, он отклонил множество предложений зарубежных коллекционеров и музеев и продал ее государству всего за 6005 франков — на пять франков дороже той цены, что заплатил за нее.

С тех пор картина украшает собрание Лувра, и каждый, оказавшийся в прославленном музее, может подойти к картине и прикоснуться душой к трагедии — трагедии людей, оказавшихся между жизнью и смертью и не потерявших способность верить, к трагедии яркого, талантливого художника Теодора Жерико, умершего так несправедливо рано...

## Красавица-парижанка

Эдуард Мане. «Олимпия»

**В** Париже, на улице Медерик, до сих пор стоит дом, где Эдуард Мане снимал мастерскую с 1861 по 1871 год; правда, в те времена улица называлась Гюйо. В этой мастерской были написаны его знаменитые шедевры — «Завтрак на траве» и «Олимпия». Тут же, в этом районе, жил Золя, недалеко была мастерская, в которой работали Базиль и Ренуар. Мане очень любил бродить по парижским улицам — здесь он находил персонажей своих картин, здесь пропитывался духом любимого города. Недаром Бодлер писал, что Париж не знал «фланера подобного Мане, поскольку фланирование такого фланера было чрезвычайно полезно». Маршрут от дома до мастерской — а художник поначалу жил с Сюзанной Ленхоф, позже ставшей его женой, на улице Отель-де-Виль, а затем на бульваре Батиньоль, — сулил множество неожиданных и приятных приключений. Вдруг встретится хорошенькая девушка, или

талантливый уличный музыкант, или приятель с последними новостями, а еще можно зайти в кафе выпить чашечку кофе...

Недалеко, рядом с площадью Мобер, жил ремесленник, который травил для Мане медные доски для офортов. И вот как-то, пересекая площадь, Мане увидел девушку. Пройти мимо нее было невозможно — красавица с открытым взглядом, стройная, изящная. Светлые, с рыжеватым оттенком пышные волосы, тонкие запястья, прекрасные пропорции. Похоже, ей не больше двадцати. Он просто должен уговорить ее прийти в мастерскую! С ее помощью он сделает такое, что не удавалось еще никому!

Мане, когда хотел, мог быть само очарование. «Среднего роста, скорее небольшого. Волосы и борода светло-каштановые. Близко поставленные глаза сияли юношеской жаштостью и огнем... Тонкие губы изогнуты в постояннй усмешке», — так описывал своего друга Эмиль Золя. Всегда элегантно одетый, с цилиндром, чуть сдвинутым на затылок, Мане производил неотразимое впечатление как на мужчин, так и на дам. И вот он уже рядом с очаровательной незнакомкой и с присутствием ему обаянием непринужденно и весело спрашивает, не согласится ли мадемуазель провести с ним некоторое время — попозировать для одной из его картин? Его мастерская совсем недалеко. Мадемуазель не составит никакого труда дойти до нее. А кстати, его зовут Эдурд Мане. А как зовут мадемуазель?

Викторина-Луиза Меран — так представилась девушка — поначалу растерялась, ведь не каждый раз встречаешь столь приличных молодых и учтивых господ, да еще художников, да еще предлагающих заработать таким, по ее мнению, простым способом — сиди себе, ничего не делай, а потом получай франки, которых всегда не хватает. А ей, уроженке Монмартра, так хотелось вырваться из каждодневной нужды, так хотелось не думать о том, на что завтра жить. По утрам она рассматривала свое лицо в зеркало — белая безупречная кожа, карие глаза, густые волосы — ну почему бы ей не стать актрисой, не выступать на сцене какого-нибудь знаменитого парижского театра? Что она — хуже нынешних знаменитостей? И она соглашается на предложение Мане. А вдруг это шанс? Ведь она попадет в мир художников, их друзей, а там кто знает, как все сложится потом? У нее уже был некоторый опыт работы на-

туршицей — она как-то позировала в мастерской мсье Кутюра, и, признаться, отвращения у нее эта работа не вызвала.

Шел 1862 год, и Викторине было всего 18 лет. В такие годы решения принимаются быстро, и так хочется перемен! И вот она уже в мастерской Мане на улице Гюйо, бренчит на гитаре. О, Викторина умеет играть? И Мане вспоминается незнакомка с гитарой, которую он встретил на улице и которая запала в его память, — во время прогулки он увидел женщину, выходящую из сомнительного кабачка. Она грациозно приподняла край юбки, при этом придерживая гитару. Он тут же подошел к ней и предложил попозировать, но красотка дерзко рассмеялась ему в лицо — похоже, зарабатывала она на жизнь совсем иным путем. Так почему бы Викторине не стать уличной музыкантшей? И художник пишет «Уличную певицу» — она выходит из кабаре, придерживая одной рукой гитару, и ест вишни — типичная парижанка, типичная девушка с Монмартра.

У Викторины, по-видимому, действительно был определенный актерский дар — она могла легко перевоплощаться в совершенно разных персонажей, при этом оставалась поразительно естественной и свободной. Никакой зажатости, полное послушание, точное следование указаниям художника. А какое терпение! О такой модели можно только мечтать, как же мне повезло! — не раз восклицал Мане про себя и благодарил Бога за ту случайную встречу. Лицо Викторины обладало удивительным даром — оставаясь узнаваемым, оно могло в каждой новой картине приобретать какие-то новые черты, не теряя своей остроты современности. Ее героини — это всегда парижанки конца XIX века. И Мане, прекрасно ощущая эту ее особенность, пользовался уникальным даром своей любимой натурщицы — а она стала его любимой натурщицей. Он писал ее в самых разных образах, словно гримируя для нового спектакля, новой сцены, новой роли. На его полотнах Викторина несла с собой облик того времени — расставание с прежними романтическими идеалами, цинизм, прагматизм, открытую сексуальность.

Кстати, о сексуальности. Мане пишет Викторину и обнаженной. Оба — люди молодые, ему 30, ей 18, и сексуальности в них хоть отбавляй. Пылкому Мане, известному ценителю женских прелестей, трудно устоять перед прелестями Викто-

рины, да, впрочем, а надо ли себя сдерживать? И связь между художником и моделью — ну что может быть естественнее? Вскоре по артистическому Парижу поползли слухи — у Мане новая любовница, это его нынешняя натурщица мадемуазель Викторина... Наверное, слухи доходили и до Сюзанны, но она прекрасно знала своего друга и многое ему прощала, мудро закрывая глаза на его шалости подобного рода, ведь, по меткому выражению его биографа Перрюшо, «он любил любовь, как другие любят мороженое». И терпение ее было вознаграждено — в октябре 1863 года, спустя почти тринадцать лет после знакомства, она наконец становится законной мадам Мане (при этом их общий сын выдается за ее брата и носит ее фамилию!). Уж таковы были тогдашние нравы...

А Мане увлечен новым замыслом — ему хочется написать огромную картину с обнаженной натурой. Вдруг повезет, и именно обнаженная натура, выполненная его мастерской кистью, заставит Париж, да что Париж — всю Францию, понять, что он — великий художник. Позировать, конечно же, будет Викторина. А композиция? Ну, тут он, как правило, решения находил быстро. Чего тут думать, когда великие художники уже создали до него множество прекрасных картин. Антонен Пруст вспоминал, как Мане во время их прогулки по берегу Сены в Аржантее говорил: «Когда я еще учился у Кутюра (это был известный парижский мастер, школу которого прошли многие выдающиеся французские художники), я копировал Джорджоне — нагую женщину с музыкантами (Мане имел в виду картину «Сельский концерт»)... Но у меня все будет по-другому — я перенесу сцену на воздух, окружу ее прозрачной атмосферой, и люди будут такими, какими мы их видим сегодня. Это будет какая-нибудь загородная прогулка — то ли купанье, то ли завтрак на траве, в общем, увеселительная прогулка». И он подмигивает приятелю — уж они-то хорошо понимают, о чем идет речь. Но просто так переносить персонажей Джорджоне в Париж начала 1860-х годов как-то не хочется, и Мане ищет новые идеи. И вот удача — ему попадает гравюра Раймонди с рафаэлевской картины «Суд Париса». Тут три фигуры — одна женская и две мужские, — как раз то, что ему нужно! И, пожалуй, он еще добавит четвертую — пусть в глубине картины будет еще одна обнаженная женщина.

Итак, решение найдено. Осталось только воплотить все это на холсте.

Заручившись согласием Викторины — ее обнаженная фигура будет на первом плане этой огромной — 2,14 на 2,7 метра! — картины, Мане начинает работу. Для мужских фигур ему позирует его брат Гюстав и брат Сюзанны Фердинанд. Первый раз он пишет такое масштабное полотно, но решительности и веры в собственные силы ему не занимать. Он справится со всеми задачами — и композиционными, и живописными, и сделает это, без сомнения, великолепно.

Каково же было его разочарование, когда выставленная в «Салоне Отвергнутых» эта поразительная по мастерству, дерзости, живости, острой современности и невероятной свободе картина вызвала ругань и насмешки, острое неприятие даже в среде самых просвещенных и авторитетных критиков и художников, не говоря уж о простом обывателе, который воспринял картину как оплеуху, издевательство, как насмешку над нравственностью и моральными ценностями. Золя писал об этой работе Мане: «Боже! Какое неприличие! Женщины без малейшего намека на одежду среди двух одетых мужчин! Где это видано? Между тем такое мнение было грубейшим заблуждением, так как в Лувре найдется более полусотни полотен, где соединены одетые и полуодетые фигуры. Но в Лувре никто не станет возмущаться. В общем, толпа отказывалась судить о “Завтраке на траве” так, как судят о подлинных произведениях искусства, она увидела на картине только людей, закусавающих на траве после купания, и решила, что в трактовке сюжета живописец преследовал непристойную скандальную цель, тогда как на самом деле он стремился лишь к резким контрастам и смелому изображению цветовых пятен».

Столь общее осуждение стало страшным ударом для Мане. Вместо триумфа его ожидал полный крах! Но это еще не конец! Он чувствовал в себе невероятные творческие силы. Он им еще всем покажет!

Поразительно, как много значило для Мане общественное признание. Он, столь свободный в творчестве, не нуждавшийся в заработках — благодаря своему происхождению он мог творить, не думая о деньгах и не потворствуя вкусам толпы, — был страшно зависим от мнения критиков, журналистов, пуб-

лики, приходивший на выставки. Ему страстно хотелось, чтобы они все признали его как гениального художника. Он очень старался, работал, не жалея себя, а они каждый раз почему-то не понимали его.

Одновременно с «Завтраком на траве» Мане работал над еще одной картиной, ставшей «героиней» Салона 1865 года. В этой картине, в этом живописном спектакле, главную роль снова сыграла Викторина Меран.

На сей раз Мане решил обойтись без мужчин — пусть на его картине теперь будет только женская фигура. Обнаженная прекрасная женщина — что может быть лучше? Вдохновлял его и недавний шумный успех другой обнаженной — «Венеры» любимца парижской публики Кабанеля, чья богиня любви была признана символом чистоты, целомудрия, гармонии, и даже король был восхищен этим творением, да настолько, что купил картину за немалые деньги!

И в этот раз Мане не мучается с разработкой композиции — теперь он решает переосмыслить на собственный лад тициановскую «Венеру Урбинскую», которую когда-то с восхищением копировал в стенах флорентийской галереи Уффици. И вот постепенно, после огромного количества подготовительных рисунков, рождается его Венера. Тоненькая Викторина лежит на белоснежных простынях. В правой части картины художник ставит служанку, подносящую Венере букет, и для большей выразительности делает ее негритянкой (возможно, то была идея Бодлера). Тициановскую собачку Мане смело заменяет на черного кота — он всегда предпочитал кошек собакам.

Мане работал как сумасшедший — картина не оставляла его, требовала внимания, времени, сил, неудержимо влекла к себе. Это было настоящее вдохновение! Заканчивая, он несколько не сомневался, что создал истинный шедевр. Но чем больше Мане смотрел на свое творение, тем большие сомнения мучили его. Красавица Викторина, эта шейка с бархоткой, стройные ножки, домашние туфельки. Он писал ее так, как видел. А вдруг эта его картина тоже вызовет скандал? Он словно уже слышит улюлюканья и смешки, подобные тем, что вызвал его «Завтрак на траве». Нет, снова этот кошмар он просто не переживет. И Мане решает пока не выставлять полот-

но, а спрятать в мастерской. Венера подождет, пока он осмелится показать ее людям. Она его простит...

Мане едет в Голландию — там, в Залт-Боммеле, после тринадцати лет преданности, терпения, любви Сюзанна Ленхоф становится мадам Мане. Мать Мане счастлива — наконец-то приличия соблюдены, и на радостях она даже добавляет сыну капитал к тому наследству, которое ему и так положено после смерти отца.

Поездка в Голландию и женитьба внесли успокоение в душу художника. Похоже, теперь он снова готов вступить в бой. Решено — он выставит свою «Венеру» на Салоне 1865 года. Только теперь ее зовут «Олимпия» — так ее назвал художник Захари Астрик, пришедший в восторг при виде полотна с обнаженной Викториной.

Жюри в том году было весьма либерально — картина, конечно же, не понравилась, зато никто не обвинит жюри в ортодоксальности, пусть публика сама выносит приговор этим сомнительным поделкам господ художников. Так «Олимпия» попадает на главную выставку года.

1 мая Салон был торжественно открыт. Когда там появился Мане, его встретили с поздравлениями — какие замечательные работы он выставил в этот раз, говорили ему самые разные люди. Ему прекрасно удаются пейзажи!

Какие пейзажи? О чем они все говорят? Мане ничего не понимал. Дело стало ясным, когда он вошел в зал, где висели работы художников с фамилиями на «М». Там действительно висели два пейзажа некоего Клода Моне. Да что же это такое! Мане взбешен. Откуда взялся этот проходимец? Его действительно все хвалят, зато в «меня швыряют гнилыми яблоками!» Да, сказать, что «Олимпию» не заметили, никак нельзя. По сравнению с накалом страстей, которые она вызвала, история с «Завтраком на траве» казалась невинной пасторалью. Кто эта Олимпия? Не намекает ли автор на одну из героинь «Дамы с камелиями» младшего Дюма, ту самую куртизанку, бесстыдную, развращенную, циничную? Что себе позволяет этот, с позволения, художник? Надругался над женщиной, красотой, чистотой, изобразил на своем полотне какую-то девчонку-проститутку, создал образ, вполне соответствующий поэзии своего приятеля, этого Бодлера с его «Цветами зла». Порнограф, грязный порнограф!



Так чем же так возмутила посетителей Салона «Олимпия» Мане?

Они увидели худенькую раздетую молодую женщину, на ноге — вполне современная туфелька, современные серьги в ушах. А еще — черная бархотка на шейке. Это была не абстрактная мифическая Венера, к которой публика привыкла, а вполне конкретная женщина, чьи занятия и образ жизни легко угадывались. Натурщица, кокетка, дама из кафешантана, проститутка во всей своей очаровательной, победительной порочности. Парижанка, их современница, живая, красивая, только вот усталость и затаенная боль в глазах. «Чистота совершенной линии очерчивает Нечистое по преимуществу — то, чье действие требует безмятежного и простодушного незнания всякой стыдливости», — писал Поль Валери. Именно это так выводило из себя парижских обывателей — уж слишком живо и честно была написана эта картина. Они еще не были готовы видеть на полотне не условность, а настоящую жизнь...

Устроители выставки, опасаясь, что посетители способны в приступе праведного гнева броситься со своими зонтиками и тростями на «Олимпию», ставят у картины двух вооруженных охранников. «Если полотно не было разодрано на полоски, то только благодаря мерам предосторожности, принятым администрацией», — писал Антонин Пруст.

В начале июня картину переносят в самый последний зал и помещают над огромной дверью так высоко, как никогда не вешали даже самые бездарные работы. Теперь детали трудно различить, но публика как сумасшедшая валит в зал поглядеть на эту проститутку Мане. На столь выдающееся событие, как явление «Олимпии» народу, с удовольствием откликнулась пресса. «Что это за одалиска с желтым животом, жалкая натурщица, подобранная бог знает где?» — спрашивал журналист *L'Aristie* Жюль Кларети. Обозреватель *Grand Journal* возмутился: «Никогда и никому не приходилось видеть чего-либо более циничного, чем эта “Олимпия”. Это самка гориллы, сделанная из каучука... Молодым женщинам в ожидании ребенка, а также девушкам я бы посоветовал избегать подобных впечатлений». Журналисты как могли изошрялись, придумывая новые сравнения и оскорбления. «Толпа теснится перед “Олимпией”, как в морге», — так рассказывали своим читате-

лям о самом громком скандале года в *La Press*. Самое обидное было то, что даже многие замечательные художники и критики не смогли оценить картину Мане по достоинству. Посетив Салон, Курбе говорил об «Олимпии»: «Но это плоско, здесь нет никакой моделировки! Это какая-то пиковая дама из колоды карт, отдыхающая после ванны!»

Выносить все это просто невозможно! Его обвиняют в каких-то извращениях, его называют порочным. Что это, кто не прав — он или все, кто с такой неистовостью глумится сейчас над ним и его «Олимпией»? «Ругательства сыплются на меня градом, еще никогда на мою долю не выпадало такого праздника... От этих криков можно оглохнуть, но очевидно одно — кто-то здесь ошибается», — пишет Мане Бодлеру. Поэт, понимая, в каком положении оказался художник, пытается поднять его дух, снова вселить веру в собственные силы, веру в свой талант: «...Над вами смеются, насмешки раздражают вас, к вам несправедливы и т. д., и т. п. Но вы думаете, вы первый человек, попавший в такое положение? Вы что, талантливее Шатобриана или Вагнера? А ведь над ними издевались ничуть не меньше. Но они от этого не умерли... Вы — первый посреди упадка искусства нашего времени...»

Это письмо Мане помнил всегда, а тогда, в те страшные дни мая и июня 1865 года, оно стало для него невероятно важным, поддержало, подбодрило, не позволило отчаяться.

В конце июня он бежит из Парижа — едет в Булонь, затем — в Испанию. Поездка немного его успокаивает, а картины Веласкеса и Гойи вдохновляют на новые замыслы. Он снова ощущает желание писать. На вокзале в Андеи, по возвращении во Францию, он протягивает свой паспорт служащему. Тот, прочитав имя Мане, возбужденно зовет жену посмотреть на автора «Олимпии». С любопытством поглядывают на него и другие пассажиры. Мане приобрел всенародную славу!

В конце 1870-х годов он стал ощущать неполадки со здоровьем — появились боли в ногах, мучила скованность в движениях. Выяснилось, что это связано с воспалительными процессами в венах. Вскоре он уже писал сидя — стоять было трудно. Но, забывая о невыносимых болях, Мане создает свой последний шедевр — «Бар в Фоли-Бержер». В этой последней работе он достигает невероятных вершин, здесь все, чему он служил и поклонялся, — правда и красота жизни.

В 1883 году пришлось ампутировать ногу. Операция прошла успешно, но началась лихорадка. Эдуард Мане умер 30 апреля 1883 года, в окружении близких и родных. Все газеты откликнулись на уход одного из самых ярких художников Франции: «Мы ограничимся тем, что признаем его своим и не вычеркнем его из списка живых, несмотря на преждевременную смерть, которая похитила его у искусства».

За его гробом шел цвет французской культуры — Золя, Пруст, Дега, Писсарро, Ренуар...

«Тотчас после кончины, — писал Золя в статье, посвященной посмертной выставке своего друга, — Мане был удостоен неожиданного апофеоза. Вся пресса объединилась, заявляя, что погиб великий художник. Все те, кто накануне издевался и высмеивал его, обнажили головы и заговорили о всенародном признании мастера, триумфом которого стало его погребение... Что ж — повторилась вечная история: людей убивала человеческая тупость, чтобы потом ставить им памятники...»

А картины Мане ждали своего часа в его мастерской — музеи пока не покупали его полотна. Их еще только ждала всемирная слава. Продолжалась история и многострадальной «Олимпии».

В 1889 году Клод Моне объявил об общественной подписке — на собранные деньги он намерен выкупить у вдовы художника «Олимпию» и преподнести ее государству. Удивительно — слава Мане росла, а «Олимпию» очень многие еще не готовы были видеть в стенах государственного музея! «Мне рассказывали, — писала Моне Берта Моризо, замечательная художница и большой друг Мане, — что некто, чье имя мне неизвестно, отправился к Кэмфену (директору департамента изящных искусств), дабы выяснить его настроение (по поводу «Олимпии»). Кэмфен пришел в ярость, словно «взбесившийся баран», и заявил, что, пока он занимает эту должность, Мане в Лувре не бывать. Тут его собеседник поднялся со словами: «Что ж, тогда придется прежде заняться вашим уходом, а после мы откроем дорогу Мане». Даже Антонин Пруст, друг, блестящий критик, и тот сомневался, стоит ли «Олимпии» появляться в стенах Лувра. Однако он все-таки прислал Мане 500 франков. Золя, к огромному удивлению Моне, денег не дал, сказав, что он достаточно защищал Мане своими текстами. В конце концов нужная сумма была собрана, успешно шли

и переговоры с государственными чинами, которые, правда, не давали гарантий по поводу Лувра. В ноябре 1890 года «Олимпия» была принята в Люксембургский музей. Прошло еще семнадцать лет, и наконец благодаря другу Моне Клемансо, в то время премьер-министру Франции, картина все-таки заняла свое место в главном музее страны. Тихим мартовским утром 1907 года, спустя почти четверть века после смерти Эдуарда Мане, к Лувру подъехал фиакр, и два служащих внесли в музей «Олимпию». Шедевр повесили в главном зале, напротив «Большой одалиски» Энгра. Так закончилась история этой великой картины.

Сейчас картины Мане («Завтрак на траве», «Олимпия» и другие) и полотно его друзей-импрессионистов украшают парижский музей Орсе.

А как сложилась жизнь Викторины Меран?

Викторина, видя, какой прием имеют картины Мане, очень сочувствовала ему и даже порой отказывалась от денег за позирование — она тогда не нуждалась, поскольку неплохо зарабатывала, позируя другим. Актрисой ей стать не удалось, но, подкопив небольшую сумму, она отправилась в Америку — попытать там счастья. Когда через несколько лет она вернулась, Мане пригласил ее поработать с ним еще раз — она стала героиней его картины «Железная дорога, вокзал Сен-Лазар». В усталой молодой женщине с книгой и шенком на коленях трудно узнать чаровницу Олимпию. Затем Викторина стала брать уроки рисования — долгие часы позирования и общения с художниками не прошли даром — и на Парижском салоне 1885 года представила автопортрет. Специалисты вспомнят еще две ее работы — «Нюрнбергская горожанка XVI века» (Салон 1879 года) и «Вербное воскресенье» (Салон 1885 года). Однако ее карьера как художницы не сложилась. Постепенно Викторина пристрастилась к горячительным напиткам, завела интрижку с натурщицей Мари Пеллегри, торговала рисунками сомнительного содержания, позже купила обезьянку, играла на гитаре перед заведениями на площади Пигаль, а потом La Glu, Липучка, как ее прозвали обитатели Монмартра, совсем опустилась — в каких-то жалких лохмотьях попрошайничала в кафе и барах. Около 1893 года Тулуз-Лотрек, помнивший, что это та самая Олимпия Мане, изред-

ка навещал ее в убогой лачуге, приносил сладости, которые она любила.

Викторина Меран, любимая натурщица великого Мане, умерла в 1927 году, в преклонном возрасте и в полном забвении.

## «Довольно крови!»

Илья Репин. «Иван Грозный убивает своего сына»

«Довольно крови!» — с такими словами в один из январских дней 1913 года набросился с ножом на репинский шедевр молодой, не очень душевно здоровый молодой человек по имени Абрам Балашов. Прошло более ста лет, и снова находятся люди, в ажиотаже повторяющие его слова. Эти господа утверждают, что они вполне здоровы, но при этом требуют убрать из галереи одну из самых знаменитых картин в истории русского искусства...

Картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», или, как сейчас принято называть эту картину, «Иван Грозный убивает своего сына», яркая, экспрессивная, поразительно реалистичная, всегда вызывала острые споры и сильнейшие эмоции у зрителей — и сразу же после завершения работы Репина, и потом, спустя десятилетия. Образ несчастного отца, погубившего сына, правителя, лишившего страну достойного наследника, эта кровь, эти безумные глаза царя-убийцы заставляют задуматься о природе власти, о тирании, о неизбежности наказания за совершенный грех и, конечно же, о мастерстве художника. Сила, мощь этой картины сослужили ей недобрую службу...

В конце февраля 1881 года Репин приехал из Москвы, где он жил тогда, в Петербург на открытие очередной, девятой, Передвижной выставки, которое должно было состояться 1 марта. Репин представлял на выставке портрет Писемского и великолепный портрет только что скончавшегося Мусоргского. 37-летний художник уже был хорошо известен в России. За его плечами — блестяще оконченная петербургская Академия

художеств, «Бурлаки на Волге», принесшие ему настоящую славу («11 фигур — 11 горьких судеб на горячем песке под палящим солнцем раздольной русской реки» — так он сам определил сюжет картины), поездка в Европу, знакомство с шедеврами западного искусства. И непрерывная работа...

Итак, выставка открылась 1 марта 1881 года в доме Юсупова по Невскому проспекту, 86. Однако в тот день, 1 марта 1881 года, мало кто в России был способен воспринимать искусство — в этот день народовольцы убили царя Александра II, проезжавшего в своей карете по набережной Екатерининского канала. А уже через месяц, 3 апреля, Репин с волнением смотрел, как пятерка террористов — Желябов, Перовская, Кибальчич, Михайлов и Рысаков — всходила на эшафот... На всю жизнь художник запомнил тот день. Спустя много лет он рассказывал поэту Василию Каменскому: «Я даже помню дощечки с надписью “Цареубийца”. Помню даже серые брюки Желябова, черный капор Перовской». Публичная казнь «первомартовцев» произвела на Репина огромное впечатление: в Москве, вернувшись из Петербурга, он пишет картину «Арест пропагандиста», а рядом с мольбертом стоит незаконченный «Отказ от исповеди». Образы отчаянных, безрассудных революционеров жили в его душе, не давали спокойно спать... Так рождался замысел показать кровавую сущность власти. Но как это сделать? И Репин решил прибегнуть к историческому сюжету.

В своих воспоминаниях художник так рассказывал о рождении сюжета картины: «...Я был на концерте Римского-Корсакова. Исполнялась симфония “Антар”. Его музыкальная трилогия — любовь, власть и месть — так захватила меня, и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь подобное по силе его музыке. Современные, только что затягивавшиеся жизненным чадом, тлели еще не остывшие кратеры. Страшно было подходить — несдобровать... Естественно было искать выхода наболевшему трагизму в истории... и я вспомнил о царе Иване».

Художник хочет показать ужас не ограниченной ничем и никем власти царя-тирана. Иван Грозный, прославившийся жестокостью, своими безумными расправами над врагами, сластолюбец и убийца, — какой еще более яркий образ мог быть найден для выражений его идей! Репин берет за сюжет

будущей картины самый, пожалуй, страшный момент в жизни царя — убиение сына Ивана. Вот уж когда мысль о царе-убийце доводится до логического завершения — царь, для которого ничего не дорого, царь, способный убить не просто своего подданного, но сына! В конце XIX века никто не сомневался в том, что Иван Грозный убил своего сына — ведь об этом рассказывалось в трудах всех русских историков, начиная с Карамзина!

Царевич Иван был сыном от первой жены Грозного Анастасии Романовны. Сразу же после рождения мальчика, случившегося 28 марта 1554 года, счастливый отец объявил его наследником престола. Царь Иван зачал этого своего сына в молодости, когда еще не предавался пирам и грешным забавам, и потому наследник получился в отличие от последующих отпрысков вполне крепким и здоровым во всех отношениях. Царь любил царевича, много внимания уделял его воспитанию и образованию, брал с собой в военные походы — в 1577 году царевич вместе с отцом побывал на Ливонской войне, в 1579-м — в походе на Новгород. И жену наследнику царь подбирал сам — как он мог доверить столь ответственное дело кому-то другому! Мнение самого царевича особенно тут не учитывалось. Первых его двух жен отец признал неудачными, и несчастные женщины (Елена Сабурова и Параскева Соловая) были отправлены в монастырь. Зато третья, Елена Шереметева, оказалась вполне приемлемой для царя, царевич же ее горячо полюбил.

Некоторые историки утверждают, что царевич был милосерднее отца, хотя и вынужден был принимать участие в публичных казнях врагов престола. Принимал он участие и в приемах послов, в правлении страной, но большого политического веса не имел. Благодаря заботам царя Иван получил хорошее образование и даже увлекался сочинительством — сочинил службу и Похвальное слово (житие) святому Антонию Сийскому.

Трагедия случилась в ноябре 1581 года (скорее всего 14 ноября). Царь с челядью жил тогда в столице опричнины — Александровской слободе. Одни историки полагали, что убийство царевича было не случайным — царь видел в умном, образованном, сильном и вполне достойном наследнике соперника,

способного занять русский трон. Другие считали, что наоборот, царь и не думал убивать Ивана, все произошло совершенно случайно. По их версии, Грозный однажды встретил в одной из палат дворца невестку, одетую, как он полагал, неподобающим образом — не то число нижних рубашек было на ней! В палатах было жарко, и беременная Елена действительно слегка облегчила свои одеяния. И тут с царем, никогда не отличавшимся особым стремлением соблюдать приличия, случился приступ гнева — неоправданный, несправедливый. Царь в порыве дикой ярости набросился на несчастную беременную невестку, а увидевший эту безобразную сцену царевич, конечно же, встал на защиту любимой жены. И вот тогда отец ударил сына своим посохом, на котором был острый железный наконечник. Удар, попавший в висок, оказался смертельным — по одним источникам, царевич скончался сразу, по другим — после ужасных мучений, через четыре дня, 19 ноября. От страшных переживаний беременность Елены закончилась выкидышем. Оставшуюся часть жизни она, в одночасье потерявшая мужа, ребенка и статус будущей царицы, провела в монастыре.

Иван-царевич, волею отца не доживший и до тридцати лет, умер, не оставив потомства. Погребли его торжественно, в московском Архангельском соборе, по всем канонам. Горе Ивана Грозного было безмерным. Как мог, он замаливал свой страшный грех: отправлял дорогие дары в монастыри, заказывал службы, молил Господа о прощении...

Но сегодня многие специалисты по истории России полагают, что царь не убивал своего сына. Нет об убийстве царевича ни слова или хотя бы намек и в русских летописях. Лишь констатация факта: царевич скончался в Александровской слободе 17 ноября 1581 года. В 1963–1965 годах в Архангельском соборе Московского Кремля были вскрыты гробницы и изучены останки царевича Ивана. Официальные результаты таковы: никаких открытых черепно-мозговых травм у царевича не обнаружено! Смерть наступила в результате отравления ядом!

В экспертном заключении говорится, что при исследовании волос, извлеченных из саркофага Ивана Ивановича, крови не обнаружено (молекулярная структура крови такова, что смыть ее следы с волос никакими средствами невозможно),



зато ученые обнаружили в останках царевича Иоанна мышьяк и ртуть, причем содержание мышьяка превышает смертельно допустимую норму в 3 раза, а содержание ртути — в 33 раза! Итак, получается, что Ивана Грозного оклеветали!

Гнусный клеветник, как полагают сегодня историки, — это монах-иезуит Антоний Поссевин, который приехал в Москву спустя несколько месяцев после смерти царевича как личный представитель (легат) папы Григория XIII с целью подчинить Русскую Церковь папскому престолу. Однако у него ничего не получилось — царь устоял перед богатыми посулами Ватикана и не предал православия. Миссия была провалена. И тогда прелат возненавидел русского государя и сочинил пасквиль о том, что Иван Грозный в порыве гнева убил своего сына и наследника престола царевича Ивана.

А затем эту историю подхватил другой иностранец, немец Генрих Штаден, бывший опричником на царской службе. Его записки вошли в обиход русских историков и затем попали к Карамзину. Так история о царе Иване-сыноубийце вошла в национальное сознание.

Но тогда, в начале 1880-х годов, Репин был уверен в исторической правде своего полотна, да, вероятно, это было и не так уж важно для него — главное было показать жестокость правителя, не щадящего даже своего сына...

Работа над картиной, посвященной царю-сыноубийце, увлекла Репина. Натурщиков долго искать не пришлось. Грозный был написан с известного передвижника Григория Григорьевича Мясоедова — приятели обоих художников легко узнавали в чертах царя мясоедовский кривой нос, резко вылепленный череп с покатым лбом, крупные уши и впадины у висков. Григорий Григорьевич был резким, сложным человеком, порой просто невыносимым. От его характера страдали и близкие, и друзья. Своего сына Ивана он долгие годы не признавал — внушал ему, что он приемыш, был с ним груб и нетерпим. А однажды после какой-то шалости мальчика так страшно на него разозлился, что чуть не убил, после чего маленького Ивана забрал в свою семью пейзажист Александр Киселев, ставший свидетелем этой безобразной сцены. Конечно, Репин знал, что происходило в семье его товарища-передвижника, и, возможно, не случайно именно с Мясоедова

писал своего царя Ивана. Детоубийцей тот, конечно, не был, но все-таки в чужую семью и в приют своего родного сына отдавал! Позже сам Мясоедов вспоминал: «Илья взял царя с меня, потому что ни у кого не было такого зверского выражения лица, как у меня...»

Для образа царевича Ивана согласился позировать другой товарищ художника, талантливый писатель Всеволод Гаршин. Лицо царевича получилось великолепно — на нем ясно видна печать смерти. И поразительно — Репин тут оказался настоящим провидцем! — спустя несколько лет после окончания работы над картиной Гаршин, с детства очень впечатлительный и страдавший нервным расстройством, покончил жизнь самоубийством, бросившись в лестничный пролет. Ему было всего 33 года!

Репин делал этюды в Кремле, в Теремах, устроил декорацию в своей мастерской. Костюмы, как свидетельствует дочь художника, он «кроил сам, и сапоги царевича расписывал по светлой лайке, с загнутыми носами». Дворцовую палату и всю обстановку Репин воссоздавал по одной из комнат музея, называвшегося «Дом боярина XVII века». Кресло и кафтан царевича писались в Оружейной палате, жезл царя — с жезла, хранившегося в Царскосельском дворце. Репин тщательно изучал исторические материалы и книги об Иване Грозном, вышедшие к тому времени. Художник очень хотел, чтобы на полотне была правда. Правда жизни и правда искусства. Пугало только одно — не хватит таланта. «Чувства были перегружены ужасами современности, и порою одолевало разочарование в своих силах, в своей способности передать эти чувства», — вспоминал позднее художник. Но таланта Репину хватило — он создал настоящий шедевр. Причем, как это часто бывает с настоящими художниками, свершение оказалось гораздо значительнее замысла, сформированного под влиянием конкретного исторического события. А потому и важнее, существеннее.

У Репина получилось полотно, насыщенное поистине шекспировскими страстями — тут не только царь-убийца, но и отец, потерявший сына, государь, властитель, совершивший злодеяние и боящийся возмездия, и его сын, по воле отца оказавшийся на грани жизни и смерти, и в глазах его — страшный момент перехода в небытие, осуждение и прощение отца, на-

несшего ему смертельный удар. Целая симфония чувств: горячи, раскаяния, осознание неоправимости содеянного, страх смерти и страх жизни...

Только что рухнул на усталый коврами пол царевич, и отец бросается к сыну в порыве ужаса и раскаяния. Откашлялся посох, опрокинуто кресло. И кровь — она везде, алая, темно-бордовая, все оттенки красного.

Царь обнимает сына, зажав рукой рану на виске. В глазах — отчаяние, боль, страх, безумие. На что же способен человек в порыве своих страстей! И как легко переходит он черту, отделяющую его от зверя! А на лице царевича — и ощущение близости смерти, и стыд за отца, и горький укор — ведь впереди у него была вся жизнь, жизнь рядом с любимой женщиной, жизнь, наполненная служением Отечеству...

«Никому не хотелось показывать этот ужас... Я обращался в какого-то скупца, тайно живущего своей страшной картиной», — признавался Репин. Но однажды он все-таки решил, что пора показать «Ивана» людям. В мастерскую пришли только самые близкие друзья, свои же братья-художники — Крамской, Шишкин, Ярошенко.

Репин долго устанавливал перед закрытой картиной лампы, а затем резко дернул занавеску. «Гости, ошеломленные, долго молчали, как зачарованные в “Руслане” на свадебном пире. Потом долго спустя только шептали, как перед покойником... Я наконец-то закрыл картину. И тогда даже настроение не рассеялось. Особенно Крамской только разводил руками и покачивал головой. Я почувствовал себя даже как-то отчужденным от своей картины, меня совсем не замечали... “Да вот”, — произносил как-то про себя Крамской». А в письме Суворину, издателю газеты «Новое время», Крамской рассказывал: «Меня охватило чувство совершеннейшего удовлетворения за Репина. Вот она, вещь в уровень таланту... И как написано, Боже, как написано!»

Публике картина была показана в 1885 году на Передвижной выставке в Санкт-Петербурге. Это был настоящий шок, полотно Репина никого не оставляло равнодушным. О «Грозном» говорили везде — и в светских салонах, и на студенческих вечеринках. Одни увидели в картине антимонархические настроения, и, собственно, были отчасти правы. Для

них картина была глубоко крамольной. Другие же, например, некоторые профессора Академии художеств, с возмущением указывали на анатомические неточности: якобы на картине слишком много крови — так не бывает, и убиенный не мог так быстро побледнеть. Впоследствии И. Грабарь, известный искусствовед и реставратор, сыгравший огромную роль в судьбе репинского шедевра — об этом позже, — писал: «Картина не есть протокол хирургической операции, и если художнику для его концепции было нужно данное количество крови и нужна именно эта бледность лица умирающего, а не как это было в первые минуты после ранения, то он тысячу раз прав, что грешит против физиологии, ибо это грехи шекспировских трагедий, грехи внешние, при глубочайшей внутренней правде». Многие не приняли и не почувствовали глубокие смыслы, заложенные в репинском «Иване Грозном...» И даже великий критик Стасов не понял картину, увидев в ней только воспроизведение исторического сюжета. Но были и такие, кто сразу оценил глубину заложенных в полотно идей и мастерство, с которым оно было написано. Так, Лев Толстой писал Репину: «Иоанн ваш для меня самый плюгавый и жалкий убийца... И красивая смертная красота сына. Хорошо, очень хорошо. И хотел художник сказать значительное. Сказал вполне ясно. Кроме того, так мастерски, что не видать мастерства».

Умный обер-прокурор Синода Победоносцев, тот самый, который позже появится на грандиозном репинском полотне «Заседание Государственного совета» (1901—1903) (блестяще написанный образ чиновника, уверенного в своем могуществе и в праве решать судьбы людей), тоже все сразу понял. Понял, как опасна может быть эта картина для вверенного его заботам российского общества. 15 февраля 1885 года в письме к Александру III он указывал: «Стали присылать мне с разных сторон письма, что на Передвижной выставке выставлена картина, оскорбляющая у многих правительственное чувство: “Иван Грозный с убиенным сыном”. Сегодня я видел эту картину и не мог смотреть на нее без отвращения... Какой мыслью задается художник, рассказывая во всей реальности именно такие моменты? И к чему тут Иван Грозный? Кроме тенденции известного рода, не приберешь другого мотива».

К счастью, в Петербурге картину все-таки с выставки не убрали. Зато в Москве власти по высочайшему указу запретили ее с указанием «не допускать для выставок и вообще не допускать распространения ее в публике». Павел Михайлович Третьяков, сразу купивший картину, поначалу повесил ее в отдельной комнате и показывал только близким друзьям, а домашние и слуги всегда крестились, проходя мимо запертой двери. К счастью, вскоре запрет на «Ивана...» был снят, и москвичи тоже смогли увидеть репинское полотно. Казалось, все позади, и у репинского шедевра впереди счастливая спокойная жизнь в одном из лучших художественных собраний России.

Но картину ждало еще одно испытание.

16 января 1913 года в Третьяковской галерее появился необычный посетитель. Бедно одетый, высокий, худой, бледный, он производил странное впечатление. Сначала он долго стоял перед «Боярыней Морозовой» Сурикова, а затем подошел к репинскому «Ивану Грозному» и опять долго стоял, словно застыв, вглядываясь в полотно, при этом глаза его возбужденно и даже как-то болезненно блестели. И вдруг, крикнув «Довольно крови!», он бросился к полотну, выдернул из-за пазухи сапожный нож и трижды ударил картину. Наутро уже все знали имя молодого человека — его звали Абрам Балашов. О нем писали газеты, судачили в московских домах. Никто не мог понять, что заставило юношу изуродовать одну из популярнейших картин Третьяковской галереи. Какие только слухи не ходили тогда по Москве! Наконец кое-что стало ясным.

Судьба Балашова не баловала. Его, старообрядца-раскольника, любителя старины, иконописца, в свое время исключили из художественного училища. Он выглядел не очень нормальным — возможно, действительно был душевнобольным. Но если он и был болен, болезнь его была весьма своеобразной — она проявлялась в страстной ненависти к подавлению свободы, к всяческому насилию. Вот и в репинской картине он увидел лицо насилия, дух его, и в приступе неприятия всего этого — в приступе, несомненно, безумия — нанес удары Злу. Метил-то во Зло, а поразил Добро, изуродовал шедевр. Еще один пример того, что добрыми намерениями усеян путь в ад...

Балашов попал в психиатрическую больницу. В России это был первый случай музейного вандализма. Неудивительно, что событие сие требовало объяснений. Почему картина так подействовала на Балашова и, по сути, свела его с ума?

Репин выдвинул оригинальное объяснение: он заявил, что художники-авангардисты во главе с Д. Бурлюком, а также члены объединения «Бубновы валет» подучили Балашова уничтожить картину как символ реалистического искусства. На это обвинение ответил поэт Волошин. Во время своей публичной лекции в Политехническом музее — лекция так и называлась «Иван Грозный и его сын. Картина Репина» — он сказал, что Репин сам спровоцировал акт вандализма, в погоне за дешевой популярностью переборщив с внешними эффектами и излишним натурализмом. И вообще картину нужно было бы изрезать совсем. Реакция Репина, приехавшего на вечер, последовала тут же: «Надо же, приличный господин, а не любит моего “Ивана Грозного”. Если так дело пойдет, то вскоре и Рембрандта начнут резать». (К сожалению, художник и тут оказался пророком. Любимой жертвой вандалов от искусства стал рембрандтовский «Ночной дозор», покушению подверглась и знаменитая «Даная».)

Казалось, после ударов Балашова картина погибла навсегда. Что было делать? Игорь Эммануилович Грабарь, в те годы служивший попечителем галереи, решил попытаться восстановить полотно. Первым делом о случившемся сообщили Репину. Он тут же бросился спасать свое творение и переписал голову Грозного. Наверное, художник хотел доказать всем и в первую очередь себе, что не растерял за эти годы ничего, что так же силен в живописи, как и почти тридцать лет назад, когда создавал это полотно. Но время ни для кого не проходит бесследно... Грабарь рассказывал: «Когда я вошел в комнату, где была заперта картина, я глазам своим не поверил: голова Грозного была совсем новая, свеженаписанная, сверху донизу в какой-то неприятной лиловой гамме, до ужаса не вязавшейся с остальной гаммой картины. Медлить было нельзя, краски могли к утру значительно затвердеть; я тут же сначала насухо, потом с керосином протер ватой все прописанные места, пока от утренней живописи не осталось и следа и полностью засияла живопись 1884 года». Затем Грабарь с худож-

ником Д. Ф. Богословским старательно воссоздали прежний вариант.

Более полугода продолжались реставрационные работы, и наконец картина, целая и невредимая, снова заняла свое место в галерее. Конечно же, на торжества прибыл и Репин. Вряд ли он не заметил вольности художников, но промолчал, ничего не сказал, выразив общее удовлетворение от состояния картины.

Последние тридцать лет своей жизни Репин прожил в Куоккале, в Финляндии, в доме с мастерской, названном им «Пенатами». После 1917 года «Пенаты» оказались за границей России. Репин мечтал вернуться на родину, и его очень звали, однако поначалу он боялся переезжать в большевистскую Россию, а потом сил на переезд не стало — с годами его здоровье не улучшалось. Великий русский художник Илья Репин скончался 29 августа 1930 года в возрасте восьмидесяти шести лет.

Несмотря на тонкую работу реставраторов, преступление Балашова все-таки оставило страшные следы. Полотно, и ныне украшающее, если можно так сказать о насыщенной страстями и болью картине, Третьяковскую галерею, тяжело болеет. Трещины, отслоения краски... Реставраторы постоянно следят за ней, совершая свой ежедневный, видимый лишь специалистам подвиг, пытаются сохранить картину для последующих поколений.

Жизнь великого полотна Ильи Репина продолжается. По-прежнему оно рождает споры и вызывает в душах ужас от содеянного его героем и восхищение потрясающем мастерством художника.

## Кончита мариниста Айвазовского

Иван Айвазовский. «Портрет жены»

«**П**ришел ты, маленький человек с берегов Невы, в Рим и сразу поднял Хаос в Ватикане», — восхищенно писал Гоголь об Айвазовском и о покупке папой Римским его картины «Хаос». Этот замечательный художник — один из немногих

российских живописцев, приобретших европейскую славу. Он прожил долгую жизнь и успел сделать невероятно много. В истории искусства Айвазовский остался прежде всего как великолепный маринист — ну кто не знает его гениального «Деятого вала»! Однако в его творчестве были и жанровые сцены, и батальные, а еще — удивительные, полные лирики и любви портреты прекрасной, преданной и любящей женщины...

17 июля 1817 года в книге рождений и крещений феодосийской армянской церкви появилась запись: «Родился Ованес, сын Геворга Айвазана». Сам художник так рассказывал о своих предках: «Я родился в городе Феодосии в 1817 году, но настоящая Родина моих близких предков, моего отца была далеко не здесь, не в России. Кто бы мог подумать, что война — этот бич всеистребляющий, послужила к тому, что жизнь моя сохранилась и что я увидел свет и родился именно на берегу любимого мною Черного моря... В 1770 году русская армия осадила турецкую крепость Бендеры. Крепость была взята, и русские солдаты, раздраженные упорным сопротивлением и гибелью товарищей, рассеялись по городу и, внимая только чувству мщения, не щадили ни пола, ни возраста. В числе жертв их находился и секретарь бендерского паши. Пораженный смертельно одним русским гренадером, он истекал кровью, сжимая в руках младенца, которому готовилась такая же участь. Уже русский штык был занесен над малолетним турком, когда один армянин удержал карающую руку возгласом: «Остановись! Это сын мой! Он христианин!» Благородная лож послужила во спасение, и ребенок был пощажен. Ребенок этот был мой отец». А тот добрый армянин стал, по сути, вторым отцом несчастного сироты, он окрестил его, дав имя Константин и фамилию Гайвазовский, от слова «гайваз», что на турецком — «секретарь».

Прожив много лет со своим благодетелем в Галиции, Константин Гайвазовский приехал в Феодосию и вскоре женился на молодой красавице армянке Рипсиме. Молодой супруг занялся торговлей, и поначалу дела пошли совсем неплохо. Но в 1812 году Крым накрыла эпидемия чумы, а в таких обстоятельствах никто ничего не покушает. Многие тогда разоря-



лись. Вот и Гайвазовский потерял большую часть своего состояния. До рождения Ованеса у Гайвазовских уже были две дочери и двое сыновей, и если бы не Рипсима, оказавшаяся искусной вышивальщицей, кто знает, смогли ли бы они прокормить детей.

Константин был человеком незаурядным. Он знал с десяток восточных и европейских языков, много читал и, говорят, даже сам писал — и стихи, и прозу. Старший Гайвазовский понимал, как важно хорошее образование. Страсть к знаниям он передал и своим детям.

Маленький Ованес с детства удивлял своих родителей. Мало того что сам выучился играть на скрипке, так еще и рисовал, да как! Отец, увидев однажды рисунок восьмилетнего сына, сделанный углем на белой стене их дома (конечно, это был корабль, плывущий по морю), не стал ругать мальчика, а дал ему бумагу и карандаш.

Жить большому семейству было трудно, и в десять лет Ованеса отправили работать — мальчиком на побегушках в кофейню грека Александра. Он мыл грязную посуду, носил тарелки с едой, с восторгом слушал рассказы бывалых моряков, а когда попросят — играл на скрипке или рисовал. Однажды в кофейню зашел местный архитектор Яков Христианович Кох. Увидев, как этот ребенок легко изображает на бумаге то военный бриг, то мелкую фелюгу, то просто бурлящее море, он пришел в восторг и предложил учить его рисунку. Кох познакомил Ованеса с местным градоначальником Александром Ивановичем Казначеевым. Юный художник произвел впечатление и на него: Александр Иванович дарит юному дарованию первые в его жизни акварельные краски и обещает всяческую поддержку. И не обманывает — берет его с собой, когда переезжает в Симферополь, но главное — оправляет рисунки юного Ивана Айвазовского (так его теперь называют) в Петербург — с ходатайством о принятии в академию художеств. И вот уже президент академии Оленин дает указание о принятии его «казенным пенсионером» — он будет учиться за казенный счет в классе профессора М. Н. Воробьева. Это счастливое событие случилось в 1833 году.

Айвазовский до последних дней с благодарностью вспоминал своего благодетеля. Уже став знаменитым художником, он

написал его портрет, который ныне хранится в Русском музее, — милое, умное лицо настоящего русского интеллигента, сумевшего разглядеть в маленьком армянине большой талант и посчитавшего необходимым помочь ему состояться. Если бы и сегодня все наши градоначальники были такими...

В 1835 году Айвазовского отправили в летнее плавание по Балтике. Моряки посвятили его в тонкости морского дела, рассказали об устройстве кораблей. Они полюбили юношу за его понимание морской стихии, легкий характер и смелость. Из плавания Айвазовский привез первые свои марины, увидев которые потрясенный император Николай Первый воскликнул: «Я куплю все картины, какие он только напишет!»

Начало его творческой жизни было невероятно! Общение с цветом русской культуры — с Пушкиным, Глинкой, Брюлловым, Гоголем... Блестящее окончание курса Академии художеств за пять лет вместо семи, а затем стажировка в Крыму (генерал Раевский, начальник Черноморской береговой линии, приглашает его наблюдать боевые действия флота против турок), встречи с легендарными героями морских сражений адмиралами Корниловым, Лазаревым, Нахимовым... А потом Италия, где он встретился с братом Саргисом, в монашестве Габриэлом, жившим тогда в одном из итальянских монастырей. А потом была Франция, Нидерланды. Везде его полотно, на которых живет море — то тихое, спокойное, ласковое, то бурное, непредсказуемое, страшное, — пользуются невероятным успехом. И сам Уильям Тернер, признанный мастер морского пейзажа, восхищен его картинами, об одной из которых он пишет так: «На картине этой я вижу луну с ее золотом и серебром, стоящую над морем и в ней отражающуюся... Поверхность моря, на которую легкий ветерок нагоняет трепетную зыбь, кажется полем искорок или множеством металлических блесков на мантии великого царя! Прости меня, великий художник, если я ошибся (приняв картину за действительность), но работа твоя очаровала меня, и восторг овладел мною. Искусство твое высоко и могущественно, потому что тебя вдохновляет гений!» Ну как тут не потерять голову, однако у этого армянского юноши есть что-то такое в душе, что помогает с достоинством пережить свой триумф. На склоне лет Айвазовский, вспоминая свою юность, рассказывал: «Рим. Неа-

поль. Венеция, Париж, Лондон, Амстердам удостоили меня самым лестным поощрением, и внутренне я мог гордиться успехами в чужих краях, предвкушая сочувственный прием на Родине».

Интуиция не обманула художника. Впоследствии ему были пожалованы звания академика живописи и действительного статского советника. Он был избран действительным членом пяти академий, галерея Уффици заказала ему автопортрет, его адмиральский мундир украшали почетные ордена многих стран. И главное — он был любимым живописцем Николая Первого. Та фраза императора о первой работе молодого мастера с пожеланием иметь в своей коллекции все будущие работы художника была не случайной.

Во время учебы в академии художник первый раз влюбился. Вообще он был хорош собой, с южным темпераментом, к тому же талантлив! Он всегда пользовался успехом у женщин, но эта женщина перевернула его душу...

Осенью 1837 года в Петербурге все только и говорили о балерине, итальянке Марии Тальони, совершенно покорившей русскую публику. И вот однажды, когда она ехала по одной из петербургских улиц, она сбила молодого человека. Он шел, о чем-то глубоко задумавшись, и не заметил ее экипажа. Этим молодым человеком оказался Айвазовский. Госпожа Тальони довезла его до дома, а на следующий день прислала билет на свой спектакль. Так начался их роман. А когда она уехала в Европу, он поехал за ней — благо, совет академии решил отправить молодого и такого талантливого художника в Европу, учиться у классиков. Он пишет Венецию, восхищается ее палаццо, каналами, творениями Веронезе, Тьеполо и других старых мастеров и — любит Марию... Они катаются на гондолах по узким венецианским каналам, проводят время вместе, когда она свободна. Им хорошо, но она не может забыть, что на тринадцать лет старше его, а кроме того, глубоко преданна сцене, а Айвазовский не хочет делить свою женщину ни с кем, даже с искусством. Тальони, умная и дальновидная, понимала, что их роман ни к чему не приведет, и первая решила расстаться. Тот их самый важный и самый горький разговор случился на Вербное воскресенье. С тех пор каждое Вербное воскресенье Айвазовский получал корзину с ландышами, до самой

своей смерти не догадываясь, кто посылал ему эти цветы. На прощание Тальони подарила ему розовую балетную туфельку, а он ей — роскошное палаццо. У него уже была возможность делать такие подарки — его картины прекрасно продавались, и даже папа Римский приобрел его «Хаос», вручив ему золотую медаль. В русских газетах тех лет писали: «В Неаполе так полюбили нашего художника, что дом его целый день наполнен посетителями. Вельможи, поэты, ученые, художники и туристы поочередно ласкают его, угощают и, воспевая в своих стихах, признают в нем гения».

В 1843 году Айвазовского пригласили выставить свои картины в Лувре. Это был невероятный успех! А потом прошли триумфальные выставки и в других крупнейших городах Европы — в Лондоне и Лиссабоне, Мадриде и Барселоне, Севилье и Гранаде, на Мальте и Гибралтаре. Оценили его и в Голландии, родине морского пейзажа, — он был принят в члены Амстердамской академии искусств.

В конце 1844 года, покоров все европейские столицы, художник вернулся в Петербург. Здесь его приняли с восторгом и гордостью за успехи русского искусства. Айвазовского назначили первым живописцем Главного морского штаба. Он стал модным художником и перспективным женихом, его картины покупали все ценители прекрасного, и все хотели брать у него уроки живописи. И вот однажды одна очень важная петербургская дама попросила поучить искусству ее дочерей — с прицелом, что хотя бы одна из них приглянется молодому художнику. И Айвазовский стал с удовольствием посещать этот дом и не спешил уходить — он действительно влюбился, но — в гувернантку девушек англичанку Юлию Гревс. Весь высший свет был потрясен, а Айвазовский взял и женился на гувернантке. В письме 1848 года одному из своих друзей он писал: «...я женился как истинный артист, то есть влюбился, как никогда. В две недели все было кончено. Теперь, после восьми месяцев, говорю Вам, что я так счастлив, что я не воображал половину этого счастья. Лучшие мои картины — те, которые написаны по вдохновению, так как я женился».

Он обвенчался с Юлией в петербургской армянской церкви, а потом увез ее в Феодосию — его боготворили в столице, но, несмотря на это, жить ему хотелось у его любимого Черно-

го моря, вдали от столичной суеты, где ничто не мешало творить, воссоздавая на полотне запечатленные в его памяти образы его любимой морской стихии... На окраине города, на самом берегу, он купил участок и построил там дом с мастерской. Дом Айвазовского напоминал настоящую итальянскую виллу — тут были и большие балконы, увитые виноградом, и скульптуры богов, муз и грифонов в нишах, и прекрасный вид на море, и роскошные залы для приема гостей. Здесь ему было хорошо...

В 1850 году он написал свою самую знаменитую картину — «Девятый вал». Огромные волны вот-вот обрушатся на затерянное в океане суденышко, где сражаются со стихией отчаянные моряки. Мы не знаем, сколько длится этот бой, люди измучены, но — не сдаются, и когда-то океан тоже устанет и успокоится. Главное, по поверьям моряков, — пережить девятый вал, самый страшный и губительный... В 1844 году, когда Айвазовский плыл на корабле в Бискайском заливе, ему пришлось попасть в страшную бурю. Тогда все были уверены, что корабль с Айвазовским затонет — уцелеть в такой шторм было практически невозможно. Но корабль выстоял, а в памяти художника навсегда осталась та встреча с обезумевшей стихией. И вот теперь эти воспоминания выплеснулись на холст.

Огромное полотно — 221 на 332 сантиметра — производило на видевших его грандиозное впечатление. Царь, тут же купивший картину, воскликнул: «Давай договоримся: я — царь земли, а ты — царь моря». Да, он был настоящим повелителем океана, этот Иван Айвазовский!

Он очень любил свой дом в Феодосии, а Юлия там скучала — она изо всех сил тянула мужа в столицу. Она не понимала его, не понимала его творчества. И хотя Юлия подарила мужу четырех дочерей, их семейная жизнь не принесла счастья ни ему, ни ей. Устав от капризов жены и непрерывных скандалов, Айвазовский подал прошение о разводе. «Руководствуясь человеческим и христианским долгом, я многие годы терпеливо относился к недостаткам жены, что могут засвидетельствовать не только родные и друзья, но и все знакомые во многих городах России. Перенесенное ею в 1857 году по свидетельству столичных врачей неизлечимое нервное заболевание еще более несносным сделало ее характер. Исчезло спо-

койствие в моем доме. Почти двадцать лет она клеветала на меня, запятнала морю честь и честь моих родных перед нашими детьми и чужими людьми. И это она делает с той целью, чтобы убить меня не физически, но морально, чтобы незаконно отобрать у меня имение, имущество, оставить без хлеба насущного. Моя жена Юлия, относясь ко мне враждебно, живет в столице за мой счет, часто путешествует в Австрию, Францию, Германию, вовлекая меня в колоссальные расходы». В конце апреля 1877 года Айвазовский обращается в Эчмиадзин с просьбой дать согласие на развод. Месяц спустя Синод удовлетворил его прошение.

Айвазовскому исполнилось шестьдесят лет... Он уже думал, что так и останется один, но судьба подарила ему новую любовь, осветившую последние годы его жизни. Как-то, когда он ехал в своем экипаже по улицам Феодосии, он увидел похоронную процессию. Хоронили известного в Феодосии купца Саркизова, и за гробом шла очаровательная юная армянка. «Кто это?» — спросил Айвазовский. Оказалось — вдова Саркизова Анна, в девичестве — Бурназян. Спустя некоторое время эта юная армянка стала женой Ивана Константиновича. Ему было 65, ей — 25. Но что такое разница в возрасте, когда встречаются великий художник и прекрасная женщина. Анна была малообразованна, но ее такт, ум, готовность учиться, доброта и главное — любовь, а она искренне полюбила Айвазовского, быстро восполнили недостаток образования.

Сохранилось свидетельство их брака: «1882 года января 30 дня его превосходительство действительный статский советник И. К. Айвазовский, разведенный по указу Эчмиадзинского Синода от 30 мая 1877 г. № 1361 с первою женою от законного брака, вступил вторично в законный брак с женою феодосийского купца вдовою Анной Мкртчян Саркизовой, оба армяно-григорианского исповедания. Посаженым их отцом был карасубазарский купец Емельян Христофорович Мурзаев».

В доме художника становится тепло и уютно. А потом сюда приезжает дочь Александра с сыновьями. Теперь Иван Константинович поистине счастлив: вокруг него — огромное семейство, малые и большие, и все живут в мире и согласии.

В год свадьбы влюбленный Айвазовский пишет портрет жены. Она — в национальном армянском платье, на голове —

прозрачная легкая косынка. Выразительные темные глаза, восточная грация, мягкая улыбка, женственная фигура — в ее образе присутствует некая загадочность, свойственная восточным красавицам. «Моя душа должна постоянно вбирать красоту, чтобы потом воспроизводить ее на картинах. Я люблю тебя, и из твоих глубоких глаз для меня мерцает целый таинственный мир, имеющий почти колдовскую власть. И когда в тишине мастерской я не могу вспомнить твой взгляд, картина у меня выходит тусклая...» — говорил Анне молодеющий рядом с ней художник.

Для Айвазовского было очень важно еще и то, что Анна была армянкой. «Благодаря этой женитьбе я стал ближе к своему народу», — признавался он. Его феодосийский дом становится центром армянской культуры, сюда приезжают армянские актеры, писатели, музыканты, художники. Все здесь находили духовную поддержку, а те, кто нуждался, — и материальную.

Осенью Айвазовский пишет Анну еще на одном холсте — «Сбор фруктов в Крыму». Стоя на двухколесной арбе, она собирает виноград. Сидящий в арбе юноша держит корзину и восторженно смотрит на свою прекрасную госпожу. Все здесь светится — и фигура женщины, и зелень, и цветы. Все пропитано радостью бытия...

26 сентября 1887 года в Петербурге отпраздновали 70-летний юбилей художника и 50 лет его творческой деятельности. В Большом конференц-зале Императорской Академии художеств состоялось торжественное собрание. «Бюллетень Правительственных сообщений» писал: «Вообще торжество и самое чествование художника носили грандиозный, почти небывалый еще у нас в России характер». 1 ноября 30 высших морских офицеров, включая адмиралов, в лучшем ресторане Петербурга организовали банкет в честь художника. Гордый Айвазовский появился в мундире офицера Штаба Морского флота и, конечно, с красавицей-женой.

Отдали должное художнику и его земляки, присвоив ему звание «Почетный гражданин города Феодосия». И то было совершенно заслуженно — художник очень многое делал для родного города. В своем доме открыл картинную галерею, которую позже завещал городу («...Мое искреннее желание, чтобы здание моей картинной галереи в городе Феодосии со все-

ми в ней картинами, статуями и другими произведениями искусства, находящимися в этой галерее, составляли полную собственность города Феодосии, и в память обо мне, Айвазовском, завещаю галерею городу Феодосии, моему родному городу...»). В городе всегда не хватало пресной воды, и однажды Айвазовский обратился к властям: «Не будучи в силах далее оставаться свидетелем страшного бедствия, которое из года в год испытывает от безводья население города, я дарю ему 50 000 ведер в сутки чистой воды из принадлежащего мне Субашского источника». Кстати, родник перешел к нему как приданое Анны. Уже в августе 1888 года вода стала поступать в город. В знак благодарности земляки художника возвели в центре города фонтан-памятник с бронзовой фигурой женщины — в ней все узнавали Анну Айвазовскую. Фонтан был увит лаврами с надписью: «Доброму гению». С помощью художника в Феодосии были построены и другие фонтаны. Один из них, в армянском стиле, заработал в городском саду. Рядом с краником на цепочках висели две серебряные чаши: на одной из них было выгравировано «Иван», на другой — «Анна».

В феврале 1890 года супруги Айвазовские отправились в Одессу, а оттуда — в Париж, где в зале «Дюран-Рюэль» открылась персональная выставка художника. Когда она закончилась, они поехали в Константинополь, где их принял армянский патриарх, а затем и простые жившие в Константинополе армяне. Во здравие их отслужили молебны в армянских церквах. Все это было невероятно важно для художника, всегда помнившего о своем народе. Удивительное дело — его уважали и мусульмане тоже. Султан Абдул-Гамид II наградил Айвазовского орденом «Меджидие» I степени. А еще раньше, в 1874-м, Айвазовский получил высший орден Турции — «Османие» — от султана Абдул-Азиза, для которого он написал более 30 полотен.

А в 1892 году Айвазовский с Анной посетил Америку — 13 октября они прибыли в Нью-Йорк, а затем были Вашингтон, Сан-Франциско, Бостон. И везде его выставки имели оглушительный успех. На обратном пути в Европу их пароход попал в шторм. Почти все страдали от морской болезни, но только не супруги Айвазовские — они стояли на палубе и любовались разбушевавшейся стихией. Море было их жизнью...



В феврале 1896 года Айвазовский, получив гонорар в четыре тысячи рублей за купленные государем для Зимнего дворца картины «Черноморская эскадра в тишине» и «Ураган», поехал полечиться в Ниццу. Конечно же, в сопровождении жены. Здесь он и узнал о чудовищной резне армян в Турции. Потрясенный, он пишет «Погром армян в Трапезунде», «Армяны погружают на корабли», «Турки армян живыми бросают в Мраморное море» и отправляет их в Петербург для сборника «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам». Выставки его картин, посвященных трагедии армянского народа, проходят в России, Англии, Франции, вызывая мощную волну протеста против страшных зверств. Вернувшись в Феодосию, художник швырнул в море все свои османские ордена и заявил турецкому консулу, чтобы тот передал своему «кровоному» хозяину: «Если пожелает, пусть он выбросит в море мои картины, их мне не жаль».

Ранней весной 1900 года в Петербурге открылась последняя прижизненная выставка Айвазовского. Тогда же Академия художеств учредила персональные стипендии имени Айвазовского для одаренных молодых людей из Феодосии, желавших стать художниками.

Утром 18 апреля 1900 года Айвазовский, как обычно, пришел в мастерскую. Он по-прежнему много работал. «Восемьдесят два года заставляют меня спешить», — так объяснял он свою неумность в творчестве в письме одному из друзей. Свое новое полотно, «Взрыв турецкого корабля», Айвазовский собирался закончить через пару дней — он всегда работал очень быстро. В полдень он с женой прогулялся по берегу моря. Вернувшись, снова взялся за работу, а потом, удовлетворенный сделанным, прилег вздремнуть. И умер — во сне. От кровоизлияния в мозг. Умер, как праведник, да он и был настоящим праведником.

Хоронила Айвазовского вся Феодосия под неумолкаемый звон колоколов. Его в городе очень любили. Воздали ему и воинские почести: начальник местного гарнизона возложил на гроб адмиральскую шпагу. Смерть художника стала страшным ударом для его молодой жены. Он открыл для нее огромный мир, наполнил ее жизнь любовью. И, проводив его в последний путь, она дала обет — 25 лет не покидать родного их с Ива-

ном Константиновичем дома. И, подобно Кончите, героине поэмы Вознесенского «Авось», не нарушила его ни разу. Так прошла Первая мировая, и революция, и Гражданская война. Было все — и голод, и одиночество. А потом началась Великая Отечественная, многие покинули Феодосию. Об Анне Айвазовской все забыли. Чтобы не умереть с голоду, она обменяла оставшиеся у нее украшения на хлеб и крупу. Когда немцев выбили из Крыма, ее забрал жить к себе в Симферополь художник Николай Самокиш.

Анна Айвазовская-Бурназян покинула сей бренный мир 25 июля 1944 года, в возрасте 88 лет. Похоронили ее рядом с мужем — в сквере армянской церкви Святого Саргиса, в которой их венчали.

Сегодня в доме Айвазовского — Национальная галерея его имени. Здесь хранятся наряду с многочисленными маринами и портреты его музы — верной и преданной красавицы Анны, подарившей ему настоящее счастье. Она и сегодня не покидает его дом...

## «Попрыгунья» Софья Кувшинникова

Исаак Левитан. «Портрет С. Кувшинниковой»

**В** творческом наследии Левитана очень мало портретов — он, как известно, предпочитал пейзажи и если и писал портреты, то только тех, кого очень любил — например, Чехова, своего самого, пожалуй, близкого друга. Но эту женщину Левитан изображал не раз. Наиболее известен портрет, написанный в самом начале истории их любви, в 1888 году. Вот она — сидит на диване, в роскошном белом атласном платье, смуглая, черноволосая, с осиной талией... Звали ее Софья Петровна Кувшинникова.

В 1880-е годы многие в Москве знали этот дом — рядом с полицейским участком, недалеко от Хитрова рынка, притона мошенников и убийц. Там, в этом доме, жили полицейский врач Дмитрий Павлович Кувшинников и его жена Софья Петровна, которая устроила в их скромной казенной квартир-

ке настоящий артистический салон. Кто только там не бывал! У Софьи Петровны можно было увидеть весь цвет московской богемы — певцы, литераторы, актеры, художники. Чехов со своими братьями, звезды (как сказали бы сегодня) Малого театра Ермолова, Ленский и Южин, знаменитый в те времена тенор Донской и многие-многие другие... И все эти блестящие люди находили здесь тепло, уют, интересное общение и неплохое, хоть и недорогое, угощение.

Софья Кувшинникова родилась в 1847 году в семье крупного чиновника П. Н. Сафонова, увлекавшегося литературой и искусством. Эту страсть он передал и дочери. Чего она только не делала в юности — занималась музыкой, живописью, участвовала в любительских спектаклях. И с гордостью называла себя «жрицей душевного, умственного и художественного». Дмитрий Павлович был много старше жены. Добрейшей души человек, он обожал свою Сонечку и не мешал ей служить богам Прекрасного и после свадьбы.

По словам замечательной переводчицы и приятельницы Чехова Т. Л. Щепкиной-Куперник, Софья Петровна считалась в Москве «выдающейся личностью». «Это была женщина интересная. Некрасивая, с лицом настоящей мулатки, с вьющимися — только не такими жесткими, как у негров, — черными волосами и живыми темными глазами, с великолепной фигурой, она была известна всей Москве, — вспоминала Щепкина-Куперник. — Когда я стала бывать у нее, ей уже было лет под сорок. Она писала красками (и очень хорошо, даже выставляла свои работы, главным образом цветы), прекрасно играла на фортепиано, в молодости носила мужской костюм и ходила с ружьем на охоту, а позже ездила с художниками на этюды в качестве полноправного товарища, не обращая внимания на сплетни и пересуды. Она соединяла с большой смелостью жизни и суждений старомодную благовоспитанность манер и скромность речи; это был очень занятный контраст.

Больше того, она сохранила какую-то институтскую наивность, уживавшуюся в ней рядом с жоржзандовскими идеями очень мирно, как, впрочем, и у большинства жоржзандовских героинь... Она говорила иногда двусмысленные вещи, не подозревая этого, и если это случалось в присутствии ее мужа, то он только с упреком восклицал: “Софья Петровна!”»

Да, Софью Петровну нельзя было назвать красавицей, но она умела произвести впечатление. И у нее был великолепный вкус. «Это была не особенно красивая, но интересная по своим дарованиям женщина, — писал брат Чехова — Михаил. — Она прекрасно одевалась, умея из кусочков сшить себе изящный туалет, и обладала счастливым даром придать красоту и уют самому унылому жилищу, похожему на сарай». Софья Петровна пользовалась неизменным успехом у мужчин. «В Кувшинниковой было много такого, что могло нравиться и увлекать. Красотой она не выделялась, но была безусловно интересна — оригинальна, талантлива, поэтична и изящна», — вспоминала О. Книппер. Софью всегда окружали поклонники, и, по-видимому, она отличалась определенной свободой нравов, свойственной ее приятелям из богемы, но при этом старалась не оскорблять чувств супруга. Дмитрий Павлович целыми днями пропадал на работе, а она — писала натюрморты, музицировала и общалась со своими артистическими друзьями.

Жили Кувшинниковы небогато. «Все у нее в квартире казалось роскошным и изящным, а между тем вместо турецких диванов были поставлены ящики из-под мыла, и на них положены матрасы под коврами. На окнах вместо занавесок были развешаны простые рыбацкие сети», — искренне поражался Михаил Чехов.

За стенами квартирки доктора шла страшная, отвратительная жизнь — во двор привозили пьяных, буйных, с ножевыми ранениями или жестоко избитых обитателей московского дна, но, оказавшись во владениях Софьи Петровны, обо всех этих мерзостях легко забывалось. «Квартиру, — пишет Щепкина-Куперин, — она себе устроила оригинально: там было всего четыре комнаты, не особенно большие, но очень высокие. Комната Дмитрия Павловича, убранная со спартанской простотой, затем столовая, в которой стояли простые лавки, кустарные полки, солоницы, висели шитые “рушники” — словом, все было “в русском стиле”. Просторная гостиная и, наконец, комната Софьи Петровны, переделенная на две — но не вдоль, а поперек, так что вышли комнатка внизу и комнатка наверху, куда вела маленькая витая лесенка, как на пароходе. В нижней комнате, задрапированной на манер

персидского шатра какой-то восточной тканью, было очень уютно сидеть на огромной тахте в полумраке и слушать музыку и пение, доносящиеся из гостиной, наверху, в образовавшейся каютке, была ее спальня, где жили она и ее ручной журавль, баловень, ходивший за ней всюду, как собачка по пятам, танцевавший под музыку и клевавший тех, кого почему-нибудь невзлюбит. Еще в доме были два красавца сеттера — любимцы Дмитрия Павловича. Дмитрий Павлович был человек молчаливый, терпеливый. На взгляд, роль его сводилась к тому, что обыкновенно, пока в гостиной пели, читали или флиртовали, он сидел с приятелем, таким же молчаливым, как он, у себя за шахматами, а часов около двенадцати входил в гостиную и приглашал: “Прошу закусить, господа”. За ужином продолжал оставаться немногословно гостеприимным. Ужин был всегда скромный, но вкусный, и Софья Петровна с гордостью хвалила Дмитрия Павловича, подчеркивая гостям, что “хозяйка” — он, а не она».

И вот однажды в этом уютном мирке, который создала для себя и своих друзей Софья Петровна, появился Исаак Левитан. Его привели к Кувшинниковым братья Чеховы, давние знакомые Софьи Петровны. Ей — чуть за сорок, ему — двадцать восемь, но разница в возрасте не помешала разгореться одному из самых известных в истории русской культуры роману. Софья Петровна просто не могла не увлечься этим одиноким, много пережившим, романтичным, таким талантливым и уже довольно знаменитым художником — вся Москва говорила о его пейзажах, которые он только что привез из поездки в Крым. К тому же он был так хорош... «Очень интересное матово-бледное лицо, совершенно с веласкесовского портрета, слегка вьющиеся темные волосы, высокий лоб, “бархатные глаза”, остроконечная бородка: семитический тип в его наиболее благородном выражении — арабско-испанском, — вспоминала Щепкина-Куперник. — Недаром в семье писателя Чехова, когда они с Антоном Павловичем устраивали импровизированные представления, он любил наряжаться “бедуином”, “творить намаз” и т. п. В своих бархатных рабочих куртках с открытым воротом он был очень красив и знал это, знал, что его наружность обращает на себя внимание, и невинно заботился о ней: повязывал каким-то особенным бантом ши-

рокий белый галстук и т. п.». Софья просто потеряла голову, а Левитан отдался вихрю ее чувств, с удовольствием приняв ее заботу и нежность, которых ему так не хватало в жизни — ни в детстве, ни в юности. Он полюбил ее, несомненно полюбил, ведь только любящий человек мог написать тот ее портрет, где она юная, красивая, с тонкой талией, в белом платье...

О них стали говорить в обществе, но что им было до этих разговоров! Тем более что доктор Кувшинников по-прежнему все прощал жене, прощал даже тогда, когда она надолго уезжала с Левитаном и еще одним художником, ее вечным поклонником Алексеем Степановым, как они говорили, на этюды — на Волгу, в Плес...

Левитан был счастлив, он испытывал огромный подъем, который не мог не отразиться в его творчестве. «Знаешь, в твоих пейзажах появилась улыбка», — удивленно говорил Чехов своему обычно меланхоличному другу.

Первый раз Кувшинникова и Левитан вместе с вечным Степановым уехали на этюды в 1888 году. Отъезд этот был отчасти вызван довольно неприятным обстоятельством — как раз тогда вышел указ царя Александра II о принудительном выселении евреев из крупных городов за черту оседлости. В Петербурге и Москве подняли голову черносотенцы, и в этой ситуации Левитану лучше было бы уехать куда-нибудь подальше. Что он и сделал в компании Софьи и Степанова. В то лето они путешествовали по Волге на теплоходе, а потом поселились на берегу реки в доме купца Солодовникова, в комнатах на втором этаже. В одной комнате стояли мольберты, а в другой была гостиная с пианино. Днем все вместе занимались живописью. У Софьи, несомненно, был талант. Ее работы в 1887–1906 годах часто появлялись на выставках Московского общества любителей художеств, на выставках передвижников, в Петербурге на выставках Академии искусств, а в 1888 году ее картину «Интерьер церкви Петра и Павла в Плесе» приобрел Павел Третьяков для своей галереи, что было свидетельством несомненных достоинств полотна. Вечерами говорили об искусстве. А еще Софья играла — Левитан очень любил слушать Моцарта в ее исполнении. Играла она и Бетховена, Шопена, Листа. Софья была замечательной пианисткой, прекрасно чувствовала музыку. То было замечательное время, много дав-

шее им обоим. «Я никогда еще не любил так природу, — писал Левитан Чехову, — никогда еще так сильно не чувствовал это божественное нечто, разлитое во всем... оно не поддается разуму, анализу, а постигается любовью...» Эти чувства отражались на его полотнах.

На следующее лето они снова поехали на этюды. Ездили и осенью. Особенно им понравилось в Плесе, чудесном городке на берегу Волги. Там было тихо, красиво и спокойно. И очень хорошо работалось. Как-то по просьбе Левитана знакомый священник отслужил службу в ветхой церквушке, уже давно закрытой и заброшенной. «Странно звучали удары старого, словно охрипшего маленького колокола... Где-то вверху на карнизе ворковали голуби... Левитан был тут же с нами, и вот, только началась обедня, он, вдруг волнуясь, стал просить меня показывать, куда и как ставить свечи... И все время службы с взволнованным лицом стоял он подле нас и переживал охватившее его трепетное чувство», — спустя годы вспоминала Софья Петровна. Многие искусствоведы полагают, что там, в Плесе, Левитан и стал Левитаном, которого мы знаем...

Так продолжалось несколько лет. Левитан блаженствовал — впервые о нем кто-то заботился, решал все бытовые вопросы... Он был совершенно свободен для творчества. В те годы рядом с Кувшинниковой Левитан написал свои самые знаменитые картины — «Над вечным покоем», «Владимирка», «У омута» и многие-многие другие.

Ей, конечно же, было не просто. Терпеть левитановский характер — раздражительность, полное отрешение от жизни во время работы, капризы... А еще — женщин, которых он порожал, порой даже не замечая этого. О, как же ее порой мучила ревность! Эти истории с дамами сопровождали ее все время. Однажды, когда они снимали жилье в том же Плесе, в доме купца Грошева, Левитан увлекся женой их хозяина Анной. И та влюбилась в красавца-художника по уши. Часами рассказывала о своей грустной жизни с нелюбимым, опостылевшим мужем-старообрядцем, которого кроме, истовых молитв и дел в лавке, ничего в жизни больше не интересовало. А Левитан слушал. Внимал ее печальным словам, утирал слезы. И Анна решила бежать из семьи, надеясь, что будет жить в городе с Левитаном. В то лето с ними в Плесе жил влюблен-

ный в Софью Петровну Савва Морозов — он тоже оказался втянутым в эту историю. Уезжали из Плеса парами — сначала Морозов с Анной, а потом Левитан с Софьей. Ну а в Москве все оказалось не так, как думала наивная и влюбленная Анна Грошева: Левитан забыл обо всем, погрузившись в работу — заканчивал этюды, начатые в Плесе, готовился к выставке, а потом и вовсе уехал в Европу — Третьяков послал его делать копии с картин французских мастеров. А сердобольный Морозов дал беглянке какие-то деньги и даже устроил работать на одну из своих фабрик. Софья Петровна очень боялась, что, вернувшись в Москву, Левитан захочет увидеть Анну, но он, переполненный впечатлениями, даже о ней не вспомнил!

Чехов хорошо знал об этой слабости своего друга. Когда-то Левитан вдруг принялся ухаживать за его сестрой Машей. Однажды он упал перед ней на колени и признался в любви. Та в полной растерянности побежала к брату советоваться. И, как вспоминала Мария Павловна, Чехов сказал ей: «Ты, конечно, если хочешь, можешь выйти за него замуж, но имей в виду, что ему нужны женщины бальзаковского возраста, а не такие, как ты». «Мне стыдно было сознаться брату, — пишет Мария Павловна, — что я не знаю, что такое “женщина бальзаковского возраста”, и, в сущности, я не поняла смысла фразы Антона Павловича, но почувствовала, что он в чем-то предостерегает меня». И отказала Левитану.

А потом был мимолетный роман с Ликой Мизиновой, очаровательной, юной начинающей преподавательницей русского языка, в которую был влюблен уже сам Чехов. Лика, старясь вызвать в его душе ревность, поддразнивала писателя, рассказывая о Левитане и его ухаживаниях. В одном из писем 1891 года, сообщая, что ее провожал домой от Чеховых Левитан, она пишет: «А знаете, если бы Левитан хоть немного походил на Вас, я бы позвала его поужинать». Антон, как всегда, шутил, но явно нервничал. А между тем отношения Лики с Левитаном как-то развивались. А потом она приехала к Чеховым под Алексин вместе с Левитаном! Их встретили как обычно — тепло и весело. Брат Антона Михаил вспоминал: «Она приехала к нам на пароходе через Серпухов вместе с Левитаном, и, откровенно говоря, нам негде было их обоих положить. Начались смех, неистощимые остроты Антона Павловича, влюбленные



вздохи Левитана, который любил поманерничать перед дамами». Спустя пару месяцев Чехов писал Лике: «Очаровательная, изумительная Лика! Увлечшись черкесом Левитаном, Вы совершенно забыли о том, что дали брату Ивану обещание приехать к нам 1 июня, и совсем не отвечаете на письма сестры. Я тоже писал Вам в Москву, приглашая Вас, но и мое письмо осталось гласом вопиющего в пустыне».

А в это время Лика отправилась в тверское имение своего дяди Панафидина Покровское. Здесь ее уже поджидал Левитан, поселившийся вместе со своей неизменной спутницей Кувшинниковой рядом с Покровским в Затишье. Левитану поначалу тут не понравилось, но в июне он уже писал Чехову: «С переменной погоды стало здесь интереснее, явились довольно интересные мотивы». Самым интересным оказалась найденная Левитаном мельничная запруда. Софья Петровна в своих воспоминаниях рассказывала, что однажды Левитану поведали связанную с этим местом легенду об утопившейся девушке, якобы вдохновившую в свое время Пушкина на создание «Русалки». Вероятно, эта легенда как-то отвечала настроениям художника. Так или иначе, она помогла ему создать один из лучших его пейзажей — «У омута».

Чехов узнал, что Лика рядом с Левитаном, от самого художника. «Пишу тебе, — извещал его Левитан в конце мая, — из того очаровательного уголка земли, где все, начиная с воздуха и кончая, прости господи, последней что ни на есть букашкой на земле, проникнуто ею, ею — божественной Ликой! Ее еще пока нет, но она будет здесь, ибо она любит не тебя, белобрысого, а меня, вулканического брюнета, и придет только туда, где я. Больно тебе все это читать, но из любви к правде я не мог этого скрыть». И Лика приехала. Об этом Чехов узнал из следующего письма Левитана. Сообщая, что он читает рассказы Чехова и восхищается ими, особенно рассказом «Счастье», Левитан писал тут же: «Я вчера прочел этот рассказ вслух Софье Петровне и Лике, и они обе были в восторге. Замечаешь, какой я великодушный, читаю твои рассказы Лике и восторгаюсь. Вот где настоящая добродетель».

А Чехов писал Лике: «Кланяйтесь Левитану. Попросите его, чтобы он не писал в каждом письме о Вас. Во-первых, это с его стороны не великодушно, а во-вторых, мне нет никакого де-

ла до его счастья». И далее следовало: «Будьте здоровы и шисливы и не забывайте нас». Потом подпись в виде пронзенного стрелой сердца.

Понятное дело, Софья все это видела, страшно страдала, ревновала к молодой, красивой Лике. И все прощала. И как могла, помогала Левитану творить и жить. А увлечение Ликой оказалось недолгим. Наверное, Чехов был прав, когда говорил, что Левитану больше нравятся дамы бальзаковского возраста.

Софья Петровна полностью завладела своим Левитаном, и это стало раздражать его друзей. Было много таких, кто осуждал ее за безоглядную связь с мужчиной намного ее моложе, за то, что обижала она своего столь терпеливого и снисходительного ко всем ее безумствам мужа. Явно недолюбливал ее и Чехов. И в 1892 году разразился страшный скандал: в журнале «Север» была напечатана небольшая повесть писателя «Попрыгунья», сюжет которой невероятно напоминал драму, разыгрывавшуюся между супругами Кувшинниковыми и Левитаном. В героях читатели, знакомые Софьи Петровны и Левитана, легко узнавали Кувшинниковых и их гостей. Доктор Дымов — это, конечно, Дмитрий Кувшинников, попрыгунья Ольга Дымова — Софья Петровна, художник Рябовский — Левитан. Узнали себя в героях повести и другие посетители салона Софьи Петровны. «Певец из оперы» — Донской, «артист из драматического театра, отличный чтец» — А. Ленский, доктор Коростылев — Степанов. Сюжет «Попрыгуньи» всем известен — пустая, легкомысленная Ольга увлеклась знаменитым художником и позабыла про своего мужа. А потом влюбленные охладели друг к другу. Финал рассказа очень грустный, даже трагический — добрый, обманутый женой-«попрыгуньей» доктор Дымов умирает, заразившись тифом от больного ребенка. И она уже ничего не может исправить.

Многие злорадствовали, с удовольствием судача о подробностях личной жизни Софьи Петровны, но были и такие, кто осуждал Чехова. А он всячески пытался оправдаться — мол, все его сюжеты не имеют никакого отношения к жизни, все это — его фантазии, выдумки. «Можете себе представить, — писал Чехов Лидии Авилевой, которую, кстати, некоторые его биографы считают главной любовью его жизни, — одна знакомая моя, 42-летняя дама, узнала себя в двадцатилетней ге-

роине “Попрыгуньи”, и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство: дама пишет красками, муж ее доктор и живет она с художником».

Софья Петровна обиделась страшно. Она так хорошо отнеслась к Чехову, принимала его в своем доме, ценила его как писателя, а он подло над ней надсмеялся! В повести были использованы ее выражения, ее словечки, ее воспоминания... Обстановка в доме Ольги Дымовой очень походила на квартиру Кувшинниковой, таким же был и стиль ее туалетов. И хотя Ольга Дымова была молоденькой блондинкой, а Софья — далеко не юной брюнеткой, всем все было предельно ясно.

Кувшинникова была жестоко оскорблена. Обиделся и Левитан, в основном за свою подругу. Если бы не она, он, может, и простил бы своего лучшего друга, но тут была задета честь его Софьи! Он написал гневное письмо Чехову, был готов даже стреляться, но, к счастью, до дуэли дело не дошло, однако поссорились они надолго — почти на год. И если бы однажды в мастерскую к художнику не приехала Т. Щепкина-Куперник и не уговорила Левитана поехать к Чехову в Мелихово, где бывшие друзья снова стали друзьями, они бы, наверное, еще долго не помирились. Но Софья Петровна Чехову «Попрыгунью» так и не простила. И видеть Чехова больше не хотела.

Кстати, возможно, еще один эпизод из жизни Левитана отразился в творчестве его друга. «Порою нас вдруг охватывала страсть к охоте, — вспоминала Софья Петровна, — и мы целыми днями бродили по полям и перелескам... Однажды мы собрались на охоту в заречные луга... Над рекой и над нами плавно кружились чайки. Вдруг Левитан вскинул ружье, грянул выстрел — и бедная белая птица, кувыркнувшись в воздухе, безжизненным комком шлепнулась на прибрежный песок.

Меня ужасно рассердила эта бессмысленная жестокость, и я накинулась на Левитана. Он сначала растерялся, а потом даже расстроился.

— Да, да, это гадко. Я сам не знаю, зачем я это сделал. Это подло и гадко. Бросаю мой скверный поступок к вашим ногам и клянусь, что ничего подобного никогда больше не сделаю. — И он в самом деле бросил чайку мне под ноги... Мало-помалу эпизод с чайкой был забыт, хотя, кто знает, быть может, Левитан рассказывал о нем Чехову...»

А вскоре Софью Петровну ждал другой удар, гораздо страшнее — Левитан ее разлюбил.

В июле 1894 года Софья с Исааком жили в имении Ушаково в Тверской губернии. Ушаково принадлежало семейству Панафидиных, радушных, замечательных, необыкновенно милых людей. Все в доме ухаживало за Левитаном, а он очень много работал — уходил подальше на природу, писал.

В конце лета в соседнюю усадьбу приехали хозяева, жена и дочери видного петербургского чиновника Турчанинова. Узнав, что рядом живет знаменитый художник Левитан, дамы тут же решили нанести визит Панафидиным. И вот, как рассказывала Т. Щепкина-Куперник, тоже гостившая тогда у Панафидиных, «знакомство завязалось. Это были мать и две очаровательные дочки, девушки наших лет. Мать была лет Софьи Петровны, но очень заботившаяся о своей внешности, с подведенными глазами, с накрашенными губами, в изящных, корректных туалетах, с выдержкой и фацией настоящей петербургской кокетки. (Мне она всегда представлялась женой Лаврецкого из “Дворянского гнезда”.) И вот завязалась борьба... Мы, младшие, продолжали свою полудетскую жизнь, катались по озеру, пели, гуляли, а на наших глазах разыгрывалась драма. Левитан хмурился, все чаще пропадал со своей Вестой “на охоте”, Софья Петровна ходила с пылающим лицом, а иногда и с заплаканными глазами... Нам было жаль ее, но с бессознательной жестокостью юности мы удивлялись, что в такие годы можно любить... и говорили пресерьезно, что, когда нам минет 40 лет, мы... или умрем, или уйдем в монастырь! Я уехала до конца лета, и еще осенью Левитан писал мне... извиняясь, что запоздал ответом на какое-то поручение: “...Мои личные передрыжки, которые я переживаю теперь, выбили меня из колеи и отодвинули все остальное на задний план. Обо всем этом когда-нибудь в Москве переговорим. Живется тревожно... Все на свете кончается... и потому — черт знает что!”

“Все на свете” кончилось полной победой петербургской львицы и полным поражением бедной, искренней Софьи Петровны».

Софья Петровна вернулась в Москву, одна. А Левитан переехал к Турчаниновым. Но там покоя у него не было. Дело в том,

что в него влюбилась не только мать, но и старшая дочь. И Левитан, видно, заигрался в любовь и оказался в ужасной ситуации, а когда понял, как глубоко погряз во всех этих страстях, не придумал ничего лучше, как стреляться. Правда, только ранил себя — ну не кончать же жизнь из-за этих пылких дам!

Но дамы перепугались и вызвали доктора Чехова, который, конечно же, приехал спасти своего любвеобильного друга. Кстати, и эта история нашла отражение в творчестве Чехова — в «Доме с мезонином», но на сей раз прототипы мудро решили не узнавать себя в героях повести.

Надо сказать, что чувство Анны Николаевны Турчаниновой оказалось настоящим — она оставалась с Левитаном до конца его дней, преданно ухаживала за ним, уже тяжело больным — у него всегда было слабое сердце. «Я выслушал Левитана: дело плохо. Сердце у него не стучит, а дует. Вместо звука тут-тук — слышится пф-тук. Это называется в медицине “шум с первым временем”», — рассказывал в одном из писем Чехов.

Великий русский художник умер 22 июля 1900 года. Перед самой смертью он попросил сжечь весь его архив, все письма. Оборвал все нити.

Софья Петровна тяжело переживала разрыв с Левитаном. Она как-то вдруг постарела, погасла, и хотя по-прежнему принимала гостей в своем доме у полицейского участка, ездила со знакомыми художниками на этюды, играла на рояле, но что-то сломалось в ней, ушло из жизни что-то самое важное. Никто из окружавших ее людей не мог сравниться с Левитаном... Она часто смотрела на свой портрет, написанный им, — тот самый, где она сидит в белом атласном платье. Она свято хранила и портрет, и то белое платье, напоминавшее ей о лучшем времени ее жизни...

Когда Левитан умер, она написала воспоминания о нем. Там, в этих воспоминаниях, нет ни горечи, ни зла, ни упреков. Только добрые, теплые, трогательные слова о замечательном художнике, с которым ей довелось прожить рядом несколько лет...

Умерла Софья Петровна в 1907 году — ухаживала за одной одинокой женщиной, болевшей тифом, и заразилась. «Она умерла совершенно неожиданно, летом, на этюдах, — пишет Щепкина-Куперник, — и, в сущности, умерла благодаря той самой старомодной скромности и “благовоспитанности”»,

о которой я упоминала: ей нужно было принять сильнодействующее средство, а ее “комната” находилась рядом с комнатой мужчин — и она предпочла не исполнить предписания доктора, чтобы не погрешить против своей конфузливости: результатом была смерть».

Где ее могила, неизвестно.

Прошло несколько лет, и брат Левитана Адольф Ильич вместе со своими племянниками, детьми сестры художника Терезы, решили подзаработать на знаменитой фамилии. Они открыли фирму и стали продавать его полотна. За истинных «левитанов» выдавались и картины, написанные Софьей Петровной. Это было нетрудно — она была хорошей ученицей и уловила стиль учителя. С тех пор у искусствоведов множество проблем с атрибуцией левитановских работ...

## Золотая Адель

Густав Климт. «Портрет Адели Блох-Бауэр»

**В** начале XX века Вена переживала невероятный взлет культуры. Фрейд и Малер, Шёнберг и Отто Вагнер, ну и конечно, Густав Климт определяли артистическую атмосферу города. Богатые буржуа с их неумной жадой развлечений, роскошными банкетами, салонами, в которых принимались писатели и художники, ученые и журналисты, вносили свой вклад в это пиршество мысли, в эксперименты, проводившиеся в этой поразительной творческой лаборатории, какой была столица Австрии на излете прекрасной эпохи.

Семейство Блох-Бауэров в Вене знали хорошо. Фердинанд Блох был одним из самых преуспевающих венских промышленников, можно сказать, сахарным королем Австрии. Его жена, очаровательная Адель, дочь генерального директора венского банковского союза Морица Бауэра, вышла за Фердинанда замуж в 1899 году. Чуть ранее ее родная сестра Мария сочеталась брачными узами с Густавом Блохом, братом Фердинанда. Породнившись столь тесно, обе семьи стали называться Блох-Бауэрами.

У фрау Адель был популярный в венских артистических кругах салон, куда приглашали разных знаменитостей. Однажды туда попал и Густав Климт.

Ему около сорока. Он уже известный, преуспевающий и весьма модный художник. За его плечами — учеба в Венской художественно-промышленной школе, работа вместе с братом Эрнстом и другом Францем Матчем над росписью павильона минеральных вод в Карлсбаде, оформление Бургтеатра, нового здания национального театра, и ранняя смерть Эрнста, которую Густав переживал глубоко и тяжело. За его спиной был и бунт против традиционной живописи, который рассорил Густава с верным и преданным Матчем, не нашедшим в себе силы для поисков нового. Зато у Густава энергии и решительности было хоть отбавляй! В 1897 году он стал вождем венских ниспровергателей старого искусства и основателем Сецессиона, общества живописцев, породивших австрийский модерн. А потом ему пришлось пережить и первый настоящий скандал — Климт создал для Венского университета серию картин, называвшихся «Философия», «Юриспруденция» и «Медицина». Уже первая из них, «Философия», получившая золотую медаль на выставке в Париже, вызвала сильнейшие чувства у венской профессуры. Это порнография, это недопустимо, кричали оскорбленные до глубины души добропорядочные бюргеры. Раздраженный Климт вернул тогда университету аванс и оставил все работы у себя, решив больше никогда не связываться с государством и государственными заказами. Никто не имеет права диктовать художнику, что и как он должен писать! А картины, выполненные для университета, очень скоро нашли своего ценителя и ушли в частные галереи. К сожалению, во время Второй мировой войны эти полотна сгорели.

В прошлом была и поездка в Италию, где он увидел в Равенне фантастические по красоте византийские фрески — их золотое сияние его просто заворожило. И вот уже золото появляется на полотнах, освещая своим блеском его модели. А среди них были не только простые натурщицы, но и вполне респектабельные дамы, которые превращались по воле его кисти в таинственных, влекущих, обольстительных, сексуальных красавиц. Он, такой в жизни молчаливый и невозмутимый, рассказывал о том, как понимает жизнь и отношения ме-

жду полами, в своих поразительных по красоте картинах — тут он целиком отдавался Женщине, ее власти, ее силе, ее чарующей сексуальности. «Эротическое напряжение, охватывающее зрителя, нарастает в зависимости от соотношения того, что спрятано и что раскрыто. Тесные взаимоотношения художника и модели часто настолько очевидны, что просмотр рисунков Климта порой начинает казаться бестактностью, вторжением в личную жизнь;» — писал спустя много лет после смерти художника французский критик Жиль Нере. — Создается впечатление, что работы принадлежат любовнику, нежно ласкающему тело, которое он любит. Любовник-художник стремится изобразить женщину во всех позах, застать ее в момент наивысшего наслаждения, превратить его в частицу вечности. Он входит в этот мир, как в храм, где вместо колонн — женские бедра, сквозь которые он проникает, чтобы достичь небес».

Художник, который мог создавать на полотне такие образы, не мог не любить жизнь во всех ее проявлениях. Не мог не понимать любовь. И Климт отдавался женщинам не только в искусстве — его личная жизнь, которая отнюдь не афишировалась, была довольно бурной. Да и как можно было не давать своим инстинктам волю в Вене на рубеже веков, в Вене, в которой жил Фрейд, провозгласивший первичность либидо, в Вене, в которой, казалось, все ощущали необходимость любить и быть любимыми... Вот и Климт не отказывал себе в любви. Недаром после его смерти четырнадцать человек обоего пола заявили о том, что они его дети, и четверым удалось это доказать! При этом сам Климт всю жизнь прожил со своей матерью, имея одну официальную привязанность — сестру вдовы брата Эмилию Флеге, очень элегантную женщину, владелицу одного из венских домов моды. Кстати, она часто использовала придуманные Климтом орнаменты для своих тканей, а потом в сшитых ею туалетах из этих тканей шеголяли первые венские красавицы. Климт и Эмилия часто путешествовали вместе, появлялись на вечерах, банкетах, в театрах, при этом говорили, что их связывали чисто платонические отношения. Но кто знает...

И вот Климт, сорокалетний, сильный и вполне привлекательной наружности мужчина, появился в салоне Блох-Баэров. Конечно, он тут же подпал под обаяние весьма кокетливой хозяйки дома фрау Адель. («Ужасно нежная и томная,



с одухотворенным лицом, всегда элегантная», — так вспоминала об Адели ее племянница Мария Альтман.) Несомненно, он должен написать ее портрет! Адели тоже хочется иметь картину этого уже известного в Вене художника, и ее муж заказывает Климту портрет жены. Адель появляется в мастерской художника, и очень скоро Климт увлекается ею. Это видно по тому, как много набросков он делает для портрета и как потом образ Адели появляется и на других его картинах.

Но вот наконец портрет готов. Все в восторге, и супруг модели господин Фердинанд с удовольствием оставляет его в семейной коллекции. Позже, в 1912 году, Климт написал совсем иной портрет Адели — не роковой красавицы, а обычной венки, милой, очаровательной, с некоторой изюминкой, но уже вполне земной женщины; на первом портрете Адель — богиня, царица, владычица мужских душ...

Началась война, Европу захлестнули волны ненависти и горя — умирали самые лучшие, самые молодые и красивые, самые талантливые и способные. На смену климтовой красоте золотых орнаментов, на смену его изящным, томным, чарующим и эротичным красавицам приходит новая живопись, в которой нет никакой гармонии, которая вся — крик, стон, ужас от того, на что способен человек, несущий гибель себе и себе подобным. Климт, чувствуя закат всего того, что он проповедовал в искусстве, чувствуя конец своего времени, заболевает — у него удар; дело довершает страшная инфлюэнца 1918 года. 6 февраля 1918 года художника не стало.

А одна из его лучших моделей Адель Блох-Бауэр пережила войну. Она скончалась в 1925 году. Все эти годы ее портрет, а также другие картины Климта, купленные когда-то мужем, радовали Адель, поднимали настроение в минуты уныния. Наверное, она вспоминала те дни, когда приходила в мастерскую художника. Вспоминала, как он, весь уйдя в работу, писал ее портрет, а потом, как, уставшие — она от позирования, а он — от живописи, безумно отдавались друг другу. Он умел любить, этот художник, умел отдаваться женщине с не меньшим пылом, чем своему искусству...

Умирая, Адель решила, что созданная Климтом красота должна принадлежать Австрии, и в своем завещании распорядилась передать картины после смерти мужа государству.

Однако все случилось иначе... В 1938 году произошел Anschluss Австрии. Еврей Фердинанд Блох-Бауэр понимал, что лучше бы ему уехать, да побыстрее, — уже весь мир знал, что готовят немцы представителям этой, как они были уверены, не имеющей права на существование нации. И Блох-Бауэр бежит из Вены в Швейцарию. Однако вывезти свое имущество из Вены ему не удалось, и оно было немцами конфисковано. Часть художественной коллекции продали венским музеям. По иронии судьбы, немцы сделали то, что хотелось Адель Блох-Бауэр: австрийская «Мона Лиза», как уже стали называть в то время картину, попала в государственный музей.

Фердинанд Блох-Бауэр перед самой своей смертью — он пережил жену на двадцать лет, — как когда-то его Адель, тоже написал завещание. У него и Адели детей не было, а потому в документе говорилось, что он завещает имущество, принадлежавшее ему до войны, племянникам — Роберту, Луису и Марии.

Кончилась война, и в Европе остро встал вопрос о перемещенных ценностях. Все только и говорили о реституции. Австрия тоже объявила все акты, принятые при фашистском режиме, аннулированными, но при этом действовала методом двойных стандартов. Ценности мирового масштаба возвращать не собирались, а таковыми были признаны пять работ Климта (и среди них знаменитый портрет Адели), украшавшие собрание Австрийской картинной галереи; зато наследникам Адели и Фердинанда Блох-Бауэров разрешалось вывезти из страны остальную часть семейной художественной коллекции.

Эта политика австрийского правительства вызывала вполне понятный протест. Но лишь в 1998 году Австрия приняла закон, по которому можно было претендовать на возвращение всех ценностей, когда-либо отобранных нацистами и ныне хранящихся в австрийских музеях. После этого Австрия стала терять шедевр за шедевром!

В том же 1998 году в американских газетах, а потом и в австрийской прессе появились статьи, в которых говорилось, что портрет Адели Блох-Бауэр, уже давно ставший визитной карточкой Государственной картинной галереи, не по праву украшает ее стены. Эти статьи стали результатом журна-

листского расследования, проведенного журналистом *Boston Globe* Х. Черниным. К тому времени единственной наследницей Блох-Бауэров осталась Мария Альтман, живущая в Америке. Она родилась в 1916 году, в двадцать лет вышла замуж за Фрица Альтмана. Почти сразу после их медового месяца в Париже молодожены узнали об аншлюсе Австрии. Вскоре Фрица арестовали и отправили в Дахау. Чудом ему удалось освободиться (он отдал немцам текстильную фабрику, принадлежавшую его брату Бернару, который тогда уже бежал во Францию). Вместе с юной женой Фриц покинул Австрию. Они оставили там все, что у них было, — близких, дом, ценные и дорогие им как память вещи. Интересно, что украшения Марии потом оказались у Германа Геринга. Их новой родиной стали США.

И вот, спустя много лет после всех этих драматичных событий, детально изучив статьи Чернина, миссис Альтман решила — а почему бы ей не вступить в права наследования и не стать обладательницей одной из самых известных картин в мире? Но дело так бы и заглохло, если бы на сцене не появился мистер Рональд Лаудер, глава косметической фирмы «Эсте Лаудер». Во время президентства Рейгана он был послом США в Австрии, тогда же увлекся югендстилем, а потом и страстно полюбил немецкое и австрийское искусство конца XIX — начала XX века. Впоследствии он стал главой попечительского совета нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА) и собрал свою собственную коллекцию немецкой и австрийской живописи любимого им периода.

В 1998 году с несколькими из экспонатов музея МоМА произошла история, связанная с именем Лаудера, — нашлись законные наследники убитого нацистами хозяина картин Шиле из собрания МоМА, но Лаудер употребил все свое влияние, и картины остались в музее, за что американцы были ему весьма благодарны. А вот теперь, уже в истории с Климтом, Лаудер отстаивал совсем иные принципы. Он с огромным энтузиазмом принялся помогать миссис Альтман. Под его чутким руководством госпожа Альтман обратилась в американский окружной суд, и в 2003 году он, приняв иск Марии Альтман, вынес вердикт в пользу наследницы! В 2005 году уже Верховный суд США слушал дело о возвращении Марии Альт-

ман собственности ее тетки и дяди. Дело было действительно сложное — вопрос заключался в том, имеет ли право американский суд вообще рассматривать иск Альтман? Картина никогда не попадала на территорию США. Адель Бауэр не была настоящей американкой и так далее. Но все-таки Верховный суд (шесть голосов «за» и три — «против») подтвердил вердикт окружного. Американский суд вынес свое решение, но Австрия совсем не торопилась его выполнять. Уже далеко не юная госпожа Альтман боялась, что умрет раньше, чем это произойдет. Все осложнялось еще и тем, что не было юридической ясности — кто из супругов Бауэров считался собственником картин? Если Адель, тогда по ее завещанию картины должны находиться в музее, если же Фердинанд — то перейти к наследникам. И вот дело Альтман наконец рассматривается в австрийском арбитражном суде. По законам Австрии 1925 года, когда умерла Адель, имуществом семьи распоряжался муж — тогда до равенства прав мужчин и женщин и полной эмансипации еще было далеко! Исходя из этого суд принял решение: право собственности на картины Климта из Венской картинной галереи принадлежит Марии Альтман!

Суд прошел, страсти немного улеглись, и Мария Альтман заявила, что не настаивает на том, чтобы картины Климта висели в ее доме — ее вполне удовлетворит достойная картин сумма. Вдохновленные возможностью сохранить для страны шедевр Сецессиона австрийцы тут же объявили сбор средств на выкуп картин Климта. В фонд, созданный специально для этих целей, стали поступать пожертвования со всех сторон. Однако достойная, по мнению Альтман, цена взлетела сначала до 150, а потом и до 300 миллионов долларов! Австрия такую сумму собрать не смогла, и полотно уехало за океан. Страна погрузилась в траур — она лишилась ценнейшего полотна, картины, ставшей символом ее культуры. Нескончаемым потоком шли в венский Бельведер почитатели Климта — попрощаться с Золотой Аделью, с австрийской Моной Лизой...

Но вот картина пересекла океан. Госпожа Альтман тут же получила массу предложений продать полотно, но в ответ хранила молчание. Картину выставили в одном из самых крупных музеев Америки — в лос-анджелесском Музее искусств. Там она пробыла семь недель. Тем временем, 19 июня 2006 го-

да, все стало ясно — Мария Альтман продала «Портрет Адели Блох-Бауэр» мистеру Рональду Лаудеру за рекордную, поистине астрономическую сумму — 135 миллионов долларов!

С тех пор побить этот рекорд смогли лишь три произведения искусства — «Женщина III» Виллема де Кунинга — 137,5 миллиона долларов; «Номер 5» Джексона Поллока — 140 миллионов долларов; «Игроки в карты» Сезанна — 250 миллионов долларов. Сезанна купила в 2012 году правящая династия Катара.

Сразу стало понятно, что участие Лаудера в судьбе картины было отнюдь не бескорыстным. Увидев еще в бытность послом в Австрии это полотно Климта, мистер Лаудер страстно возжелал его приобрести. Один из самых богатых людей мира, он не привык отказывать себе ни в чем. И вот теперь австрийская Мона Лиза украшает его Новую галерею немецкого и австрийского искусства. Лаудер, этот прожженный делец, наверное, очень доволен, что картина досталась ему по цене гораздо ниже той, что могут сегодня дать за нее на открытых аукционах.

Не забудем о других — четырех — полотнах Климта, полученных миссис Альтман. Они после нескольких недель экспозиции в той же Новой галерее Лаудера тоже были проданы: «Портрет Адели Блох-Бауэр» 1912 года за 87,9 миллиона долларов, а три пейзажа суммарно за 103,4 миллиона долларов. Миссис Мария Альтман, и до всей этой истории бывшая дамой небедной, превратилась в настоящую миллионершу!

Об этой истории много писали в прессе, история семейства Блох-Бауэров и гениального полотна Климта легла в основу трех документальных фильмов — «Желание Адели», «Украденный Климт» и «Ограбление Европы».

Мария Альтман умерла 7 февраля 2011 года. У нее был шанс остаться в истории искусства великой меценаткой и заслужить вечную благодарность австрийского народа, но эта милая, как говорили те, кто ее хорошо знал, дама посмертной славе предпочла миллионы на банковском счету...

А Климт сегодня очень популярен. В книжных магазинах появляются новые книги и альбомы, посвященные художнику, а не так давно, в 2006 году, чилиец Рауль Руис, бывший министр культуры при Альенде, сбежавший от Пиночета

во Францию, снял фильм о великом художнике — на экране оживает пряная атмосфера Вены конца XIX — начала XX века, публичные дома, где веселятся почтенные бюргеры, изысканные салоны, в которых гости говорят об искусстве. Режиссер и актер Джон Малкович создают образ Климта, которому чужды какие-либо ограничения, он полигамен и открыт для всего нового — нового искусства и новых женщин.

Правы они в такой трактовке личности художника или нет, судить трудно. Ясно одно: Климт был действительно великим живописцем, создавшим целое движение в искусстве и большое число истинных шедевров, среди которых и его золотая Адель — «Портрет Адели Блох-Бауэр». Фрау Адель давно уже нет на Земле, но по-прежнему жив ее портрет, и так же обольстительна и притягательна ее улыбка, улыбка австрийской Моны Лизы.

## Альма Малер — на земле и в небесах

Оскар Кокошка. «Невеста ветра»

Это история страстной любви, опалившей души, но породившей серию шедевров, навсегда ставших памятником потрясающей женщине — Альме Малер...

В начале XX века в столице Австрии все знали Альму Малер. Дочь рано умершего талантливого художника Эмиля Якоба Шиндлера и певицы Анны фон Берген с юных лет попала в центр жизни венской богемы. Умная, талантливая, тонко чувствующая музыку, самая обворожительная женщина Вены, она легко возбуждала страсть в мужских сердцах. Среди ее поклонников был Климт. «Он стал моей первой большой любовью, но я тогда была еще ребенком, полностью погруженным в музыку и мало знающим о реальной жизни. Я просто не понимала, чего от меня хотят...» — писала она в своих воспоминаниях. Климта сменил директор Венского Бургтеатра Макс Буркхардт, открывший для нее Вагнера и Ницше, затем жертвой ее чар стали композитор Александр Цемлински, начивший Альму сочинять музыку (несколько ее песен на стихи

Гейне, Рильке и Гофманстала до сих пор звучат в концертах), и, наконец, великий Густав Малер, за которого она вышла замуж в марте 1902 года. Ей было 22 года, а ему — 43. Близкий друг Малера с болью писал: «Трудно представить более разных людей — она молода и привыкла к светской жизни. А он неразговорчив и любит одиночество».

Их супружескую жизнь действительно нельзя было назвать счастливой — Малер много работал, а Альма ужасно скучала и, как могла, пыталась развлечься. В этом ей помог немецкий архитектор Вальтер Гропиус — в будущем он стал одним из вождей знаменитого движения «Баухаус», во многом определившего развитие европейской архитектуры. У этой женщины было поразительное чутье на таланты — ее избранниками всегда были люди незаурядные, яркие, творческие. А уж что они находили в ней — темперамент, свободу мысли и чувств, ум, понимание, шарм, сексуальность, — было известно лишь им одним...

В мае 1911 года Густав Малер умер. Альме было всего 32 года, после смерти мужа у нее осталась дочь. Она по-прежнему была хороша и по-прежнему мужчины не давали ей скучать — уже летом у нее закрутился роман с композитором Шрекером, затем — с биологом Каммерером, а потом на ее небосклоне появился врач Френкель, лечивший Малера. Френкель, уверенный, что он неизлечимо болен, умолял Альму согреть своим телом и душой его последние дни. Не забывал о ней и Гропиус. Правда, сама Альма так писала в своих воспоминаниях об этом периоде: «После смерти Малера я долгое время испытывала духовные и душевные мучения. Я не могла свыкнуться с мыслью, что покинута им. Мне казалось, я утратила связь с миром».

Поначалу она поселилась у родителей, а потом перебралась в просторную квартиру в центре Вены. Здесь, в ее украшенном красным музыкальным салоне, собирался весь цвет тогдашней Вены — писатели, художники, композиторы, актеры и режиссеры. Среди них были Шенберг, Климт, Бруно Вальтер, Артур Шнишлер и многие другие знаменитости.

И вот в эту в общем-то размеренную жизнь, наполненную искусством, легким флиртом и ни к чему не связывающими отношениями, ворвался страстный, гениальный, молодой, не-

управляемый Оскар Кокошка, вовлекший Альму в безумный водоворот чувств, который перевернул всю ее душу...

О Кокошке, огромном атлете с бритой головой, в Вене тогда много говорили — говорили и о буйстве его живописи, и о буйстве его характера. Он был родом из маленького городка Пехларн на Дунае. Его отец был чехом, из известного рода пражских ювелиров, а мать — австриячкой, из провинции Штирния. Он учился в Венской школе прикладного искусства, увлекался литературой и сам писал. Большой известностью пользовались его пьесы, их темами были секс, насилие и вечный антагонизм между мужчиной и женщиной. В 1908 году работы Кокошки были показаны в Вене, на выставке художников, группировавшихся вокруг Климта. Его картины, со сценами насилия, невероятно эротичные, вызвали тогда яростный протест публики. В 1910 году Оскару улыбнулась удача — берлинский издатель Вальден, владелец и редактор журнала *Der Sturm*, заказал Кокошке оформление журнала, а кроме того, Оскар подписал контракт с известным дилером Паулем Кассирером. В 1911 году Кокошка возвращается в Вену, где открывается его уже персональная и довольно крупная выставка. На эту выставку идет вся Вена, ее посетил даже эрцгерцог Франц Фердинанд. Правда, высочайшему ценителю прекрасного картины Кокошки не понравились. Уходя, он сказал: «Этому господину нужно переломать все кости!»

И вот Карл Молль, отчим Альмы, однажды пригласил этого скандального художника к себе в гости. Зная его работы, он посоветовал красавице Альме — пусть попросит художника написать ее портрет. Что она и сделала — а почему бы и нет?

Позже она так рассказывала об их первой встрече: «Он принес с собой оберточную бумагу и сразу захотел меня рисовать. Но я, поколебавшись, сказала: мне неловко, когда меня так пристально разглядывают, я попросила позволить мне во время сеанса играть на рояле. Он начал рисовать; время от времени его сотрясали приступы кашля, и он потихоньку прятал в карман испачканный кровью платок. На нем были драные ботинки и поношенный костюм. Мы почти не разговаривали, но, несмотря на это, он никак не мог сосредоточиться на работе. Наконец мы встали — и вдруг он страстно обнял меня. К подобному обращению я не привыкла... Я никоим образом



не ответила ему, и видимо, это подействовало на него сильнее всего...» А Кокошка писал о той их первой встрече так: «Она была столь прекрасна, столь обольстительна под этой вдовьей вуалью!»

Уже на следующий день Альма получила от него письмо. Покоренный ее красотой художник умолял ее, «пока он еще беден, стать его тайной женой». Конечно, она не восприняла дерзкое предложение всерьез, но этот молодой человек, полный какой-то первобытной силой, неистовый и в то же время трогательный, такой не похожий на других, несомненно, заинтересовал ее. Решив познакомиться с ним поближе, через пару дней она пришла в его номер в дешевой гостинице. И начался страстный роман, мучительный, принесший им обоим невероятные страдания, но и невероятное счастье, роман, благодаря которому Кокошка создал свои, может быть, лучшие картины. Их любовь продолжалась три года. «Три года, проведенные с ним, были для меня сплошной яростной и любовной борьбой. Никогда до сих пор не испытывала я столько безумств, столько адских мук, столько райских наслаждений», — писала спустя многие годы Альма. После Кокошки в ее жизни были другие мужчины, но те три года безумных, упоительных ночей, адские муки ревности, страшные скандалы, которые он ей устраивал, и затем сладостные примирения — нет, ничего похожего в ее жизни потом не было.

Оскар хотел, чтобы она принадлежала ему целиком. Когда они были вместе, он или ласкал ее, или рисовал. А когда ее не было рядом, писал ей сумасшедшие, любовные письма. Она вдохновляла его, рождала в нем невероятные творческие порывы. В 1913 году он написал картину «Обрученная с ветром» (иногда картину называют «Невеста ветра»). Мужчина и женщина, обнявшись, прячут в облаке страстей. Удивительное полотно, настоящий гимн любви. (Сегодня оно — украшение базельского Художественного музея). А еще был «Автопортрет с Альмой» и многие другие картины и рисунки. Он писал ее нагую и в одеждах, на одних его картинах Альма — красавица, на других — страшное чудовище. «Ты должна как можно скорее стать моей женой, иначе мой огромный талант пойдет ко всем чертям, — писал он ей. — Ты должна каждую ночь воскрешать меня заново, как волшебный напиток...»

Мать Кокошки был категорически против, как ей казалось, старой, мучавшей ее сына Альмы. Она даже говорила, что готова застрелить эту страшную женщину, терзающую ее мальчика. Но он — он не мог без нее жить.

Не дождавшись ее согласия, он все равно начал готовиться к свадьбе и даже заказал объявления. Узнав об этом, Альма пришла в ярость — она всегда сама решала, как ей жить. Она попыталась держать его на некотором расстоянии, но у нее это плохо получилось. В Неаполе они увидели, как в аквариуме какое-то морское «насекомое» жалило и в конце концов парализовало рыбу. Кокошка сказал Альме: «Вот символ наших отношений...» Однажды Альма решила повесить в доме посмертную маску Малера. Кокошка пришел в ярость — он ревновал ее даже к мертвому композитору. Потеряв разум от злости, он ударил Альму в живот. Самое страшное заключалось в том, что она в это время была беременна. Этот удар имел грустные последствия — Альма попала в больницу, у нее случился выкидыш. А Оскар прибежал в клинику, схватил окровавленную простынь, на которой лежала Альма, и унес с собой, повторяя: «Это был мой единственный ребенок!» Эта история словно отрезвила ее — она поняла, что если хочет жить, то должна уйти от Кокошки.

«Нужно расстаться с Оскаром, — писала она в своем дневнике в августе 1914 года. — Ему больше нет места в моей жизни. Он отнимает у меня все силы... Мы должны поставить точку. Но он все еще нравится мне. Очень нравится, слишком нравится!.. Какой дьявол послал его мне!» Кокошка привязал ее к себе своей неукротимой сексуальной энергией, безумной страстью, кипением чувств. Он был для нее как наркотик, но теперь она твердо решила вылечиться от губительной зависимости.

Ей было очень трудно, порой казалось, что она никогда не сможет от него избавиться. Но помогла начавшаяся Первая мировая война. Альма изо всех сил уговаривала Оскара — он, настоящий мужчина, просто обязан отправиться на фронт. И наконец Кокошка записался в элитный драгунский полк. Чтобы обзавестись полагающейся формой и конем, ему пришлось продать «Обрученную с ветром». Кокошку сфотографировали в шикарном мундире, и открытки с его портретом

стали продавать в магазинах, рядом с портретами известных актрис.

Долго воевать ему не пришлось — уже через месяц в Галиции его серьезно ранили: пуля попала в голову, а штык пробил легкое. Оскар оказался в госпитале. Он тут же попросил Альму через знакомых приехать к нему; она отказалась. «... Теперь он меня больше не интересуется», — пишет она в дневнике.

Оправившись после ранения, Кокошка вернулся в Вену и попытался восстановить отношения, но Альма была непреклонна — его уже не было в ее жизни. Она возобновила отношения с Гропиусом — тот хорошо знал о всех ее романах, но, видно, таково было обаяние Альмы, что он все ей простил и хотел быть с ней рядом. В 1915 году, в то время как Кокошка писал ей с фронта страстные послания, она отправилась в Страсбург, где полковой священник обвенчал ее и Гропиуса, который ради такого случая получил отпуск в своей части. После скромной свадьбы он вернулся на фронт, а она уехала обратно в Вену.

А Кокошка, поняв, что Альма потеряна для него навсегда, в отчаянии заказывает куклу в человеческий рост — ее сделает мюнхенская художница Эрмина Моос. Эта кукла как две капли воды похожа на Альму. Оскар часами разговаривает с ней. Кладет ее в свою постель. Говорили, что он даже брал ее в театр. А однажды его друзья, придя к нему в дом, увидели, что у кукольной Альмы весь рот измазан чем-то красным. «Это кровь, — хмуро объяснил Оскар. — Она всегда пила мою кровь. И сейчас продолжает это делать». Неудивительно, что многие решили — да Кокошка натуральным образом сошел с ума! То, что произошло позже, только подтвердило это предположение. Как-то, созвав друзей и напившись как следует, Кокошка облил игрушечную Альму красным вином и с криком «Убьем ведьму» топором разрубил ни в чем не повинную куклу на куски. Спустя многие годы кукла эта была восстановлена и ныне хранится в Венском музее изящных искусств.

С тех пор пути Альмы и Оскара не пересекались.

А жизнь шла дальше. Понемногу Оскар Кокошка выздоравливал после страшной депрессии, вызванной разрывом с Альмой. В 1919 году он устраивается в Дрездене, приобретает дом и студию, преподает. Его репутация смутьяна и неуправляемого нравственных устоев уходит в прошлое. Его пье-

су «Убийца — надежда женщин» ставят в театре, его картины выставляют, и не только в Австрии и Германии, но и в Италии. В 1924 году художник отправляется в долгое путешествие по миру — Северная Африка, Египет, Турция, Палестина. Он пишет пейзажи — мягкие, в импрессионистской манере. Но после благополучного периода вновь приходят лишения. В 1931–1934 годах он снова жил в Вене. В это время профашистская критика объявляет искусство Кокошки дегенеративным, его картины выбрасывают из музеев. В отчаянии он едет в Прагу. Вспомнив о своих чешских корнях, принимает чешское подданство. В Праге он знакомится с Ольгой Павловской и в 1941 году женится на ней. Эта русская женщина становится его самым преданным другом.

Потом было полунищенское существование в Лондоне, где его никто не знал, — Кокошка перебрался туда, когда и в Праге стало небезопасно...

Признание вернулось к художнику в 1945 году, когда в Вене состоялась выставка, где его работы были выставлены вместе работами Климта и Шиле. К нему пришла мировая слава. Но Кокошке уже все это было не нужно. Переехав в тихую Швейцарию, он жил вдали от мира искусства, вспоминал прошлое и писал автобиографию (она под названием «Моя жизнь» вышла в 1971 году) — ему было что поведать о своей бурной молодости...

Оскар Кокошка умер в 1980 году в госпитале в Монтрё, тихо и достойно, оставшись в истории искусства как один из самых ярких, противоречивых, страстных художников XX века.

А Альма? Вдова великого композитора тоже прожила долгую жизнь — она умерла, когда ей было 85 лет. И все эти годы назвать спокойными нельзя.

Ее брак с Гропиусом продлился недолго — пока он воевал на фронте, она не скучала: сошлась с молодым поэтом-экспрессионистом Францем Верфелем. Клер Голль, приятельница Верфеля, сказала ему, когда тот приехал к ней посоветоваться — жениться на Альме или нет: «Милый Франц, ей, наверное, в ее коллекции не хватало писателя, уж очень она многосторонняя муза». Верфель все-таки женился — после того как она развелась с Гропиусом и после смерти ее годовалого — то ли от Гропиуса, то ли от Верфеля — сына.

Смерти вообще преследовали ее — умер Малер, умерла старшая ее дочь Анна, позже — другая дочь Манон (от Гропиуса). Уход Манон стал для Альмы настоящей трагедией. Ни одну из своих потерь не переживала она так тяжело. В годы Второй мировой войны фашисты объявили все то, что ей было дорого — музыку еврея Малера, холсты Кокошки, романы другого ее мужа, еврея Верфеля, — дегенеративным искусством. Альма оказалась в Америке (семейству еврея Верфеля в Австрии оставаться было опасно). Удивительное дело — при всем при этом Альма не скрывала своего антисемитизма и симпатий к Гитлеру. Удивительно, как в ней уживались приверженность к фашизму и тонкое эстетическое чувство! В Америке она по-прежнему была в центре артистической жизни — гостями в ее доме были Стравинский, Ремарк, братья Манны, Брехт и Фейхтвангер.

В 1945 году умер Верфель — Альма стала дважды вдовой, хранительницей памяти о Малере и Верфеле и владелицей доходов от исполнения и издания их произведений. Конец ее жизни был безрадостен — она растолстела, расплылась, носила огромные шляпы, чтобы скрыть свое стареющее лицо, и, спасаясь от тоски с помощью сладкого бенедиктина, заливала себя духами, которые, впрочем, не могли заглушить сильный запах алкоголя. Она умерла в 1964 году. Ее похоронили в Вене, рядом с могилой дочери, Манон.

## Великолепная Ида

Валентин Серов. «Ида Рубинштейн»

**В** русской живописи, пожалуй, нет другой такой картины, вызывавшей поначалу у критиков и простых зрителей столь полярные оценки — от восторгов до полного неприятия. Эта картина сыграла огромную роль в творческой и личной жизни своего создателя — выдающегося художника Валентина Серова, став, по сути, его последней значительной работой и творческим завещанием. А вдохновляла его загадочная Ида Рубинштейн.

Лидия Рубинштейн (имя Ида она позже выбрала себе сама — Лидия звучало слишком тривиально) родилась в 1883 году в семье богатого харьковского промышленника, сахарозаводчика и банкира Льва Романовича Рубинштейна. Состояние Рубинштейнов было заложено дедом, Романом (Рувимом) Осиповичем, основателем банкирского дома «Рубинштейн и сыновья». Его сыновья Леон, отец Иды, и Адольф упрочили и развили семейный бизнес — братья занялись еще и торговлей, в основном сахаром. Семейство Рубинштейнов владело банками, заводами — сахарными и пивоваренными — и обладало одним из самых крупных состояний в России. Братья Рубинштейн получили хорошее образование, покровительствовали искусствам, занимались благотворительностью, в их доме устраивались вечера, на которые собиралась вся харьковская интеллигенция. Они стали одними из основателей харьковского отделения Русского музыкального общества, а сын Адольфа Иосиф, окончив Петербургскую консерваторию, занимался теорией музыки, увлекался Рихардом Вагнером и даже некоторое время работал у него секретарем-музыковедом. Однако в русской истории фамилия Рубинштейн осталась не благодаря банкирам, сахарозаводчикам и музыканту Иосифу, а благодаря Иде, ставшей поистине мировой знаменитостью.

Детство Иды было омрачено трагическими потерями: мать Эрнестина Исааковна умерла от сердечного приступа, когда ей было всего пять лет, а отец — когда ей не исполнилось и девяти, в 1892 году, во Франкфурте-на-Майне, куда уехал по делам. Девочка, унаследовавшая огромные капиталы, осталась на попечении многочисленных родственников, которые относились к ней как к наследной принцессе. Исполнялись все ее прихоти. В десять лет ее отправили учиться в Петербург. Ида поселилась у своей родственницы Софьи Адольфовны Горовиц в доме на Английской набережной. Госпожа Горовиц была известной в Петербурге светской львицей и тоже далеко не бедной; ее особняк, интерьеры которого украшали дорогие картины, скульптуры и всяческие раритеты, пришелся Иде по вкусу.

Иду устроили в одну из лучших школ Петербурга — частную гимназию Л. С. Таганцевой. Девочка оказалась очень способной: легко освоила четыре языка — немецкий, французский, английский и итальянский, с увлечением занималась истори-

ей, литературой, музыкой и танцами. Изучала искусство, не вылезая из Эрмитажа, зубрила древнегреческий язык, чтобы читать в подлиннике Софокла и Еврипида. Любящие родственники создавали все условия для того, чтобы она получила хорошее образование. Когда Ида заинтересовалась античной Грецией, для нее наняли настоящего ученого, специалиста по античности, а когда ей захотелось учиться декламации, оплатили уроки у актеров императорских театров. И тут случилось ужасное — атмосфера театра отравила Иду, она страстно захотела стать актрисой. Причем не простой, а трагической! Однако таланта драматической актрисы у нее, похоже, не было — читала она стихи откровенно плохо, истерично, ненатурально, голосом слабым, плоским, невыразительным, да и внешность была далека от тогдашних канонов красоты — длинная, худая, плоскогрудая, вся из острых углов, огромный рот, длинный нос. Впрочем, саму Иду это не смущало — она считала себя красавицей, и очень скоро ей удалось убедить в этом весь мир!

Она росла, стала появляться в свете. И заставила говорить о себе. Она творила — совершенно самостоятельно — свой образ: поражала не красотой, а какой-то тайной, загадочностью, необычностью облика. И поведение ее было под стать — свободное, непринужденное, порой с некоторой экзальтацией. Ко всему прочему она была умна и образованна — вдруг бросала точные, остроумные реплики, проявляя во время обсуждения самых разных тем незаурядную эрудицию. Известный в те времена критик А. Волынский писал после того, как встретил в свете Иду: «Я увидел молодую, стройную девушку в чудесном туалете, с пристально-скромным взглядом... Она произносила только отдельные слова, ничего цельного не говорила, вся какая-то секретная и запечатанная, а между тем она была и не могла не быть центром всеобщего внимания».

Конечно же, у нее появилась армия поклонников, но банальные романы, ухаживания, вздохи и поцелуи — все это было не для нее, она мыслила себе совсем другую судьбу. И рядом с собой — пока — не видела никого. С детских лет лишенная родителей, она привыкла полагаться только на себя. «Я не могу идти рядом с кем бы то ни было. Я могу идти только одна», — говорила она. И больше всего боялась заразиться «микробом банальности».

Однажды на одном из светских раутов она познакомилась с известным художником и декоратором Львом Бакстом. И он, как и многие другие, пал жертвой ее очарования. «Это существо мифическое... Похожа на тюльпан, дерзкий и ослепительный... Сама гордыня и сеет вокруг себя гордыню», — вспоминал он. Ида рассказывает новому знакомому, что мечтает поставить «Антигону» — разумеется, на свои деньги, чужих ей никто не предлагает. И Бакст соглашается помочь. С тех пор он много раз оказывался с ней рядом, помогал в реализации самых разных ее прожектов, не думая, отдавал ей свой талант, время, силы, творческие находки и ни разу ее не предал.

Конечно же, главную роль в «Антигоне» (1904) сыграла Ида — под псевдонимом Лидия Львовская. Ида очень старалась, но спектакль вызвал отнюдь не восторженные отзывы. Она понимает, что нужно учиться: поступает на драматические курсы при Малом театре и берет уроки у известного актера Александра Ленского, который говорит всем, что его ученица — будущая Сара Бернар. Выходит, Ида, несмотря на полное отсутствие драматического таланта, смогла очаровать и его. Решив во что бы то ни стало стать актрисой, она побывала почти во всех лучших театрах страны, и везде ее заметили, запомнили. Красавица Вера Пашенная вспоминала, как в августе 1904 года увидела Иду в Малом театре — в пунцовом туалете, с длинным шлейфом, в воздушных кружевах. «Меня поразила прическа с пышным напуском на лоб. Онемев, я вдруг подумала про себя, что совершенно неприлично одета и очень нехороша собой...» На не похожую ни на кого красавицу обратил внимание сам Станиславский, но Ида оказалась работать в его труппе, нагло заявив, что его режиссура устарела! Да и что ей прозаичные герои Чехова и Горького! Ида мечтает совсем о другом — например, сыграть Саломею в одноименной пьесе Оскара Уайльда. И, кажется, ее мечта сбывается — в театре Комиссаржевской пьеса Оскара Уайльда принята к постановке, и Ида утверждена на главную роль. Однако вскоре дирекция театра решила, что Саломею сыграет возлюбленная Блока Нина Волохова. Ида была страшно оскорблена, но сделала правильные выводы — видно, нужно еще подучиться. А спектакль в театре так и не пошел — цензура считала его слишком откровенным (свою роль в этой истории



сыграли Святейший Синод и «Союз русского народа», организация черносотенцев).

Тогда Ида решает поставить свою собственную «Саломею». А помогают ей далеко не последние в русском искусстве люди — режиссер Мейерхольд, композитор Глазунов, влюбленный в нее Бакст и Михаил Фокин, тогда уже известный хореограф и ниспровергатель канонов классического танца. Но и этот спектакль постигла грустная участь — его тоже запретили. Уж слишком рискованно решил библейский сюжет Уайльд. Однако Ида не сдается — она решает показать публике главный танец Саломеи, вошедший в историю балета как «Танец семи покрывал». На драматической сцене успеха добиться не удалось, но есть балет — тут говорить не надо, а танцевать она уж наверняка сможет. Что ж, решено, она станет балериной!

Иде уже 25, казалось бы, поздновато начинать, но она просит великого танцора и балетмейстера Михаила Фокина давать ей уроки классического танца. У Фокина еще не было таких великовозрастных учениц, однако он не может устоять перед ее упорством и принимает Иду в свой класс.

Фокин готовил с Идой этот номер несколько месяцев. Работали они в тихом пансионе в Швейцарии, где их никто не отвлекал и ничто не мешало. Работа, работа и только работа. А работать до посинения они оба умели. «Ида — тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся слепить особенный сценический образ», — вспоминал Фокин, и у него с Идой все получилось!

Вечером 20 декабря 1908 года в зале Петербургской консерватории, снятом Идой, яблоку негде было упасть — публика была уже заранее возбуждена слухами, которые ходили по Петербургу, о фантастическом зрелище, приготовленном великолепной пятеркой: Глазуновым, Бакстом, Фокиным, Мейерхольдом и их дивой — Идой Рубинштейн. И публика была не обманута. Ида танцевала, полностью отдаваясь музыке — страстно, самозабвенно, а в финале, сбросив с себя семь — одно за другим — покрывал, оказывалась на сцене почти обнаженная, и лишь тонко звенели остававшиеся на ней нити ярких бус. Зрители были потрясены, ошарашены, побеждены! Это был настоящий успех и настоящий скандал. Правда, Станиславский сказал об Иде — «бездарно голая», но зато теа-

тральный критик В. Светлов писал: «В ней гибкость змеи, в ее танце сладострастная грация Востока, полная неги и страсти». Ида от счастья светилась, радовались и ее друзья. Об Иде заговорили, она стала знаменитой.

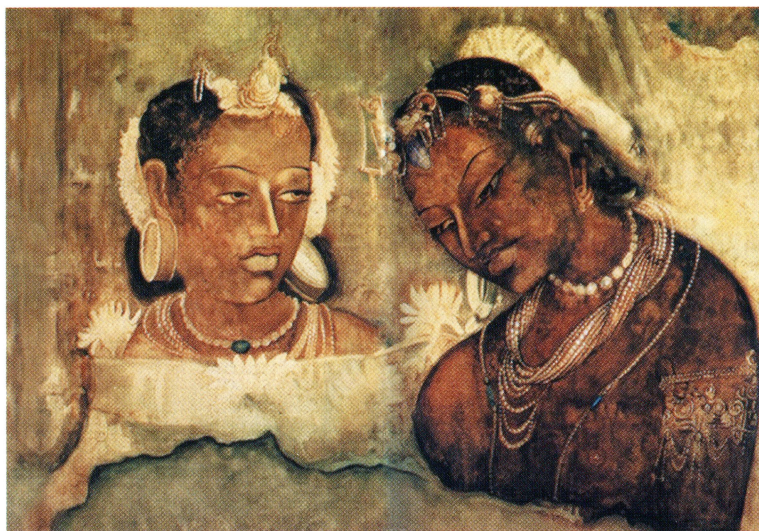
Так рождалась легенда. Легенда Иды. «Таинственная особа и гениальная артистка, и к тому же несметно богата. В то же время отличается удивительными даже единственными странностями — готова идти для достижения намеченной художественной цели до крайних пределов дозволенности и даже приличия, вплоть до того, чтобы публично раздеться догола. При этом она бесподобно красива и удивительно одарена во всех смыслах», — писал в своих воспоминаниях А. Бенуа.

До этого времени увлечение театром не беспокоило родственников Иды — любительские спектакли, очень мило. Но стать настоящей актрисой? Да это почти то же самое, что куртизанкой! В их кругу такое считалось абсолютно недопустимо. Нужно что-то делать. И тут родственникам повезло — Ида приехала в Париж и остановилась в доме доктора Левинсона, одного из членов их многочисленного семейства, — у Рубинштейнов родственники были разбросаны по всему свету. И вот сей почтенный парижский врач, спасая честь семьи, объявил Иду сумасшедшей и засадил в больницу для душевнобольных. Правда, вышла она оттуда довольно скоро — через месяц; вернувшись в Петербург, Ида поняла, что нужно срочно освободиться от опеки родственников. Сделать это можно, только выйдя замуж, — другого пути она не видела. И она так и поступила. Ее мужем стал двоюродный брат Владимир Горовиц. Была свадьба, свадебное путешествие, а потом брак естественным образом распался — Ида не любила Горовица, а лишь использовала, чтобы получить желанную свободу. Ну вот она ее и получила — была свободна и к тому же богата.

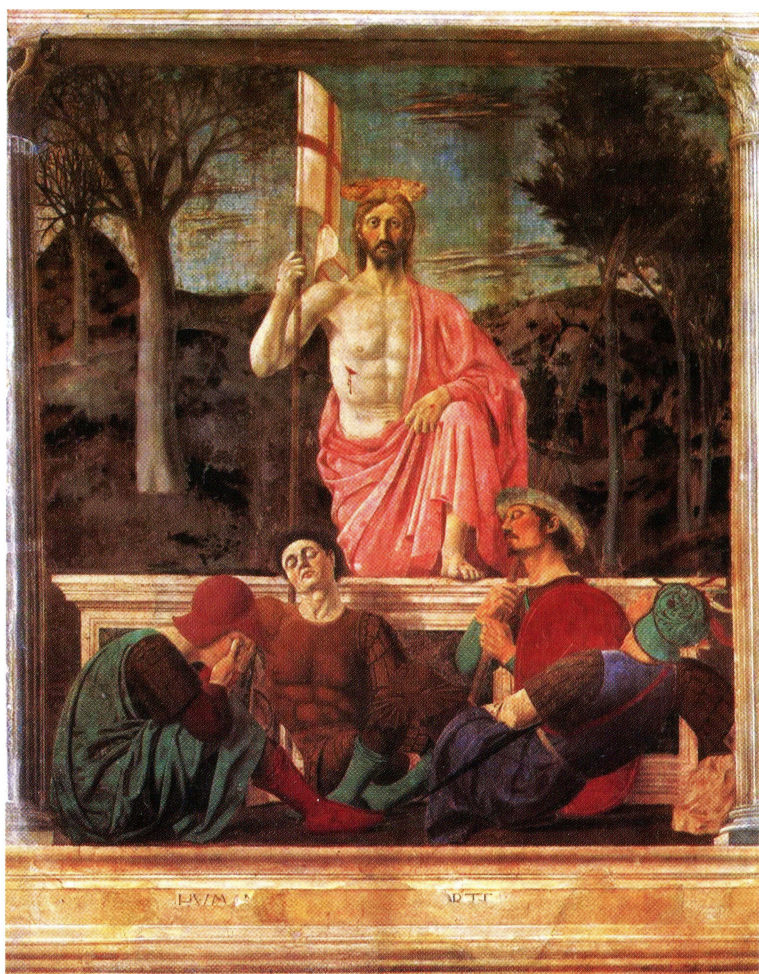
Конец 1910-х годов в Париже шел под знаком триумфальных Русских сезонов. Известному в артистических кругах Петербурга антрепренеру Сергею Павловичу Дягилеву, недавнему вождю объединения «Мир искусства», пришла, как вначале казалось, абсолютно фантастическая мысль — показать Европе все, что есть самого выдающегося в русском искусстве. В 1906 году он убедил своих парижских знакомых пригласить русских художников выставиться на Осеннем Салоне, главной



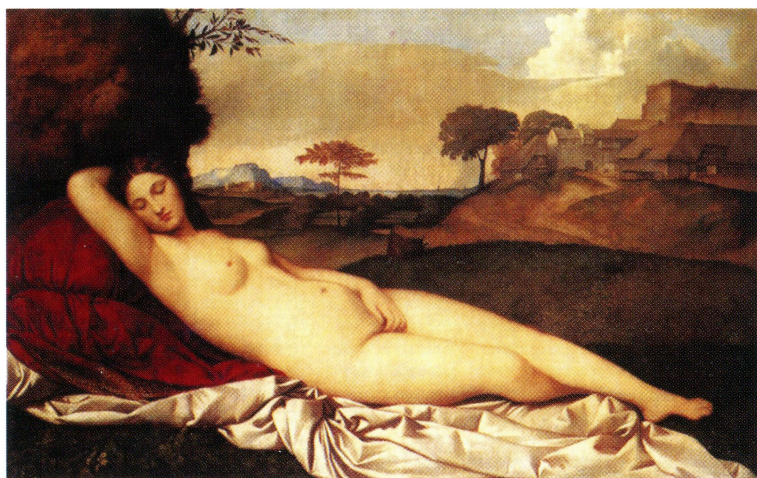
Рисунки в пещере Альтамира



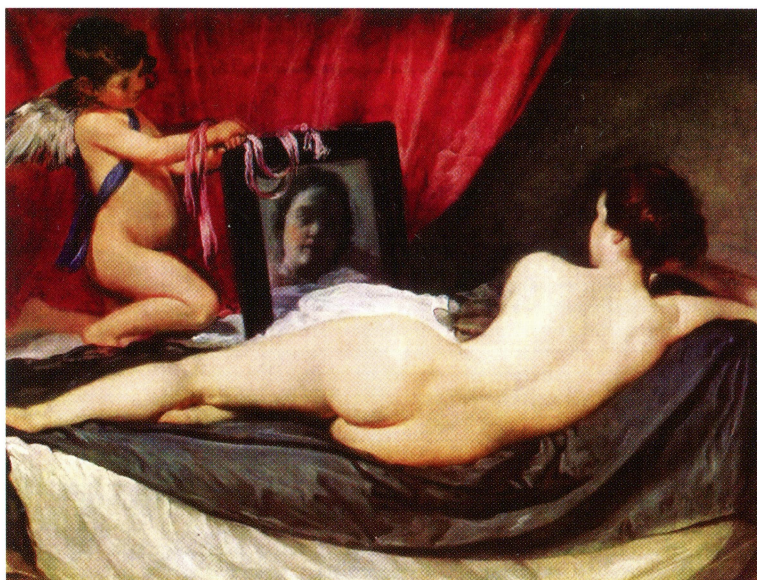
Фрагмент росписи в Аджанте



Пьеро делла Франческа. «Воскресение Христа»



Джорджоне. «Спящая Венера»



Диего Веласкес. «Венера с зеркалом»



Франс Халс. «Святой Марк»





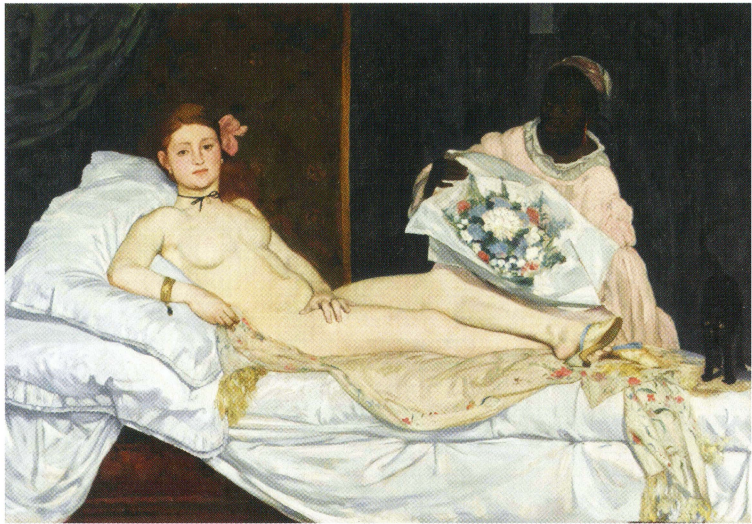
Ян Вермер. «Искусство живописи»



Рембрант. «Возвращение блудного сына»



Теодор Жерико. «Плот “Медузы”»



Эдуард Мане. «Олимпия»



Иван Айвазовский. «Портрет жены»



Исаак Левитан. «Портрет С. Кувшинниковой»



Оскар Кокоска. «Невеста ветра»



Валентин Серов. «Ида Рубинштейн»





Борис Кустодиев. «Портрет Шаляпина»



Анри Матисс. «Портрет Лидии Делекторской»

выставке Парижа. На «Русской художественной выставке» парижанам было продемонстрировано собрание икон и живописи XVIII—XIX века, а также мирискусников. Оформление Салона, выполненное любимцем Дягилева Львом Бакстом, было просто, изысканно и великолепно передавало атмосферу русской столицы. Выставка имела большой успех, который вдохновил Дягилева на дальнейшие свершения. В 1907 году он организовал в Париже пять концертов русской музыки и поставил «Бориса Годунова» с Шаляпиным в главной роли. Публика была в восторге! А потом пришла очередь балетов — сначала «Павильон Артемиды», а затем «Клеопатра», имевшая оглушительный успех. Оформлял балеты Бакст, а главные партии танцевала Ида Рубинштейн.

Успехом «Клеопатра» была во многом обязана декорациям Бакста: он словно возродил на сцене Древний Египет — на ярко-голубом небесном фоне огромные колонны и скульптуры словно излучали африканский зной, и зноем же веяло от томных египетских красавиц, за ночь с которыми их пыльные обожатели готовы были отдать жизнь. И наступал момент, когда на сцене появлялась она, Ида-Клеопатра. Ее выносили на носилках, извлекали из них нечто, похожее на мумию, завернутое в полотно. Мумию ставили на котурны, начинали разматывать покрывала, и перед зрителями появлялась Ида, полуобнаженная, высокая, с волосами, покрытыми голубой пудрой. А потом царица предавалась любви на глазах изумленной публики, и лишь в самый последний момент услужливые служанки закрывали любовников занавесками.

Александр Бенуа восхищенно писал, что Ида Рубинштейн создавала образ «настоящей чаровницы, гибель с собой несущей».

Словно решив добить французов русским шиком, Дягилев ставит «Шехерезаду». Либретто было весьма увлекательно: султан Шахрияр, объявив, что уезжает на охоту с братом, внезапно возвращается в гарем, чтобы проверить, верны ли ему его жены. Увидев, что, воспользовавшись его отсутствием, султанша Зобеида и остальные наложницы развлекаются в объятиях прекрасных невольников, он впадает в ярость и приказывает своим воинам перебить всех — и неверных жен, и их любовников. Это «сотканное из ласк и убийств» пред-

ставление было поистине великолепно! Публика взрывалась аплодисментами при каждом поднятии занавеса. Баксту удалось создать пряную, полную сладострастия и истомы атмосферу сказочного Востока. Бенуа, который придумал все либретто и активно участвовал в создании балета, не найдя свое имя на программке, поначалу страшно разозлился, но потом, захваченный фантастическим зрелищем, простил друзьям их оплошность.

Все было важным в этих знаменитых дягилевских спектаклях — и чарующая, полная истомы музыка, и грамотно написанные либретто, и, конечно же, удивительные декорации и костюмы, придуманные Львом Бакстом, но главной героиней — и это признавали все — стала божественная Ида Рубинштейн, танцевавшая Зобеиду. Станцевав в «Клеопатре» и «Шехерезаде», Ида затмила таких выдающихся танцовщиков и балерин, как Нижинский, Павлова, Карсавина. В Париже она стала настоящей звездой, европейской знаменитостью.

Она, конечно же, не владела техникой танца в той мере, в какой ею обладали Павлова и Карсавина, но компенсировала свои недостатки мимическим талантом, пластичностью и выразительностью жеста и позы. Фокин писал: «У Иды все выражалось одной позой, одним жестом, одним поворотом головы... Каждая линия продуманна и прочувствована... Сила выражения без всякого движения». Она поражала всех, кто с ней встречается. «...Лицо Иды было такой безусловной, изумляющей красоты, что кругом все лица вмиг становились кривыми, мясными, расплывшимися, какими бы праздничными до того ни казались... Овал лица — как бы начертанный образ без единой помарки счастливым росчерком чье-либо легкого пера, благородная кость носа. И лицо милое, матовое, без румянца, с кипой черных кудрей позади. Современная фигура, а лицо — некоей древней эпохи. Из былинной Индии», — вспоминала Е. Симанович-Ефремова.

В Париже Ида продолжает творить свой миф. Покупает дом в Париже — роскошный, уставленный дорогими безделушками и изысканной мебелью, устраивает там приемы, на которые съезжается весь свет парижского общества. В парижских салонах рассказывают легенды о ее «скромном» пристанище — садовые дорожки выложены мозаикой, сад украшают статуи

и бьющие фонтаны, в зарослях живут павлины и леопарды. А вместо кошки — маленькая пантера. Гостиную украшает золотой театральный занавес, африканские ткани, японские статуэтки и самурайские мечи. У Иды есть и яхта, всегда готовая к отплытию, и модная новинка — аэроплан. Ида — законодательница мод, она — основная клиентка самого дорогого парижского кутюрье Поля Пуаре, который создает для нее настоящие шедевры. Кроме Иды, только несравненная маркиза Казати, одна из самых ярких, богатых и скандально известных звезд европейского бомонда первой трети XX века, была готова выкладывать сумасшедшие суммы, которые стоили туалеты от Пуаре.

В 1910 году в Париж приехал Валентин Серов. В то время он был модным портретистом, которому кто только не позировал — писатели, дипломаты, блестящие красавицы, богачи и даже члены царской семьи. Весь парижский бомонд в это время только и говорил об Иде. Пал жертвой ее шарма и Серов — увидев дягилевские балеты с участием Иды, он просто в нее влюбился. «Увидеть Иду Рубинштейн — это этап в жизни, ибо по этой женщине дается нам особая возможность судить, что такое вообще лицо человека», — говорил он. Он хочет писать Иду, но как это устроить?

И тут на помощь приходит Бакст. Ида дала согласие сразу и даже не возражала, когда Серов предложил ей позировать обнаженной. Ида была необыкновенно смела: в начале века даме из приличного общества согласиться позировать нагой... на это мало кто был способен!

Художник устроил себе мастерскую в домовая церкви заброшенного монастыря Ля-Шапель. Там он соорудил из табуретов и досок нечто вроде помоста, накинул желтое покрывало и уложил на него обнаженную Иду. Серов во время сеансов надевал на себя черную грубую робу — он говорил, что она помогает ему усмирять плоть, периодически дающую о себе знать. Работал Серов с огромным удовольствием, увлеченно... Вот слова самого художника: «Не каждый день приходится делать такие находки. Ведь это такое создание... Ну что перед нею все наши барыни? Да и глядит она куда? В Египет!»

Он написал Иду темперой — масло было слишком ярко для этой и без того яркой модели. Лишь перстни на ногах и руках

он осветил краской. Ида только раз прервала работу художника — уехала в Африку охотиться на львов, и как она сама рассказывала, собственноручно убила льва. Возможно, так оно и было, но вполне вероятно, Идины рассказы об охоте и увлекательных приключениях — в Сардинии, Норвегии, Африке, в пустыне Сахаре и других местах — были частью легенды, которую она творила и которую, по мере возможности, проживала. В ее историях были правда и неправда, которая порой важнее и красноречивее правды. Иде так хотелось, чтобы ее жизнь не была банальной — какой угодно, только не банальной. И у нее это получалось.

По поводу ее охотничьих историй Серов сказал: «У нее самой рот как у раненой львицы... Не верю, что она стреляла из винчестера. К ней больше подходит лук Дианы!»

Наконец портрет был закончен. Написанный в стиле модерн, соединивший и реальность, и условность, живую женщину и символ, он стал поистине новаторским — и по живописи, и по мысли. Балерина на холсте выглядела слабой и беззащитной. «Смотри, ей весело грустить, такой нарядно-обнаженной», — кажется, эта ахматовская строка — о серовской Иде.

В 1911 году портрет был показан публике на большой международной выставке в Риме. Картина вызвала самые разнообразные отзывы — от восторженных до ругательных. Она так отличалась от всего того, что делал художник раньше! Очень не понравился портрет Репину, к мнению которого Серов всегда прислушивался. А глава русских художников писал: «Все стоял передо мной этот слабый холст большого художника. Что это? Гальванизированный труп? Какой жесткий рисунок: сухой, безжизненный, неестественный; какая скверная линия спины до встречи с кушеткой, вытянутая рука, страдающая — из совсем другой оперы — голова!! И зачем я все это видел?... Что это с Серовым? Да эти складки, вроде примитивного рисунка елочки — декадентов... Матисса... Неужели и Серов желает подражать Матиссу? И как неудачно...»

Потом портрет показали в Москве и Петербурге, и везде он вызывал бурные споры. Серов очень переживал — в эту работу он вложил столько сердца, столько творческого пыла. Он твердо знал: этот портрет — один из лучших из того, что он

сделал в жизни. У художника было слабое сердце, и в том же 1911 году, в декабре, его не стало. Серову было всего 46 лет. А «Портрет Иды Рубинштейн» взяли в Русский музей (его попечитель и директор граф Д. И. Толстой, почитатель Серова, купил портрет у Серова сразу после римской выставки), и хотя многие вполне авторитетные люди требовали изгнать картину из музея, Толстой этого сделать не позволил — ему самому «Ида» очень нравилась. Прошли годы, и ныне полотно Серова считается одним из шедевров русского искусства.

А Ида продолжала царить на парижской сцене. И однажды она почувствовала, что может жить в искусстве и без Дягилева, благо, денег у нее хватало, а честолюбия было не занимать. Она рвет с Дягилевым и организует свою труппу. Ревнивый к чужим успехам Дягилев пристально следит за тем, что делает Ида, и всячески ее поругивает — везде, где только можно. А у Иды, несомненно, что-то получается — у нее хватает средств, чтобы привлекать в свой театр самых лучших музыкантов, танцоров, композиторов и художников. Неудивительно, что Дягилев так злится.

Ида ищет достойные ее театра пьесы — в ее душе все-таки живет мечта стать драматической актрисой. И вот уже для нее пишет пьесу один из самых известных персонажей европейской светской жизни, красавец, поэт, драматург и писатель, а также известный ловелас, не пропускающий ни одну красотку, Габриэле д'Аннунцио. Сочиненная им для Иды пьеса — «Мученичество святого Себастьяна». Решено — роль мученика будет исполнять сама Ида, музыку напишет Дебюсси. Декорации и костюмы придумает верный паж Бакст.

Спектакль получился яркий, необычный. Правда, злопыхатели говорили, что успехом своим он обязан присутствующей в нем скандальности — во-первых, непонятно, какого пола исполнитель главной роли, во-вторых, как эта мадам Рубинштейн, еврейка и, по слухам, лесбиянка, могла себе позволить изображать на сцене одного из самых почитаемых в католичестве святых? Церковь встала на защиту своих святынь. Подвергся каре и д'Аннунцио — 8 мая 1911 года высочайшим повелением главы Ватикана его отлучили от Церкви, а всем благочестивым католикам было запрещено читать его сочинения и посещать спектакли, поставленные по его пьесам.

Папский указ не мешал д'Аннунцио наслаждаться жизнью и умножать число своих любовных побед. И конечно же, талантливая и экстравагантная красавица Ида, о которой говорит весь Париж, становится его очередной жертвой — хотя кто из них жертва, а кто завоеватель, совсем не очевидно. Они друг друга стоят! А вскоре к их дуэту присоединяется художница Ромейн Брукс — она, эта феминистка и известная лесбиянка, влюбилась сначала в Иду, а потом приняла и Габриэле. Брукс тоже богата — ей, как и Иде, родители оставили большое состояние, и она творит, не зная материальных забот. Ромейн пишет портреты, не задумываясь о том, чтобы они понравились моделям и были куплены. Она не врет, и на полотне рождаются образы, порой до боли похожие на оригиналы — она пишет их душу. Недаром художницу называли похитительницей душ. И вот теперь Ида, Габриэль и Ромейн — вместе. Они живут втроем и, ни от кого не скрываясь, появляются в свете. Эпатаж — это то, что волнует их кровь, то, что необходимо им в жизни. Годы, прожитые вместе, были необыкновенно плодотворными для всех троих: Ида ставила спектакли и снималась в фильмах по пьесам и сценариям Габриэле, Брукс создавала свои лучшие работы, на многих из них — ее любовь Ида. Критик Эммануэль Купер писал: «Все обнаженные натуры Брукс имеют особую идеализацию тела, которая так же полно отражает духовные качества, как и плоть, и кровь. Бледные, худые, обескровленные натуры, с маленькой неразвитой грудью, с полным отсутствием волос на лобке и чахлым телом похожи скорее на мальчиков, чем на женщин. В их обнаженности — и эротизм, и символизм, она придает особую чувственность, но именно она уводит их от смертельного и физического желания... На картинах Брукс душа идентифицируется с плотью».

В 1915 году трио танцовщицы, художника и писателя распалось. Ромейн Брукс встретила новую любовь — писательницу и хозяйку известного артистического салона Натали Бэрни, а Ида, устав от бесконечных измен Габриэле, бросила его и уехала путешествовать одна.

Между тем в России произошла революция, серьезно повлиявшая на благосостояние Иды. Денег становилось все меньше и меньше, а экономить она не умела. Но тут ей по-



везло — она встретила с Уолтером Гиннесом, представителем славной династии пивных королей, миллионером и красавцем. Это была настоящая удача — голубоглазый блондин, спортсмен, меценат, коллекционер и тонкий ценитель всего прекрасного, окончил Итон, храбро воевал на Первой мировой войне, был ранен, занимался политикой и даже некоторое время возглавлял палату лордов. Гиннесс был женат, но это не помешало ему увлечься, а потом и по-настоящему полюбить Иду — она была так не похожа на английских леди; эта умная, резкая, обольстительная женщина вскружила ему голову. Их любовь длилась долго — до самой его смерти. Он не скрывал своих отношений с Идой, и многие в свете полагали, что именно Ида и есть его жена. Она была с ним рядом в самые ответственные моменты его жизни, и когда сэра Уолтера избрали главой палаты лордов, именно Ида, гордая его успехом, махала ему ручкой со скамьи посетителей.

Гиннесс проникся всем, чем увлекалась Ида, — они вместе путешествуют, вместе ходят на приемы. А еще он дает деньги на осуществление ее театральных проектов — теперь она снова в состоянии платить лучшим композиторам, художникам, танцорам. Вокруг нее снова самые известные, самые талантливые — и старые друзья, и новые. Среди них — Леонид Мясин и Александр Бенуа, Бронислава Нижинская и Игорь Стравинский. До конца своей жизни с Идой был верный Лев Бакст — он умер в 1924 году, во время постановки спектакля «Иштар», ставшей последней работой великого театрального художника.

В 1928 году состоялась премьера балета «Болеро», поставленного Нижинской на музыку Мориса Равеля, который написал эту композицию, впоследствии ставшую мировым симфоническим шлягером, специально для Иды. Равель с присущей ему иронией и сарказмом говорил об этом своем произведении так: «Я написал всего лишь один шедевр — “Болеро”. Жаль только, что там нет музыки». Дягилев весь изощелся завистью — успех был несомненный! Ида, которую он сам, своими руками, сделал балериной, звездой, стала его самой опасной конкуренткой! Кто знает, может, эти переживания ускорили его смерть — так или иначе, он умер в августе 1929 года.

Идины спектакли шли по всей Европе. После «Болеро» последовал дивертисмент Равеля «Вальс», затем балет «Персефона» Стравинского (1934) на либретто Андре Жиды, а раньше, в 1928 году, она поставила на музыку Стравинского другой балет — «Поцелуй феи». Возможно, прежнего, шумного успеха уже не случалось, но пустых мест в залах, где выступала ее труппа, не было никогда.

По-прежнему Иду' окружают яркие, талантливые люди — они с ней не только потому, что она платит им большие гонорары, но и потому, что чувствуют ее преданность искусству и людям искусства. Она многим действительно помогала. Среди ее друзей и Сара Бернар. Старую актрису уже многие забыли, а Ида заботилась о той, что была ее кумиром в юности, и когда Бернар ампутировали ногу, Ида не оставила больную женщину.

В 1934 году Ида Рубинштейн была награждена орденом Почетного легиона. А в следующем году она получила французское гражданство — страна, в которой прожила более двадцати пяти лет, наконец-то признала ее своей.

В последний раз зрители увидели Иду Рубинштейн на сцене в 1935 году — она сыграла главную роль в драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре». Актрисе было 52 года. Умная женщина, Ида смогла вовремя уйти и не стать смешной, как получается у очень многих ее коллег.

А между тем атмосфера в мире сгушалась — фашизм набирал силу. В 1940 году немецкие войска вошли в капитулировавшую Францию. Иде ничего не оставалось, как бежать — еврейке, с шлейфом скандальной репутации лесбиянки, оставаться в Париже было смертельно опасно. Ида добралась до Алжира, куда Гиннесс прислал за ней самолет, и оказалась в Лондоне.

По-видимому, тогда что-то произошло в ее душе. Совсем недавно светская львица, завсегдагай увеселений и приемов, она теперь сторонится людей, не ходит в театры, избегает журналистов. Время ее занято совсем иными делами — вместе с Гиннессом Ида организует госпиталь и отдает все силы уходу за ранеными. Вдруг оказывается, что у этой изнеженной, взбалмошной, избалованной славой и успехом красавицы прекрасные руки — никто не верит, что раньше она никакого отношения к медицине не имела. Уколы, перевязки, подача судна — все, что нужно сделать для больного, страдаю-

шего человека, у нее получается хорошо. Раненые, искалеченные войной молодые, и не очень, солдаты ее обожают.

А в 1944 году случилась настоящая трагедия. Гиннесс, служивший английским эмиссаром на Ближнем Востоке, отвечал за переправку румынских евреев, уцелевших от нацистов, из Европы в Палестину. Беженцы, мечтавшие оказаться на земле обетованной — их было 800 человек, — плыли на корабле «Стурма», который торпедировали немцами. Все — 800 человек пассажиров и команда — погибли. После этого сионисты приговорили Гиннесса к смерти, и в конце концов он был застрелен боевиками.

Ида осталась совсем одна. В августе 1944 года в Париж вошли американские войска вместе с частями де Голля — можно было возвращаться домой. Но теперь ей в Париже было неуютно. Все прошло, все осталось в прошлом. Дом ее был разрушен, друзей, близких по духу людей не осталось. Некоторое время она, по-прежнему красивая, стройная, с царственной осанкой, работала переводчицей. А потом уехала на Французскую Ривьеру, купила небольшой дом в Вансе, маленьком провинциальном городишке, приняла католичество — до того она отнюдь не отличалась религиозностью, но теперь ее вера была глубокой и искренней, — и зажила тихой, закрытой жизнью. Видно, шума, сопровождавшего ее жизнь в прошлые годы, Идахватило сполна. Да и с кем ей было общаться? Все, кто был ей дорог, остались в прошлой жизни...

В 1960 году 20 сентября она умерла — говорили, от сердечного приступа, а может, от тоски и одиночества?

В завещании она просила не сообщать журналистам о ее смерти, не было там и списка персон, которых следовало пригласить на похороны. И на могиле она просила не писать полностью имя; на надгробной плите только две буквы — I. R.

Но в газетах все-таки появились коротенькие заметки, сообщавшие, что скончалась когда-то знаменитая танцовщица Ида Рубинштейн.

В одном из своих интервью, находясь на вершине славы, Ида говорила: «Вам угодно знать про мою жизнь? Я лично делю ее на совершенно самостоятельные части: путешествия и театр, спорт и волнующее искусство. Вот что забирает все мое время. Одно велико, другое безгранично. Я то уезжаю

в далекие страны, то поднимаюсь в заоблачные сферы... Что же по этому поводу думают остальные, меня интересует меньше, чем вам кажется». Вот так и прожила свою жизнь знаменитая модель Валентина Серова, одна из героинь великого Серебряного века — не заботясь о чужих мнениях, отдавая себя искусству и путешествиям по миру Прекрасного.

А посетители Русского музея по-прежнему застывают у ее портрета, с которого она смотрит на нас, юная и очаровательная, сильная и беззащитная — и такая одинокая...

«С ней лазурь, любовь, цветы...»

Марк Шагал. «Над городом»

**Т**ретьяковская галерея обладает большим собранием картин Марка Шагала, и одна из них — «Над городом». Героев ее уже давно нет на свете, но в искусстве их жизнь продолжается... Вот они, сам Марк и его возлюбленная Белла, оторвавшись от земной суеты, летят в голубом пространстве, над всеми городами мира, над родным Витебском, летят, недостижимые, прекрасные, счастливые. И никто им не нужен, и ничто им не страшно...

Первая встреча Марка и Беллы Шагал, определившая всю их будущую жизнь, произошла летом 1909 года в Витебске. Марк, тогда уже фактически сложившийся художник, приехал к родителям на пару месяцев из Петербурга.

Семейство Шагалов жило на окраине города, в районе, называвшемся Песковатики, заселенном в основном еврейской беднотой. Тут все было таким родным, все грело сердце...

Во дворе шагаловского дома жил один еще вполне крепкий старик. Он был кантором в синагоге. Маленький Марк учился у него грамоте и пению. Еще во дворе жил скрипач, днем работавший приказчиком в скобяной лавке, и у него Марк учился игре на скрипке. Живший рядом по соседству раби помогал постигать Талмуд и писать стихи.

Когда Марку исполнилось тринадцать лет, мать отвела его в городскую гимназию. Евреев туда не принимали, но и тогда

взятка многое решала, а пятьдесят рублей — не такие уж большие деньги, лишь бы мальчик мог учиться. Поняв, что будет художником, Марк с большим трудом (кому нужен сын-художник!) уговорил родителей отдать его в школу местного художника Пэна. Первые серьезные работы Шагала не сохранились — сестры пустили их на половые коврики. А в 1907 году Марк отправился в Петербург — только там, думал юноша, он сможет по-настоящему учиться живописи. Отец швырнул ему 27 рублей, заявив, что больше не даст ни копейки, но выдал сыну разрешение на въезд в столицу: тогда, во времена черты оседлости, чтобы жить в Петербурге, необходимы были не только деньги, но и вид на жительство, и отец через знакомого торговца достал Марку временное разрешение — якобы тот едет получать для этого коммерсанта товар.

Приехав в столицу, Марк поступил в школу Общества поощрения художников. Юного художника часто хвалили, но так же часто и ругали — уж слишком его манера отличалась от академических требований. В те времена в Петербурге славилась школа Бакста, и Марк решил попробовать поучиться и там. Бакст, просмотрев его рисунки, заявил: «У вас есть талант, однако вы небрежны и на неверном пути», — но все-таки принял Шагала в свою школу. Очень скоро Марк понял, что и изысканная эстетика «Мира искусства» не для него. Бакст отправился в Париж, на открытие Русских сезонов, а Марк возвратился в Витебск, решив провести лето с родителями. Он еще не знал, что лето 1909 года станет для него судьбоносным...

Молодой — ему 22 года, красивый, порывистый, темпераментный, он много работает, но всегда находит время для девушек. Тогда он ухаживал за Теей Брахман, дочкой местного лекаря-знахаря, которому многие в Витебске доверяли гораздо больше, чем дипломированным докторам. Тея — девушка видная, с пышными формами, образованная, играет на пианино, говорит по-немецки, знает стихи модных поэтов, да и сама пишет. Среди ее многочисленных приятелей есть и художники. Тея полагает, что им, пока еще не признанным гениям, нужно помогать, а потому с удовольствием позирует. И вот однажды, когда Марк был у нее дома — валялся на диване в кабинете ее отца, — раздался звонок. Это была ее самая близкая подруга Белла Розенфельд, дочь купца вто-

рой гильдии Розенфельда, владельца четырех ювелирных магазинов. Белла тоже девушка образованная, а еще очень хорошенькая — осиная талия, огромные глаза, роскошные волосы. Как и ее подруга Тея, она, поучившись в Витебском частном семиклассном училище Р. А. Милинарской, поступила в лучшую гимназию города — Алексеевскую и в 1907 году ее окончила. Особенности способности у Беллы проявились к точным наукам, а кроме того, хорошо давались и гуманитарные дисциплины, например, французский язык. А потом неразлучные подруги, решив продолжать образование, поехали в Москву поступать на курсы Герье — так называли тогда знаменитые Московские высшие женские курсы, основанные профессором Московского университета В. И. Герье. Белла поступила на историко-филологический факультет и с увлечением учится. В это лето она уже успела съездить с матерью в Европу, побывала в Германии и Австрии, и теперь ей не терпится рассказать о своих впечатлениях лучшей подруге. Белла опять стучит в дверь, и наконец Тея открывает, но держится как-то напряженно. Белла вскоре понимает, что в доме есть кто-то еще. Кого это прячет от нее подруга — думает девушка. И вот в комнате появляется юноша. «Голова всклокочена. Спутанные кудрявые волосы рассыпаются, падают на лоб, закрывают брови и глаза. Когда же глаза проступают, оказывается, что они небесно-голубые. Странные глаза, необычные, продолговатые, словно миндалины. И каждый глаз смотрит в свою сторону. Рот приоткрыт — то ли хочет заговорить, то ли укусь острыми белыми зубами...» (Б. Шагал «Горящие огни»). Белла сердита на подругу — не зная, что в доме чужие, она наболтала всякую чушь. И симпатичный молодой человек все слышал и теперь будет смеяться над ней. А он, этот незнакомец, подходит к ней, смотрит и молчит. Смушенная Белла говорит, что ей пора, хочет уйти

— Почему? Куда вы? У вас такой красивый голос. Я слышал, как вы смеетесь.

— Понимаешь, это тот художник, — тут и Тея оживает. — Ну, я тебе говорила....

Белла все-таки убегает, но лицо Теинового друга все стоит у нее перед глазами. «Его образ похож на блуждающую звезду... А имя! Носить такое имя! Как перезвон колоколов!»

Белла вспоминает — Тея действительно рассказывала, что их общий приятель Виктор познакомил ее с молодым художником. Говорила, он так беден, что у него даже нет своей комнаты, и, работая над картинами, он забирается на печку в кухне, а домашние боятся, что он все перепачкает своими красками. А еще Тея говорила, как трудно жить художникам, что их никто не понимает. Что мы обязаны им помогать, можем, например, позировать для их этюдов, им часто нужна обнаженная натура... Сумасбродка, думает Белла, доходит до моста и там вновь встречает эту парочку — свою подружку Тею и ее приятеля-художника.

— Пошли погуляем вместе! — говорит художник, а Теины глаза при этом как-то теряют свой блеск.

— Мне пора домой, — произносит Белла, видя, что ее подруга явно не в восторге от того, что Марк уделяет ей, Белле, столько внимания.

— Мы вас проводим! — настаивает он.

Она все-таки ушла, но судьба ее уже была решена. «Моя жизнь влилась в русло жизни другого», — напишет она в своих воспоминаниях. Все было ясно и для него.

Это с ней, а не с Теей, он должен быть! «Она молчит, я тоже. Она смотрит — о, ее глаза! — я тоже. Как будто мы давным-давно знакомы, и она знает обо мне все — мое детство, мою теперешнюю жизнь и что со мной будет потом; как будто она всегда наблюдала за мной, была где-то рядом, хотя я видел ее в первый раз. И я понял — это моя жена. На бледном лице сияют глаза. Большие, выпуклые, черные! Это мои глаза, моя душа. Я вошел в новый дом, и он стал моим навсегда», — так поэтично вспоминал спустя многие годы Марк Шагал первую встречу с женщиной, ставшей его Музой, его Возлюбленной, героиней его картин и самым преданным другом.

Тем летом Шагал снимал себе комнату неподалеку от родителей, в доме городского. Там он работал. Белла украдкой от родных приходила к нему. Однажды она пришла с охапкой цветов.

— Сегодня день твоего рождения! — объявила девушка.

Она развесила по всей комнате цветные платки, один положила на стол, покрывалом застелила кровать. Хотела поставить цветы в воду и вдруг услышала:

— Стой, не двигайся!

И вот уже на картине они оба парят в облаках — над родным городом, над полями, домами, крышами, двориками, церковью...

Так они и прожили те летние месяцы, летая в небесах. Но, как вспоминал Шагал, хотя они и считали друг друга уже женой и невестой, он «боялся к ней приблизиться, коснуться, потрогать это сокровище». Отношения их отличались целомудрием и чистотой. Однажды городской закрыл дом, и Белла не могла выйти. «Полезай в окно», — предложил Марк. На другой день соседи судачили: «Она уже к нему в окно скачет. Вот до чего дошло».

Тогда он написал много картин. Приходит Белла с ветками рябины — он тут же пишет ее портрет. Глядя, как празднуют у соседей свадьбу, он пишет свою «Свадьбу». И хотя его картины странные, не похожие на те, что пишут нормальные художники, как это ни удивительно, они очень понятны не только его любимой Белле, которой нравится все, что он делает, но и родным и соседям. Все, кажется, хорошо, но Марк осознает — он не может больше оставаться в замкнутом мире своих витебских родственников и соседей. «У меня было чувство, что если я еще останусь в Витебске, то обрасту шерстью и мхом». Даже в Петербурге ему уже тесно. И приходит решение — надо ехать в Париж, в этот центр современного искусства, в котором творит «художник с отрезанным ухом» и где рисуют кубами и квадратами.

Простившись с родителями и Беллой, Марк едет покорять столицу нового искусства. Что при этом думает его черноглазая подружка — знает один Бог. Они уже считали себя женой и невестой. Но если ее Марк уехал, значит, так нужно, но он вернется, обязательно вернется. Она нисколько не сомневалась в его любви и верности. А пока она будет его ждать и писать письма.

Поначалу в Париже Марку было одиноко и неудобно — все вокруг казалось таким чужим, и хотелось домой, в теплый милый Витебск, к Белле, и только Лувр мог заставить Марка на время забыть о родине. Творения великих мастеров итальянского Возрождения, картины Рембрандта, Шардена, Курбе и Милле, полотна импрессионистов потрясают его до глубины души. Здесь, в этих залах, он всему учится заново.



В первое время Марк снимал комнату в тупике Дю Мэнь, но вскоре перебрался на Монпарнас, в знаменитый «Улей» — дом, где размещалось множество дешевых мастерских. В них жили и работали поэты и художники, французы и приезжие из разных стран, образовавшие так называемую «Парижскую школу». Молодые, талантливые и дерзкие, эти люди определили пути развития искусства XX века. Париж обрек безвестных пришельцев на голод и нищету, зато предоставил им потрясающую творческую свободу. Главой «Парижской школы» по праву стал испанец Пикассо, а ее полномочными представителями — итальянец Модильяни, русские евреи Шагал и Сутин, мексиканец Ривера и японец Фужита.

Шагал мало с кем общается — он работает. «В мастерской у русских рыдала обиженная натурщица, у итальянцев пели под гитару, у евреев жарко спорили, а я сидел один, перед керосиновой лампой. Кругом картины, холсты — собственно, не холсты, а мои скатерти, простыни и ночные сорочки, разрезанные на куски и натянутые на подрамники... На дощатом столе свалены репродукции Эль Греко и Сезанна, объедки селедки — я делил каждую рыбину на две половинки, голову на сегодня, хвост на завтра, и — Бог милосерден — корки хлеба. Если повезет, придет Сандрар и накормит меня обедом», — позже вспоминал он. В 1912 году картины Марка впервые появляются в Осеннем Салоне. Его начинают замечать. В 1914 году А. Вальден, известный немецкий галерейщик и продавец картин, с которым Марка познакомил Аполлинер, устраивает в Берлине персональную выставку Шагала. Марк приезжает в Берлин. До начала Первой мировой оставалось чуть меньше месяца...

А Белла в это время оканчивала курсы Герье. Слушателям старших курсов было дано право выбрать наиболее интересное для себя направление. Белла училась на историко-философском факультете, а в качестве специализации выбрала историю русской литературы. Она изучала мировую историю, историю мировой литературы, историю русского языка, древнерусскую литературу, философию, логику и психологию. Преподавали на курсах профессора Московского университета, и для многих курсисток учеба была делом нелегким. Кроме того, некоторым было нелегко и с точки зрения материальной. У Беллы Розенфельд этих проблем не было — дочь

витебского купца не испытывала нехватки в средствах, но и ее часто посещали мысли о том, что, может, стоит бросить курсы. Дело в том, что ее увлек театр. Тогда все в Москве только и говорили о МХТ, Станиславском и его спектаклях, и у Беллы появилась мечта стать актрисой. Узнав об этом, ее старший брат Яков принялся уговаривать сестру все-таки окончить курсы. Сыграли тут роль слова брата или просто здравый смысл, которым отличалась черноглазая подруга Шагала, но она все-таки получила диплом. Ее дипломная работа, посвященная творчеству Достоевского, получила оценку «очень удовлетворительно».

Теперь, когда она наконец свободна от занятий и семинаров, можно с головой окунуться в пьянящую атмосферу театра, и Белла поступает в студию Станиславского. Ей прочат прекрасное будущее — тоненькая, с огромной копной волос, с удивительными, выразительными глазами, умная, темпераментная. Увлеченная и готовая отдать жизнь сцене, она могла бы стать настоящей актрисой, но тут случилось несчастье — мечты о театре пришлось оставить из-за травмы, которую она получила на репетиции. Наступает лето, и Белла едет в родной Витебск, думать, как жить дальше.

Возвращается домой и Марк. Прошло уже четыре года, как он уехал за границу. Скоро у сестры свадьба, а кроме того, он хочет увидеть Беллу!

И вот снова Витебск, с его синагогами, мясными лавками, заборами, улочками и жалкими домишками. И Белла — прекрасная, преданная, по-прежнему влюбленная в него. Боже, какой же я был дурак, думает он, как мог оставить ее так надолго, как мог жить без нее все это время!

Марк и Белла решили пожениться. Родителям невесты, почтенному Шмулю-Неуху Розенфельду и Фриде Боруховне Розенфельд, жених совсем не нравится — сын какого-то грузчика, простого рабочего! Уж очень этот молодой человек отличается от них. Шмуэль-Неух, видный талмудист, старшина местной школы, был послушным сыном своего отца, Ицхака, который только и знал, что молился целыми днями, призывал всех евреев идти в раввины и с удовольствием бросал в печку русские книги. Мать Беллы Фрида — дочь богатого торговца, который и организовал торговую фирму Розенфельд-

дов. Унаследовав деловую хватку отца, Фрида фактически всем и заправляет. Их ювелирные магазины пользуются известностью не только в Витебске. «В витринах переливались всеми цветами радуги драгоценные кольца, броши и браслеты. Тикали всевозможные часы — от висячих до будильников», — вспоминал Шагал. В семье не только много денег, но и много детей — шесть сыновей и две дочери. И все учатся в лучших заведениях — старшие Розенфельды не жалеют денег на их образование. А кто эти Шагалы?

Отец Марка Хацкель-Мордухай (вот он, на рисунке сына — длинная седая борода, лицо в морщинках и складках, сильные руки) служит приказчиком на складе сельди и получает мизерное жалованье. «Одежда отца была вечно забрызгана селедочным рассолом. Блестящие чешуйки так и сыпались во все стороны. Иногда же его лицо, то мертвенно-, то изжелтабледное, освещалось слабой улыбкой. Что это была за улыбка! И откуда она бралась?» — писал Шагал. Мать Марка Фейга-Ита, энергичная, умная, на которой и держится все в доме Шагалов, содержит маленькую бакалейную лавку (на многих картинах Шагала живет та лавка, на вывеске которой написано «Лафка»). В доме всегда было достаточно еды — Шагалы не голодали. Субботними вечерами все собирались за столом. «Селедка, соленые огурцы, сыр, масло, черный хлеб. Тусклая лампа. Вот и весь наш ужин. Ну, чем плохо?» У Розенфельдов все было не так. У них раза три в неделю пекли огромные пироги с яблоками, творогом или маком, от одного вида которых Марк чуть не падал в обморок. Ее отец лакомился виноградом, а старший Шагал — луком. Курица, которую Шагалы позволяли себе только по праздникам, у них была обычным делом. Но самое страшное то, что жених Беллы — художник! Впереди — непонятная богемная жизнь, вероятно, нищета. «Пропадешь ты с ним, доченька, пропадешь ни за грош!» — твердила мать Белле. И хотя говорили, что он уже известен, что его картины даже кто-то покупает, но разве живописью на жизнь — достойную их дочери — можно заработать? (Мать Башечки — так Беллу звали дома — прожила долгую жизнь, она умерла в 1945 году, через год после смерти дочери. Наверное, до нее доносились вести о том, что ее зять стал известным художником и что ее доченька и внучка ни в чем не нуждаются...)

Не уверены в том, что сын сделал правильный выбор, были и родители Марка. Стоит ли связываться с такими важными птицами, спрашивали они своего любимого мальчика. Но если их Марк решил...

Родители Беллы ругали будущего зятя, а она по утрам таскала ему в мастерскую домашние пироги, жареную рыбу, молоко, куски ткани для драпировки и даже дощечки, которые Марк использовал как палитру. «Только открыть окно — и она здесь, а с ней лазурь, любовь, цветы».

Наконец наступил день свадьбы. И Марк с Беллой оказались под красным праздничным балдахином, и все было как на его картинах — и гости, и богатый стол, и главный раввин, благословивший молодоженов. Песни, танцы, поздравления... От всей этой суеты у Марка и Беллы кружилась голова, хотелось поскорее сбежать куда-нибудь подальше. Ее спасало только то, что Марк сжимал ее тонкие руки в своих крепких руках художника, и она понимала — теперь они навсегда вместе. Но в тот вечер новообретенные шурины отвели Марка домой, а его жена, их сестра, осталась под родительским кровом. Таков обычай, и Розенфельды не намерены были нарушать установления отцов. Но на следующий день Белла уже снова была с ним. С тех пор она была всегда в его жизни — хозяйка его дома, мать его дочери. Она царила и в его искусстве — парила на его картинах, и ее любовь освещала ему путь...

Медовый месяц они проводят в деревне Заольше, на даче Розенфельдов. В то лето Шагал пишет свою знаменитую витебскую серию — старика в зеленом, молящегося старца, читающего мужчину, продавца коров, влюбленных, раби, сценки праздников и — поэта и его возлюбленную, взлетающих в облака, картину «Над городом». В мире идет война, и на картинах Марка появляются разносчики газет, бездомные странники, словно предвосхищающие всех беженцев XX века, еврейские кладбища с открытыми воротами, как бы приглашающие новых обитателей скорбного убежища...

Марк в нерешительности: война, путь в Париж ему отрезан, что же делать — оставаться в Витебске или ехать в Петербург? За советом он идет к раби Шнеерсону. Совет многомудрого раби таков: хочешь остаться в Витебске — оставайся, а если хочешь в столицу — поезжай, смелее, дружок. С тех пор Шагал ни с кем не советовался.

Осенью 1915 года молодожены уезжают в Петербург. Там Марк работает в Военно-промышленном комитете, куда его устроил брат Беллы Яков, руководитель этого важного учреждения. Конечно, служба в таком заведении не приносит Шагала радости. Вечером он в тоске возвращался домой, где его ждала Белла. Она молча выслушивала его жалобы и сочувствовала. А что еще может сделать преданная мужу жена? А потом он брался за свои краски и кисти, а она рядышком усаживалась с книжкой любимого Ибсена.

18 мая 1916 года у молодых супругов родилась дочь Ида. Марк очень хотел мальчика и только на четвертый день подошел к ребенку, но потом горячо полюбил маленькую дочурку. Между тем жизнь вокруг бурлит: в московских журналах появляются статьи о нем. Он знакомится с художниками и поэтами — Блоком, Есениным, Пастернаком, Маяковским; выставляется на выставках «Бубнового валета» в Москве и «Современное русское искусство» в Петербурге. А в стране происходят такие события — февральская революция, а потом октябрьский переворот! Марк «слушает музыку революции», и она ему, еврею из черты оседлости, сыну рабочего, нравится! Шагала принимает нарком Луначарский, бывавший у него в «Улье». И вот уже Марк, свято верящий в новое революционное искусство, возвращается по заданию наркома в родной Витебск открывать Школу искусств. Белла плакала, видя, что Марк совсем забыл про краски и кисти. И более того — дорогую для них обоих картину «Над городом», где они, юные и влюбленные, прячут в небесах и которая до сих пор всегда была с ними, он оставляет в Петрограде — в Институте художественной культуры! (Позже ее передали в Эрмитаж, а в конце 1920-х годов, когда в стране шло перераспределение художественных ценностей, картину отправили в Третьяковскую галерею.) Думал — расстанется с ней на время, а получилось — навсегда.

В августе 1918 года по инициативе Луначарского Шагала назначают комиссаром Губернского отдела народного образования. «“Какое счастье!” — говорил я. “Какое безумие!” — говорила моя мудрая жена». В январе 1919 года Марк, с кожаным портфелем под мышкой, настоящий совслужащий, открывает Витебскую народную художественную школу и приглашает в ней учительствовать Добужинского, Пуни, Малевича,

Лисицкого, Пэна, Фалька и Татлина. Витебск становится центром революционного искусства. Пост директора школы по просьбе Шагала занимает Добужинский, но вскоре его смещает сам Шагал. Он выбивает деньги, ищет средства, краски, кисти и слышит от витебских комиссаров: «Что, по-вашему, товарищ художник, важнее — ваши краски и холсты или ремонт моста?» В истории Витебска навсегда осталось празднование первой годовщины Октябрьской революции, оформлением которого занимался Шагал. «Художники, бородатые и молодые, стали копировать и переносить на холсты моих коров и лошадей... 25 октября по всему городу балансировали мои разноцветные животные, надутые революцией». Правда, большевистским начальникам все это не очень понравилось — они не понимали, «почему корова зеленая, а лошадь летает, и какое это все имеет отношение к Марксу».

Однажды преподаватели школы, те, кого он пригрел и кому дал работу (прежде всего Малевич и Лисицкий, проповедовавшие супрематизм и отрицавшие фигуративную живопись Шагала), постановили выгнать Шагала из школы. И Марк уезжает в Москву. Его все предали, но с ним по-прежнему та, которую он любит больше всех на свете, — его Белла. «Одна ты осталась со мной», — пишет он.

С ним Белла и дочь, маленькая Ида. Ребенку нужно обеспечить приличные условия жизни и еду. Нашли какую-то клеутушку — в ней сыро, даже одеяла в постели кажутся мокрыми, а утром жена говорит Марку: «Взгляни на малышку. Не занесло ее снегом? И ротик ей прикрой». Денег нет — да они и ни к чему, все равно купить ничего нельзя. Жить трудно, но Шагал с Беллой не жалуется и не отчаиваются. И вот уже Белла несет на Сухаревский рынок свои украшения, благо они у нее, дочери владельцев ювелирных магазинов, были. Меняет драгоценности на продукты. Как-то толкучку оцепила милиция, задержали и Беллу. «Отпустите, Бога ради, — просит отважная жена художника, — у меня дома ребенок. Я только хотела обменять кольца на кусочек масла». Вскоре Марку и Белле удастся снять более приличную комнату. Ничего, что сосед по ночам громко развлекается с двумя девицами — зато теперь Ида не мерзнет. А еще ее папа расписал стены их жилища — и всем стало веселей.

Как-то Марка вызвали в Наркомпрос и предложили преподавать в малаховской детской колонии имени III Интернационала. Он согласился, но денег по-прежнему не хватало. Панно, написанное для Еврейского театра, так и не оплатили. Его любимые девочки, жена и дочь, живут, по сути, в нищете. И у Беллы уже почти не осталось ничего, что бы можно было обменять на продукты. И однажды Шагалу приходит мысль: а не попросить ли Луначарского похлопотать — пусть их выпустят в Париж. Все его довоенные работы остались в Берлине, а в Париже Шагала ждет мастерская. Из-за границы он получает письма, из которых узнает, что стал знаменитостью, что его работы продаются за большие деньги. А в России он никому не нужен...

В июне 1922 года Шагал отправляется в Берлин. Через несколько месяцев к нему приезжает и Белла с маленькой Идой, и вскоре они уже в Париже.

Им хорошо в этом городе, который становится для них вторым Витебском. Марк близко сходитя с бывшим соседом по «Улью» Пикассо, а также с другими художниками, критиками, писателями и издателями — Матиссом, Майолом, Вламинком, Мальро, Руо. Шагалы оказываются в центре художественной жизни Парижа. В 1924 году в Париже состоялась первая персональная выставка Шагала, имевшая большой успех и у критиков, и у художников.

Ида подрастает, Марк пишет свои картины, он весь погружен в творчество, но и Белла не сидит без дела: она переводит на французский книгу мужа «Моя жизнь», его воспоминания о жизни в России. Вот когда пригодились занятия французским и литературой! И Белле удается передать колорит, поэзию, которой проникнуты воспоминания Марка, образность его языка. Она вложила в эту работу всю свою любовь к мужу, к их уже навсегда оставшейся в прошлом родине. В 1931 году книга с иллюстрациями Шагала выходит в парижском издательстве «Сток» и имеет успех у читателей. Марк был счастлив, и Белла рада.

В 1931 году Марк работает над иллюстрациями к Библии и понимает — он должен увидеть страны Ветхого и Нового Завета — Палестину, Сирию и Египет. И он едет — вместе с Беллой и Идой. Впечатления от этого путешествия, как он сам

писал, стали «сильнейшими в его жизни». А потом были Голландия, Англия, Испания, Италия. А в 1935 году Шагалы оказываются в Вильно (ныне Вильнюс) — там проходит выставка его гравюр, а кроме того, съезд Института по изучению культуры и языка идиш, где Шагал выступает с докладом. Вильно, тогда польский город, остро напомнил Марку и Белле их любимый Витебск. Они посещают гетто, заходят в синагоги и чувствуют, как неотвратно разрушается та культура, в которой они выросли и которой пропитано искусство Шагала. Они ощущают, как с каждым днем усиливаются антисемитские настроения, и раньше-то бурлившие в Польше. В том же году, чувствуя эту нарастающую угрозу, из Варшавы уезжает в Америку будущий лауреат Нобелевской премии по литературе Исаак Башевис Зингер. Белла и Марк остро ощущают опасность набирающего силу фашизма для всего еврейского мира. Под тягостным впечатлением от поездки Белла Шагал начинает писать свои воспоминания о детстве и юности — чтобы хоть как-то сохранить уходящую жизнь.

Она еще не очень понимала, какой будет эта книга, но уже точно знала — несмотря на свое безупречное знание французского, что будет писать на идише, своем родном языке. Белла тогда и не подозревала, что всего через четыре года ее народ ждет Холокост. Она пишет маленькие рассказы, новеллы, в которых оживает город ее детства Витебск, где обитают ее родные и близкие, где они работают и отмечают свои праздники; она вспоминает и о том, как впервые встретила своего Марка, как впервые почувствовала прелесть полета... Белла создает замечательные, яркие образы — тут и мать, соединяющая религиозное рвение с коммерческой деятельностью, и сама героиня, и ее любимый брат Абрашка, отец, занятый в основном молитвами и царящий на всех праздниках, еврейская кухарка Хана и замечательная русская горничная Саша, подруга Тея Брахман и сам Марк. Белла не поучает, не обобщает — она просто восстанавливает прошлое. Эта работа для нее становится самым главным делом жизни. Тетради, в которых она пишет, всегда с ней, во всех их поездках. Белла называет свою книгу «Горящие свечи» — она имела в виду огни, которые в еврейских домах зажигали в праздники. Горит светильник, и его огонь отгоняет злые силы, беды и несчастья. Белла



и Марк тогда еще не знали, что после войны от города их детства не останется практически ничего. Он сохранится только на картинах Марка и на страницах книги Беллы.

В 1930-е Шагал обретает признание во всем мире. В Базеле в 1933 году, в Брюсселе и Нью-Йорке в 1938 году открываются его персональные выставки, а в 1939 году Марк получает премию культурного фонда Карнеги и гражданство Франции. И только на Родине о нем молчат, Россия забыла Шагала.

Между тем фашизм становится все более влиятельной силой, и, конечно, полотна еврея Шагала не могут нравиться нацистским идеологам: еще в 1933 году Геббельс издает указ — публично сжечь картины Шагала, оставшиеся в Германии. Безумное аутодафе состоялось в Мангейме, на выставке «Большевизм и культура». В 1938 году нацистские власти убирают из немецких музеев все оставшиеся там картины художника и публично объявляют три его картины — «Пурим», «Понюшка табака» и «Зима» — образцами дегенеративного искусства. По Германии прокатывается волна страшных еврейских погромов. Шагал потрясен, и появляется картина «Белое распятие» — на фоне горящих домов, гибнущих и бегущих от смерти людей Христос, символ распятого человечества, и горящий светильник, символ неугасимости человеческого духа. А Белла пишет свою книгу, она зажигает свечи, которые, конечно же, отгонят беду от ее народа. Несмотря на то что гитлеровские войска уже совсем рядом с французской границей, несмотря на то, что эта война уже принесла столько смертей...

10 мая 1940 года немцы вторгаются во Францию. Многие парижане побежали на юг, людям казалось, там безопаснее. Вот и Шагала перебираются в деревню Горд под Авиньоном. Марк покупает здание бывшей католической школы и устраивает там мастерскую. Но вскоре становится ясно — из петеновской Франции им, евреям, нужно уезжать.

22 июня 1941 года Гитлер нападает на Россию, и на следующий же день Шагала по приглашению нью-йоркского Музея современного искусства приезжают в США. Путешествие это оказалось непростым. Из Марселя их путь лежал в Лиссабон с заездом в Мадрид. С ними — шестисоткилограммовый груз, ящики с картинами. И этот драгоценный груз застревает в Испании на пять недель. Его не выпускают. С огромным

трудом Иде удается все уладить, и картины отплывают на том же корабле, что и Марк с Беллой. Наконец 23 июня Шагалы прибывают в Нью-Йорк. «Я жил и работал в Америке, — писал художник, — во время всемирной трагедии, затронувшей всех людей... Я мог черпать силы из окружающей меня атмосферы, полной благожелательности, и сохранять все источники моего искусства». В военные годы Нью-Йорк стал убежищем для европейской интеллигенции, в ужасе бежавшей от кошмаров нацизма. Здесь Шагалы встречают Леже и Бретона, братьев Манн, Фейхтвангера. Здесь же, в Нью-Йорке, и сын Матисса Пьер, он владеет небольшой галереей, и вот уже в ноябре 1941 года ньюйоркцев приглашают на персональную выставку известного художника Марка Шагала, которую организует в своей галерее Пьер Матисс.

Шагал и Белла с волнением и болью следят за ходом боев на Родине. Они глубоко страдают, узнавая о взятых немцами русских городах, о проигранных сражениях, радуются при известии о выигранных у немцев битвах. В 1943 году в Нью-Йорк приехали члены Антифашистского комитета давний друг художника С. Михоэлс и писатель И. Фефер. Шагал подарил им несколько картин и передал «Письмо моему родному Витебску». «...Враг теперь у тебя. Мало ему было города на моих картинах, которые он искромсал, как мог, — теперь он пришел жечь мой дом и мой город... В твоём сердце бьется и обливается кровью мое сердце...»

В 1944 году союзные войска освобождают Париж. Белла и Марк уже строят планы, как они вернутся в этот столь дорогой им город. Отъезд намечен на сентябрь, но тут внезапно тяжело заболела Белла. У нее вирусная инфекция, высокая температура. Ее срочно помещают в нью-йоркский госпиталь, но уже ничто не может помочь. Она умирает. Умирает женщина, сумевшая стать Марку Шагалу и обожаемой любимой, и верной женой, и самым близким, самым преданным другом. Беллы Шагал не стало 2 сентября. Последними ее словами были «Мои тетради...». «В тот день разразился гром, хлынул ливень, — вспоминал Марк. — Все покрылось тьмой». Слово сама природа рыдала...

За несколько дней до смерти Беллы Марк застал жену, как всегда свежую и прекрасную, за разбором рукописей. Пода-

вив безотчетный страх, он спросил жену: «Что это ты вдруг решила навести порядок?» И она ответила с легкой улыбкой: «Чтобы ты потом знал, где что лежит». Белла всегда умела видеть будущее...

Ее смерть стала для Марка страшным ударом. «Все покрылось тьмой». Он не может никак осознать, что теперь он один, без его любимой Беллы. Беллы нет, а он — есть. Но это невозможно! «Долгие годы ее любовь освещала все, что я делал». Как же теперь жить без этого света?

Почти целый год Шагал не работал, он просто был не в состоянии прикоснуться к краскам. Лишь весной 1945 года он снова берет в руку кисть. Теперь его поддержка — дочь Ида. Они вместе живут тем, чем последние годы жила Белла — ее книгой. Ида переводит текст на французский язык, а Марк создает прекрасные рисунки, иллюстрации к воспоминаниям жены...

После войны, в 1948 году, Шагал все-таки вернулся во Францию, ставшую ему второй родиной. Впереди была целая жизнь, но без Беллы. Там, в той новой жизни, были новые картины, успех, приезд в Россию, выставки в крупнейших городах мира. Были и другие женщины — Вирджиния Хаггард-Мак-Нил, подарившая ему сына Давида, и Валентина Бродская, Вава, ставшая ему преданным другом. Взяв на себя каждодневные заботы, она дала Марку возможность целиком отдаться искусству. У Вавы был только один недостаток: она ревновала Шагала к прошлому, и ей удалось потеснить в его душе Вирджинию и Давида, слегка отдалить Иду, но вот с Беллой и Витебском у нее ничего не получилось — это были его святыни.

Последние десятилетия жизни Шагала наполнены творчеством грандиозного размаха и философской насыщенности. В эти годы главной для него становится библейская тема, которая занимала его еще начиная с 1920-х. Когда-то в своих соседях, жителях Витебска, он увидел божественное, теперь в библейских героях он видит своих сородичей, и вот уже в царе Соломоне и его возлюбленной Суламифи угадываются сам Марк и его Белла.

Величайший художник XX века Марк Шагал скончался, не дожив всего двух лет до столетия, 28 марта 1985 года в своем

доме в Сен-Поль-де-Вансе. Он умер вечером, после дня работы в мастерской, сидя в кресле-качалке, когда его подымали на лифте на второй этаж, а на его губах играла легкая улыбка — ведь он летел в небо, к своим героям, поэтам, музыкантам и влюбленным... Он летел к своей Белле.

И погасили мы Луну,  
И свечек пламя заструилось.  
И лишь к тебе моя стремилась  
Любовь, избрав тебя одну...

## Промоушен как искусство

Казимир Малевич. «Черный квадрат»

«**Ч**ерный квадрат» Малевича — одно из самых знаменитых и обсуждаемых полотен в мировом искусстве. Одни с восторгом принимают «Квадрат», видя в нем, например, бездну, разверзнувшуюся перед человечеством в XX веке, другие — столь же страстно отвергают картину, называя ее одной из величайших мистификаций нашего времени. О «Черном квадрате» пишут статьи в журналах и целые монографии. Так или иначе, его влияние на развитие искусства XX века, на современную философию огромно. Он стал символом, его можно увидеть на обложках книг, афишах, календарях.

В декабре 1913 года в Петербурге состоялось весьма примечательное событие — премьера футуристической оперы Михаила Матюшина «Победа над Солнцем». Авторами сего действия были Михаил Матюшин, Казимир Малевич и Алексей Крученых. Самым замечательным в спектакле были не мутные, непонятные стихи Крученых и не довольно заурадная музыка Матюшина — событием стали декорации Малевича. Особенно потрясли зрителей задник к одной из картин и занавес — беспредметные композиции с квадратом. Малевич писал незадолго до премьеры Матюшину: «Занавес представляет собой черный квадрат, зародыш всех возможностей — в своем развитии он приобретает устрашающую силу... Рисунок этот

будет иметь большое значение в живописи. — И тут он был провидцем! — То, что было сделано бессознательно, дает теперь необычайные плоды». Таким образом, Малевич признавал, что поначалу образ черного квадрата родился в его творческой кухне бессознательно...

Существует и такая версия истории появления «Черного квадрата»: мол, художник, не справившись с одной из своих картин, замазал всю работу черной краской. А потом, когда «Квадрат» и супрематизм нашли своих последователей, Малевич уже творил новые «Черные квадраты» на чистых холстах. Исследователи не раз пытались изучить первый «Квадрат», дабы найти начальный вариант под верхним слоем, но ученые и критики посчитали, что шедевру может быть нанесен непоправимый ущерб.

Малевич тогда, в 1913 году, был уже вполне зрелым человеком. Ему 35 лет, у него — очаровательная жена детская писательница Софья Рафалович, умеющая создать дома уют и во всем поддерживающая своего яркого, амбициозного и талантливого мужа. Малевич не новичок ни в искусстве, ни в жизни — поучился живописи в Московском училище живописи ваяния и зодчества (вольнослушателем), в декабре 1905 года сражался на баррикадах на московских улицах. Впервые его работы публика увидела в 1907 году — он показывает свои картины вместе с Гончаровой, Ларионовым и Кандинским на выставке Московского товарищества художников. Позже он участвовал в выставках «Бубнового валета», в организованной Гончаровой и Ларионовой шумной и даже скандальной выставке «Ослиный хвост», собравшей всех авангардистов Москвы. В это же время Малевич познакомился с Михаилом Матюшиным, музыкантом и меценатом, автором музыки оперы «Победа над солнцем».

Через два года после премьеры оперы, в декабре 1915-го, в Петрограде в Художественном бюро Е. Н. Добычиной (Марсово поле, 7) открылась выставка «0,10». Ее полное название звучало так: «Последняя кубо-футуристическая выставка картин 0,10». Название «0,10» родилось из идеи Малевича о сведении всех предметных форм искусства к нулю и переходе «за ноль». Эта идея была высказана в его манифесте «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», выпущенном

в свет одновременно с открытием выставки и продававшимся на вернисаже всем желающим. Участники выставки провозглашали «свободу предмета от смысла, уничтожение утилитарности. Картина, — говорили они, — есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенных смысла...». Среди тридцати девяти картин, выставленных Малевичем на самом видном месте, он впервые представил «Черный квадрат» — полотно было помещено особенным образом, подобно иконе в крестьянском доме, в красном углу. И «Черный квадрат» действительно стал своеобразной иконой нового искусства.

Выставка вызвала весьма неоднозначную реакцию. Одни ее приняли целиком, с восторгом, другие — резко осудили. К примеру, А. Бенуа писал о «Черном квадрате» так: «Без номера, но в углу, высоко под потолком, на месте святом, повешено “произведение” господина Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та “икона”, которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер... Черный квадрат в белом окладе — это... один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного приведет всех к гибели». Зато сам Малевич в публичной лекции, состоявшейся на закрытии выставки, назвал «Квадрат» своим вторым идеальным «я», «живым царственным младенцем, дитем четвертого измерения и восставшим Христом!» Малевич действительно создает свою, новую религию, а себя видит таким пророком. Позднее, в Витебске, где он работает вместе с Шагалом, Малевич пишет философские труды, в которых окончательно формулирует свои взгляды на искусство. В письме к Гершензону он признается: «Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божий по своему подобию, то может быть, Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала».

После выставки «0,10» Малевич становится одним из самых ярких лидеров русского авангарда. Он создает художественное объединение и называет его «Supremus» — то есть высший, последний. Да и как еще он мог назвать провозглашенную им но-

вую религию искусства! Только так — высшая, окончательная! Ну а сам супрематизм, эта созданная Малевичем философско-эстетическая живописная система, есть, как он заявляет, тоже высшая и последняя перед преображением человеческого творчества в иную духовную и материальную реальность. Черное на белом — это начало и конец творчества форм и неизбежная конечность творчества в каждой форме, это выход в иные измерения. Малевич называет свой «Черный квадрат» «голой иконой без рамы», а себя — Председателем Пространства. Что он под этим понимал, можно только догадываться.

На «Черном квадрате» Малевич не остановился — за черным последовал красный (крестьянский, а потом — революционный), затем — белый на белом («несмысл»). Впоследствии Малевич выполнил несколько копий «Черного квадрата» (по некоторым данным, семь). Достоверно известно, что в период с 1915 по начало 1930-х годов Малевич создал четыре варианта, которые различаются рисунком, фактурой и цветом. «Красный квадрат» существует в двух экземплярах, а «Белый квадрат» («Супрематическая композиция», «Белое на белом») — один. Один из «Черных квадратов», написанный в 1923 году, является частью триптиха, в который входят «Черный крест» и «Черный круг».

Живописи тут нет. Малевич и сам писал: «О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, а сам художник — предрассудок прошлого». Он открыто заявляет о своем намерении «зарезать искусство живописное, уложить его в гроб и припечатать Черным квадратом».

Надо отметить, что, несмотря на свои отвлеченные теоретизирования, Малевич был вполне практичным и общественно активным человеком. В 1916 году его мобилизовали, а затем избрали в московский Совет солдатских депутатов. После революции он работал в Народном комиссариате просвещения, занимался развитием музеев, преподавал. В 1919 году, переехав в Витебск, вместе с Шагалом (с которым вскоре расстался) Малевич работал в Народном художественном училище. В Витебске он создал нечто вроде партии в искусстве, УНОВИС (Учредители нового искусства). Вернувшись в Москву, Малевич возглавил Государственный институт художе-

ственной культуры (ГИНХУК). Он умел быть лидером, этот художник-теоретик, умел увлечь и повести за собой. Пророк!

Первые годы после революции были временем невероятной свободы творчества. Возникали новые идеи в живописи, в литературе, театре и музыке. Рождались новые формы, направления. И никто не мешал художникам свободно творить... Однако все закончилось довольно быстро. В середине 1920-х годов на смену авангарду приходит коммунистическая культура, которая стремительно убивает все, противоречащее большевистской идеологии. Рождается соцреализм, и уж тут таким персонажам, как Малевич с его странными философскими теориями, места нет. Неудивительно, что в 1926 году ГИНХУК был разогнан. Малевичу удалось добиться разрешения на зарубежную поездку, и он едет в Европу, где его работы вызывают искренний интерес. Зато, вернувшись на родину, он оказывается за решеткой, и только благодаря заступничеству своего друга, члена партии К. Шутко, его освободили через несколько недель. Но тут его ждал еще один удар — умерла любимая жена Софья. Малевич тяжело переживал ее уход, но он был сильным человеком и сумел справиться с горем, а в 1927 году уже женился вновь — на юной Наталье Марченко.

Он по-прежнему деятелен, но часто меняет место работы — то служит в Государственном институте истории искусств, то в Русском музее, то читает лекции в Киевском художественном институте. В 1929 году как-то незаметно в Третьяковке проходит его персональная выставка. Малевич понемногу отходит на вторые роли в советском искусстве. А в 1930 году его снова арестовали. Теперь ему пришлось пробыть в тюрьме несколько месяцев. Прошло еще три года, и его искусство, все его теории и картины, уже официально признаны как чуждые идеям коммунизма, а его самое главное и знаменитое творение — «Черный квадрат» — подвергается жесточайшим оскорблениям.

Удивительное дело — в последние годы жизни этот ярый борец с фигуративной живописью пишет вполне реалистические пейзажи и портреты, на которых изображает своих друзей и родных, причем в этих работах чувствуется влияние старого искусства, особенно картин мастеров итальянского Возрождения. Возможно, его сломала жизнь, или же он вновь



почувствовал прелесть обычной живописи, которую еще так недавно и так яростно отвергал?..

Великий супрематист Казимир Малевич скончался 15 мая 1935 года, после неизлечимой болезни. Тогда уже многие забыли о черных, красных и белых квадратах Малевича, но во время его похорон устроители траурной церемонии напомнили всем, что сделал этот человек в искусстве: его тело везли в супрематическом гробе, установленном на открытой платформе грузовика, на капоте которого тоже было изображение черного квадрата, а над могилой Малевича (близ деревни Немчиновки) поставили деревянный куб с изображением черного квадрата. Во время войны памятник был уничтожен, и восстановили его только в 1988 году.

В 1936 году родственники Малевича подарили Русскому музею 80 картин художника. Картины хранились в запасниках музея, ведь Малевич был фактически запрещен в нашей стране вплоть до 1988 года (после 1962 года было небольшое послабление, но...). Понятно, что владельцы работ Малевича старались их тщательно спрятать или вовсе избавиться от опасных холстов. Так произошло и с одним из «Квадратов».

К началу 1990-х годов было известно три версии знаменитого полотна: две (одна из них — считавшаяся той самой, что была на выставке «0,10») хранятся в Третьяковской галерее, а одна, написанная в 1924 году, — в Русском музее. Но в 1993 году обнаружился еще один «Квадрат». В московский офис «Арт-Миф» позвонили из самарского отделения Инкомбанка и предложили посмотреть картину «художника Малича». Оказалось, речь шла о картинах Малевича, принадлежавших семье Игоря Лейко, руководителя самарского отделения Инкомбанка. Среди этих картин был и «Черный квадрат» — родственники Лейко многие годы прятали его на дне корзины с картошкой! В 2002 году, когда банк разорился, картину за миллион долларов приобрел миллиардер Владимир Потанин, а затем передал ее на бессрочное хранение в Эрмитаж.

В заключение рассказа о «Черном квадрате» необходимо отметить, что идея такой картины родилась задолго до Малевича.

В 1882 году в Париже возникло новое объединение, куда входили художники, поэты и другие представители богемы.

Называлось это объединение «Салон непоследовательных». В те годы в Париже было много салонов — ну, во-первых, официальный большой Парижский салон, объединявший признанных в обществе художников, был «Салон отверженных», союз импрессионистов, впервые показавший работы своих членов в 1863 году. Затем парижане узнали о существовании «Салона Независимых», куда вошли О. Редон, Ж. Сера, П. Синьяк. Вот почему появление еще одного салона поначалу никого не удивило. «Салон непоследовательных» придумал молодой писатель и издатель Жюль Леви. «Непоследовательные» были люди сугубо аполитичные — они не рвались во власть, не основывали новых течений в искусстве, не изобретали новые формы, зато всю издевались над официальными, признанными в буржуазном обществе ценностями. И делали это остроумно и очень смешно. Эти циничные, веселые и довольно смелые художники не создавали большие, помпезные полотна — их коньком были смешные карикатуры, абсурдистские рисунки на темы, волновавшие современников.

1 октября 1882 года «Салон непоследовательных» открыл свою первую выставку, названную вполне логично — «Искусство непоследовательных». Среди представленных работ самым вызывающим было одноцветное изображение, этакий абсолютно черный прямоугольник. Называлось это творение «Ночная драка негров в подвале», а его автором был поэт Пол Билход. Тут не было никаких глубоких смыслов, никаких фундаментальных концепций. Просто шутка! И правда — когда негры дерутся в подвале, да еще и ночью, ведь ничего не видно и все черное!

Живописные идеи Билхода тут же подхватил и блестяще развил другой шутник — художник Альфонс Алле (1854—1905). Спустя год на второй выставке «Салона непоследовательных» он демонстрирует картину «Малокровные девочки, идущие к первому причастию в снежной буре»: это — абсолютно белый прямоугольник.

На выставке 1884 года он показывает уже красный прямоугольник — «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегах Красного моря». Затем Альфонс Алле создает синий, зеленый, серый прямоугольники и даже выпускает альбом с этими работами. На страницах альбома присутствует и музыкальное произведение — под красноречивым на-

званием «Траурный марш для глухих». Легко догадаться, что он собой представляет — это страницы с нотным станом, где нет ни одной ноты!

Альфонс Алле был замечательным и удивительно разносторонним человеком. Поначалу он трудился в аптеке своего отца, придумывал весьма своеобразные лекарства — в частности, с присущим ему уже тогда юмором делал таблетки плацебо, побеждающие все болезни, а также ставил диагнозы, порой весьма забавные. Так, одной даме, которая жаловалась на то, что у нее в желудке что-то то поднимается, то опускается, он сказал: «Похоже, вы проглотили лифт, мадам». Но главным его призванием стала журналистика, юмористические произведения Алле доставляли и доставляют удовольствие уже не одному поколению читателей. Алле был мастером афоризма и глубоко знатоком человеческой природы, а потому никогда не потеряют актуальности его блестящие остроты — именно благодаря Алле мы узнали, что, пока мы думаем, как убить время, оно убивает нас, что с деньгами и бедность переносить легче и что никогда не нужно откладывать на завтра то, что можно сделать послезавтра.

В отличие от Малевича Билход и Алле не вкладывали глубокого смысла в свои монохромные работы, не писали умные трактаты и не изображали из себя гуру современного искусства. И потому, вероятно, об их квадратах мало кто помнит. Зато «Черный квадрат» Малевича сегодня знают все...

## «Она не захотела жить без него»

Амедео Модильяни. «Портрет Жанны Эбютерн»

**А**медео Модильяни — замечательный мастер портрета. Он оставил нам целую галерею работ, на которых с удивительным теплом, проникновением в душу своих героев запечатлел образы тех, кого любил, к кому испытывал дружеские чувства. Он не писал людей, которые были ему несимпатичны. Среди этих портретов есть серия работ особенно пронзительных — они посвящены Жанне Эбютерн, последней любви художника.

Они познакомились весной 1917 года. Жанне было девятнадцать лет, и она занималась на курсах живописи в Академии Каларосси, мечтая стать художницей. Умная, серьезная, с сильным характером, она, несомненно, была талантлива. Уже первые ее работы производили сильное впечатление — строгий стиль, тонкие тона, смелая композиция. Родители Жанны были добропорядочными буржуа. Отец Ашиль Казимир Эбютерн, обладатель седой окладистой бороды, был бухгалтером в парфюмерном магазине и при этом страстно обожал французскую классическую литературу, особенно произведения философов-просветителей XVIII века. По вечерам он любил почитать домашним любимым страницы. В трудные дни Первой мировой войны, когда семья, как и все парижане, порой испытывала трудности с едой, он декламировал жене и детям Паскаля. У Жанны был брат Андре. Красавец, романтик, он, как и Жанна, хотел быть художником и писал неплохие пейзажи.

И вот девушка из благопристойной семьи, с устоями, традициями, встречается с Модильяни. Моды, как звали его друзья, появился в Париже в 1906 году. Он стал одним из самых ярких представителей Парижской школы, этого уникального явления в истории искусства, а там были поистине выдающиеся личности — Шагал, Пикассо, Ривера, Сутин и многие другие. Модильяни, этот еврей, приехавший во Францию из солнечной Тосканы, был очень хорош — правильные черты лица, худощавая, мускулистая фигура, горящие глаза. А еще чертовски обаятелен и весьма начитан. Илья Эренбург вспоминал, как Модильяни «читал на память Данте и Вийона, Леопарди, Бодлера и Рембо».

Жизнь Модильяни, наполненная искусством, страстями, творчеством, любовью, высокими душевными порывами и пороками, рождала множество легенд, недаром о нем до сих пор пишут воспоминания, романы и снимают фильмы (и среди них знаменитый «Монпарнас-19», в котором роль Модильяни сыграл Жерар Филипп). Про Модильяни говорили, что он коварный покоритель женских сердец (например, ходили слухи о его страстном романе с Анной Ахматовой), пьяница, дебошир, скандалист, драчун и наркоман, почитатель гашиша. Это была правда, но не вся. В самые темные моменты сво-

ей жизни он сохранял аристократизм, вкус, интеллект. А еще он всегда много работал. Искусство было главным в его жизни. Эренбург пишет, что Моди не только напивался в «Ротонде», излюбленном ресторанчике парижской богемы, «не только рисовал на бумаге, залитой кофе, он проводил дни, месяцы, годы перед мольбертом, писал маслом ню и портреты».

Одни биографы утверждают, что Модильяни и Жанна познакомились в академии, другие — во время карнавала, третьи — в «Ротонде», куда Жанна заходила со своим братом. Так или иначе, увидев Жанну, Моди не мог не запомнить ее. Эта девушка отличалась какой-то особенной прелестью. Небольшого роста, с каштановыми волосами рыжего отлива и при этом белокожая (друзья дали ей прозвище «Кокосовый орех»), с тонким умным лицом, почти восточными глазами, мягкими манерами. А уж Моди, когда хотел, мог быть неотразим, и неопытная Жанна сразу поддалась его очарованию. Она дала художнику все, в чем он так нуждался, — свежесть, красоту, восхищение, преданность, любовь. Очень быстро Жанна решила уйти из родительского дома и поселиться с Моди. Можно представить, какой это был удар для мсье и мадам Эбютерн. Их девочка связалась с каким-то нищим художником, евреем! И живет с ним во грехе! Родители надолго вычеркнули дочь из своей жизни, так никогда и не примирившись с ее выбором. Но для Жанны это уже было не важно. Она любила и была любима. Друзья Модильяни ее сразу признали и считали не просто подругой — подруг у Модильяни было много, — а настоящей его женой.

Все годы жизни с Жанной он ее непрерывно писал. Увлекательное занятие — сравнивать эти портреты с фотографиями Жанны. Он словно вводит ее образ в поле своего искусства: вытягиваются линии, обостряются черты лица, в позах появляется некоторая ломкость, угловатость, и при этом ярче становится личность этой еще совсем юной женщины. В ее глазах — свет ее преданной души, чистота и незащищенность.

У Модильяни было множество знакомых — в его приятелях ходил почти весь Монпарнас. С одними он пил (например, с Утрилло и Сутиным), с другими скандалил, с третьими — говорил об искусстве, читал стихи. Среди всех этих людей было несколько, кто действительно понимал, что Мо-

ди по-настоящему талантлив. Таким человеком был Леопольд Зборовский, сыгравший огромную роль в жизни художника. Когда Зборовский приехал в Париж из своего Кракова — а было это в 1914 году, накануне войны, — ему было двадцать пять. Он происходил из родовитой аристократической семьи, получил прекрасное образование, великолепно знал французский язык. В военные годы зарабатывать деньги в Париже было трудно, но Зборовский обладал определенной коммерческой жилкой. Он начал собирать редкие книги, потом удачно перепродавал их, а затем перешел на картины. Вскоре он стал частым посетителем «Ротонды», познакомился с молодыми художниками, завсегдатаями ресторана. Поначалу бизнес его был не очень успешен, и он и его очаровательная жена Анна жили ненамного лучше, чем живописцы, полотна которых они покупали. И вот эта чета поляков полюбила Модильяни — нежно и абсолютно бескорыстно, прощая ему бесцеремонность, пьянство, неблагодарность, все прощая за талант и обаяние. Зборовский поддерживал Моди не только духовно, но и материально — платил ему 20 франков в день, что по тем временам было совсем не так уж плохо, снабжал красками и моделями. В годы войны художественная жизнь в Париже текла весьма вяло — у людей были совсем другие заботы, а потому поддержка Зборовского просто спасала Модильяни.

Зборовский, видя, как Модильяни губит себя, растрачивая здоровье в пьянстве и дебошах, очень переживал. И потому когда в июле 1917 года Жанна и Амедео поселились в мастерской на Гранд-Шомьер, у Леопольда и Анны появилась надежда, что у Амедео начнется новая жизнь — спокойная, упорядоченная. Чтобы поддержать Амедео, Зборовский организует в октябре 1917 года его первую персональную выставку — в галерее Берты Вейль на улице Тетбу. Это было очень трудное время для Модильяни — его картины никто не хотел покупать, он терял веру в себя. Для своей первой и единственной при жизни персональной выставки Модильяни отобрал тридцать две картины и рисунка. В день открытия приглашенным на вернисаж пришлось помочь устроителям снять пятьню — полиция посчитала их оскорблением общественного спокойствия и нравственности. «Эти обнаженные женщины... У них же волосы!» — кричали служители порядка. Такая

реакция была удивительной — ведь все происходило в Париже, где уже давно привыкли к обнаженной натуре! По-видимому, случившееся было связано с непривычным и оскорбительным для обывателя сочетанием в них условности, намека и шокирующей откровенности. Выставка, на которую и Модильяни, и Зборовский возлагали столько надежд, успеха не имела — было продано всего два рисунка. Правда, в связи со скандалом имя Модильяни стало известно в широких кругах.

Денег постоянно не хватало. Богемное существование бросало Амедео и Жанну из одного грязного гостиничного номера в другой.

Очень скоро Жанна осознала, что ее усилия исцелить Амедео от его страшных, губительных пристрастий — алкоголя и наркотиков — абсолютно напрасны. Он сам себя убивал — медленно, но верно, не желая или не обладая возможностью ничего менять в своей жизни. В марте 1918 года Жанна сообщила близким, что она беременна. Старшие Эбютерны и Зборовские решают отправить Жанну и Амедео из холодного, обстреливаемого немцами Парижа на юг, в Ниццу. С ними едет и мать Жанны. Поначалу они снимают квартиру на улице Мастена, но отношения мадам Эбютерн и Амедео оставляют желать лучшего, и вскоре Амедео перебирается в гостиницу. 29 ноября в одном из родовых домов Ниццы появилась девочка. Ее зарегистрировали как Жанну (Джованну) Эбютерн, дочь мадемуазель Эбютерн от неизвестного отца, поскольку родители ребенка жили в гражданском браке.

В Ницце, как и в Париже, работы Модильяни тоже особенным успехом не пользовались. Витрину галереи, где была выставлена картина Модильяни, забросали камнями, в Тулузе разгорелся скандал в продававшем его холсты магазине. Обстановка в доме была нервной, мадам Эбютерн Амедео не жаловала, скорее наоборот — да и чего ей было испытывать к нему нежные чувства, к этому нищему художнику, картины которого никому не нужны, к этому пьянчуге и наркоману. «Он делает мою девочку несчастной», — говорила она со слезами.

После возвращения в Париж Жанна поняла, что снова забеременела. Вот она, на портрете 1919 года — медленно встает со стула, ощущая свое потяжелевшее тело, устало, но с не-

сомненной грацией. Этот портрет — одна из самых последних и лучших работ Модильяни. Благородство цвета, глубина чувства, теплота, пронизывающие всю композицию, — картина, несомненно, создавалась с любовью. В один из дней, когда Модильяни писал это полотно, он на листе бумаги в полоску написал: «Сегодня, 7 июля 1919 года, я обязуюсь жениться на мадемуазель Жанне Эбютерн, как только получу документы. Модильяни» (незадолго до того у него украли деньги и паспорт). Официальность бумаги подчеркивали подписи свидетелей — Леопольда Зборовского и Люнии Чековской. Маленькая Жанна жила в это время в доме Зборовских — у родителей не было ни денег, ни сил заботиться о ней, — и все хлопоты были возложены на приятельницу Зборовских Люнию Чековскую. Позже Чековская рассказывала выросшей Жанне, как ее отец, «иногда, напившись, трезвонил в дверь ночью, чтобы спросить про дочь, а она, Люния, отвечала ему из окна, чтобы он не шумел».

В это время картины Модильяни начинают покупать, в газетах появляются первые хвалебные статьи. Зборовский выставляет его работы в лондонской галерее Хилл, и они продаются дороже работ других художников. Коллекционеры проявляют все больший интерес к его творчеству, приобретают его полотна, но, к несчастью, уже ничто не могло остановить неумолимый ход событий.

Слава и любовь, жена и дочь, друзья, искусство, творчество — все это он забывал в пьяном угаре, под властью гашиша. А еще был туберкулез, который неотвратимо делал свое дело.

Модильяни со всей своей аристократичностью, гениальностью, душевной добротой, обаянием порой бывал жестоким, бесцеремонным, непереносимым, отвратительным, и только искренне и бескорыстно любившие его люди могли прощать ему вспышки безумной ярости, прощать бесконечные запои. По ночам Жанна обходила кафе и рестораны, пробираясь между столиками, спрашивала знакомых и незнакомых, не видели ли они Модиа, а потом, найдя его в каком-нибудь злачном месте, тащила домой... Однажды, зайдя к ним, его близкие друзья Кислинг и Сарате обнаружили Модильяни в постели в нетопленной мастерской. Везде валялись пустые бутылки и банки из-под сардин. Рядом с Амедео сидела Жанна на



последнем месяце беременности — она писала портрет своего любимого...

В середине января 1920 года после очередного и особенно продолжительного запоя Амедео попал в госпиталь — друзья, найдя его в ужасном состоянии, отвезли художника в клинику Шаритэ. Через несколько суток, вечером 24 января, он умер. По заключению врачей, причина смерти — туберкулезный менингит. На следующий день Жанна пошла в больницу. Ее отец, простивший дочери все ее грехи, молча и преданно брел рядом. Жанна приблизилась к телу. Друзья Жанны, присутствовавшие при этой скорбной сцене, потом рассказывали, как Жанна «не поцеловала его, а ни слова не говоря, долго смотрела, словно глаза ее наслаждались горем. Не поворачиваясь, она пятилась до двери. Жанна хранила в памяти лицо умершего Модильяни и старалась больше ничего не видеть». Она не проронила ни слезинки — только как-то отрешенно молчала. Ночью брат Андре несколько раз заходил к ней в комнату — она стояла у окна и смотрела на темный город. На следующее утро, около четырех часов, Жанна выбросилась из этого самого окна. Андре задремал, а когда услышал шум, было уже поздно. Эбютерны жили на шестом этаже. Жанна разбилась насмерть. Так закончилась ее недолгая жизнь — ей было всего двадцать два года.

Чтобы избавить родителей от вида искалеченного тела, Андре сказал им, что Жанна ранена, и велел отвезти тело в полицию. По другой версии, родители, когда тело принесли к ним в квартиру, в ужасе захлопнули дверь, не в силах принять мертвую дочь.

Из полицейского участка тело Жанны доставили в мастерскую Модильяни на Гранд-Шомьер. И там она лежала, с выпступающим животом под грубой тряпкой, которой ее накрыли. Вокруг повсюду валялись пустые бутылки от вина, консервные банки. На мольберте стоял незаконченный мужской портрет, а рядом лежали рисунки Жанны, на которых она изобразила себя с длинными косами. Рисунки эти были страшные — на них Жанна пронзала себе грудь длинным стилетом. Наверное, она предвидела свою смерть... По одной из легенд о Модильяни, художник, чувствуя близость смерти, позвал Жанну последовать за ним, чтобы быть в раю вместе с любимой и вкусить

с ней вечное блаженство. И Жанна выполнила его просьбу. Эта история могла быть правдой...

Похороны Модильяни были пышными. Казалось, его пришел проводить весь Париж. Гроб был завален цветами. И хотя французы за годы войны привыкли к смерти, уход такого яркого, талантливого и молодого художника был воспринят как трагедия. Модильяни любили. Полицейские, когда-то с таким презрением усмирявшие разгулявшегося пьяного Моды в парижских кабаках, теперь стояли в почетном карауле, а торговцы потихоньку договаривались о покупке его работ...

Похороны Жанны были совсем иными. Ее родители никого не хотели видеть у могилы дочери и потому назначили скорбную процедуру на 6 часов утра. Но самые близкие друзья Моды и Жанны — Зборовский, Кислинг, Хана Орлова — все-таки пришли проводить ее в последний путь, на скромное загородное кладбище. Спустя годы они вспоминали, что тело Жанны в гробу казалось невероятно маленьким и беззащитным и напоминало средневековую мадонну...

Прошли годы, и теперь останки Амедео Модильяни и Жанны Эбютерн, его преданной подруги, матери его дочери Жанны, покоятся рядом, на кладбище Пер-Лашез, под одним надгробием. Рядом с именем Модильяни надпись: «Смерть настигла его на пороге славы», а рядом с именем Жанны — «Верная спутница жизни Амедео Модильяни, которая не захотела жить без него».

## Певец и художник

Борис Кустодиев. «Портрет Шаляпина»

**В**еликого русского певца Федора Ивановича Шаляпина художники любили — привлекали мощь характера, выразительная внешность, русская удаль. Кто только не писал знаменитого баса! И Репин, и Серов, и Коровин, и другие. Они создали замечательные работы, но среди них картина Кустодиева благодаря своей живописности, масштабу, народному духу занимает особое место.

Поразительна история создания этого портрета — пример невероятного мужества и преданности искусству.

Шел 1920 год. Федор Шаляпин решил поставить — сам! — на сцене петербургского Мариинского оперного театра оперу Серова (отца известного художника) «Вражья сила». Либретто оперы было написано на основе пьесы Островского «Не так живи, как хочется, а так живи, как Бог велит». Пьеса рассказывала о жизни русского купечества. И когда стали думать, кто будет оформлять спектакль, тут же решили — только Кустодиев. Ну кто лучше Кустодиева чувствует купеческую Русь, ее характеры и нравы? Ведь, как вспоминал Шаляпин в книге «Душа и маска», «всем была известна его удивительно яркая Россия, звенящая бубенцами и масленой. Его балаганы, его купцы Суловы, его купчихи Пискулины, его слобные красавицы, его ухари и молодцы — вообще все его типические русские фигуры... сообщают зрителю необыкновенное чувство радости. Только неимоверная любовь к России могла одарить художника такой веселой меткостью рисунка и такой аппетитной сочностью краски». И певец отправился к художнику.

«Жалко было смотреть на обездоленность человечью (ноги Кустодиева были парализованы), а вот ему как будто она была незаметна: лет сорока, русый, бледный, он поразил меня своей бодростью...» — рассказывал Шаляпин. Художник с радостью согласился, и работа пошла. Шаляпин приезжал к Кустодиеву каждый день, рассматривал эскизы декораций и костюмов и, как правило, удивлялся — как это Борис Михайлович умел так точно почувствовать его замысел! Они, эти двое, талантливые, сильные люди, подружались. С удовольствием вспоминали юность, родные места — ведь оба родились на Волге. Шаляпин рассказывал художнику о своем детстве, о том, как впервые приехал в Астрахань, родной город Кустодиева, о том, как пел по воскресеньям в церковном хоре, о том, как первый раз оказался на сцене настоящей оперы. А Кустодиев вспоминал собственную жизнь...

Ему пришлось пройти страшные испытания — тяжелая болезнь настигла его совсем молодым, мучительные боли сопровождали почти всю жизнь. Однако, несмотря ни на что, он сумел на своих полотнах создать яркий радостный мир, где живут красивые добрые люди, где вкусно пьют и едят, где яр-

ко синее небо, светит солнце, искрится ослепительно-белый снег, звучит веселая народная песня. Всем своим творчеством Кустодиев утверждал — жизнь прекрасна!

Борис Кустодиев родился в 1878 году в Астрахани. Его отец Михаил Лукич преподавал русский язык и литературу в астраханской женской гимназии и духовной семинарии. Когда будущему художнику не было и двух лет, отец умер, и все заботы о семье — у Кустодиевых росло четверо детей — легли на плечи матери Екатерины Прохоровны. Жили они трудно, в маленьком флигельке во дворе большой купеческой усадьбы. «Весь уклад богатой и изобильной купеческой жизни был как на ладони... Живые типы Островского», — вспоминал спустя годы Кустодиев.

На учебу детей денег у матери не было, но Борису повезло, он учился за казенный счет — как сына умершего преподавателя его приняли в духовное училище, а потом в семинарию. Жизнь в провинциальной Астрахани была скучной, порой тоскливой, однообразной. Дни тянулись один за другим, ничем не отличаясь. Но вот наступали праздники, и все вокруг оживало. Женщины надевали яркие сарафаны, накидывали на плечи цветастые платки и выходили на улицы. Открывались ярмарки, и чего тут только не было — ткани, посуда, подносы, сапоги, игрушки, лубочные картинки, поделки из дерева и глины, кони... «Купите, и вы не пожалеете!» — звонко зазывали купцы в атласных рубахах. Звуки балалайки, веселые песни, хороводы... Эти картинки народной жизни навсегда врезались в память будущего художника, чтобы потом выплеснуться на его полотна...

В 1887 году в Астрахани состоялась выставка передвижников, и Борис впервые увидел картины настоящих художников. Полотна Репина, Сурикова, Поленова заморозили мальчика. Он тоже будет художником, он тоже будет творить на холсте такую удивительную красоту! С тех пор вся его жизнь была подчинена искусству. Первым учителем Кустодиева стал Павел Власов, единственный тогда в Астрахани профессиональный художник. Он с удовольствием занимается со способным мальчиком, а того просто невозможно оторвать от карандашей и красок...

В 1896 году восемнадцатилетний Кустодиев решительно порывает с семинарией и духовной карьерой. У него один путь — он едет в Петербург, поступать в Академию художеств. Сдав приемный экзамен самому Репину, он становится студентом академии, а через два года поступает в его класс. Провинциальный юноша оказывается в самом центре бурной артистической жизни столицы, где рождаются новые направления, новые идеи, где открываются новые журналы, театры, на выставках показывают полотна молодых русских и европейских художников. Вдохновленный этим мощным художественным потоком, Кустодиев создает масштабные исторические картины, осваивает книжную графику, пишет портреты, причем последние ему так удаются, что Репин даже приглашает его поработать над ответственным правительственным заказом — огромным полотном «Торжественное заседание Государственной думы». Из сотни портретов главных сановников страны двадцать написаны кистью Кустодиева. Работая бок о бок с Репиным, он многому научился.

Осенью 1900 года Кустодиев вместе с двумя приятелями уезжает в Костромскую губернию — делать эскизы к дипломной работе. Услышав, что в ближайшей деревне, в Высокове, в имении старых дворянок сестер Грек живут две очаровательные воспитанницы, молодые люди, набравшись смелости, решают нанести пожилым дамам визит. Одну из воспитанниц звали Юлией Евстафьевной Прошинской. Эта милая девушка очень понравилась Кустодиеву. После долгих прогулок, музицирования, взволнованных бесед он понял, что влюблен. Юлия, как и Кустодиев, обожала искусство, театр. Потом они встречались в Петербурге, где девушка работала машинисткой, ходили вместе на выставки, концерты. 8 января 1903 года они стали мужем и женой. Этим двум замечательным, красивым людям предстояло пройти множество испытаний, и сделали они это с честью.

1903-й, год их свадьбы, оказался для Кустодиева очень важным: в том году родился его первый ребенок, и состоялась первая поездка за рубеж. Вместе с женой и маленьким Кириллом Кустодиев отправляется (на деньги, выделенные академией) сначала во Францию, а затем в Испанию. В Париже он написал поэтичное, нежное, насыщенное любовью полот-

но «Утро» — жена купает маленького сына. Друзья Кустодиевых, наблюдая их семейную идиллию, преподнесли им в шутку пародию на «Утро» — в ванночке уже сидит не один малыш, а двенадцать, и мать в ужасе всплескивает руками. В доме Кустодиевых царит атмосфера любви и преданности. «Ведь такое счастье, что ты любишь меня, у нас есть, на что жить, мы здоровы... я даже боюсь...» — писала мужу Юлия.

Кустодиеву полагалось пробыть за границей год, но он держался только пять месяцев — его неудержимо тянуло на родину. Но и в Петербурге ему было неуютно. Вскоре, построив небольшой дом в глухом уголке Костромской губернии, он покидает столицу. Здесь, в своем новом обиталище, которое он назвал «Терем», он пишет то, что видит вокруг — яркие картинки деревенского бытия, выразительные народные типы, — соединяя реалистический портрет с наивностью лубка. Художник увлеченно трудится, вырабатывая свой стиль, ищет свою индивидуальность И его Юля с ним. Она с ним всегда — и когда ему хорошо, и когда ему плохо. А плохо ему бывает все чаще — мучают боли в плече и руке. Врачи долго не могли поставить диагноз, лечили вслепую, пробуя разные средства. В 1911 году его отправили на лечение в Швейцарию, однако и тамошние доктора облегчения не принесли. В 1913 году Кустодиева прооперировал известный немецкий хирург, пообещавший, что после повторной операции — через год — боли исчезнут. Однако началась Первая мировая война, и поездка в Германию стала невозможной. Боли становились невыносимыми, и было решено оперировать в Петербурге. Во время операции обнаружили опухоль в спинном мозгу. Ее обязательно следовало удалить. Следствие операции — паралич ног или рук. Другого выхода не было. Приходилось выбирать. Кустодиев — под наркозом, и хирург спросил Юлию Евстафьевну, что важнее для пациента — сохранить руки или ноги? Конечно же, руки, не задумываясь ответила Юлия. Жена художника, она понимала, что без искусства, без возможности рисовать ее муж, даже ходячий, просто умрет. Она хорошо знала, что, если бы такой вопрос задали ему самому, его ответ был бы таким же.

После операции врачи запретили Кустодиеву работать, и жена, его бессменная сиделка, видя, как угасает Кустодиев без работы, принесла ему альбом и карандаши. И Кустоди-

ев стал рисовать — он писал праздник, своих любимых героев и забывал обо всем. Руки жили, и жизнь продолжалась!

А между тем в стране происходили невероятные изменения. Как и многие, Кустодиев поначалу с радостью встретил революцию. Несмотря на тяжкие боли, он работает вдохновенно, с огромным воодушевлением — пишет картины, делает гравюры, литографии, занимается сценографией, иллюстрирует книги. На его картинах очаровательные купчихи, эти знаменитые любительницы чая, лихие извозчики, шальная масленица, веселая ярмарка. Тут же герои прошлых лет — Степан Разин, и нового времени — например, большевик с одноименной картины. Странная, неоднозначная эта картина — «Большевик». Казалось бы, художник воспевает революцию. Но изображенный им огромный человек, этот большевик с бездумными выпученными глазами, безжалостно шагает по головам простых людей, по их жизням, судьбам, которые для него, похоже, совсем не важны. В руках у него красное знамя, впереди — храм, который он, видно, сейчас будет крушить. Довольно сомнительное прославление Октября.

Все, что делает Кустодиев, ярко, свежо, интересно. Разве можно поверить, что создатель этих мощных образов — тяжело больной человек, инвалид, передвигающийся в кресле-каталке? Кстати, к креслу этому приделан небольшой столик, на котором, как вспоминал писатель Замятин, всегда «лежала какая-нибудь работа». Друзья сконструировали для Кустодиева и специальный навесной мольберт, на котором картину можно было передвигать, — так художнику становились доступными для работы разные части полотна.

Работа над декорациями для «Вражьей силы» продвигалась успешно. Однажды Шаляпин пришел к Борису Михайловичу в роскошной шубе.

— Пожалуйста, попозируйте мне в этой шубе, — попросил художник. — Шуба у вас больно богатая. Приятно ее писать.

— А ловко ли? Шуба-то хорошая, да возможно, краденая, — заметил Шаляпин.

— Как это краденая? Шутите, Федор Михайлович!

— Да так. Недели три назад получил ее за концерт от какого-то государственного учреждения. А вы ведь знаете лозунг: «Грабь награбленное».

Кустодиев решил, что это просто замечательно — на его картине певец будет запечатлен в шубе столь сомнительного происхождения. «И актер, и певец, а шубу свистнул», — шутил он.

Так, отдыхая от работы над декорациями к опере, разговаривая с Шаляпиным, Кустодиев делал небольшие рисунки — заготовки для большого портрета. Позировать специально Шаляпин отказывался — было некогда, все было подчинено работе над спектаклём. Кустодиев хотел видеть, как идут репетиции, и Шаляпин посылал за ним машину. «С помощью сына или знакомых мы выносили Кустодиева с его креслом, усаживали в моторе и затем так же относили в театр. Он с огромным интересом наблюдал за ходом репетиций».

Премьера «Вражьей силы» состоялась 7 ноября 1920 года и прошла блестяще. Певцу устроили овацию, а потом бурно аплодировали художнику — его искусству и его мужеству.

«Домой отец вернулся возбужденный, говорил, что Шаляпин — гений, и что для истории необходимо написать его портрет», — вспоминал сын художника Кирилл.

Кустодиев и Шаляпин договорились, что певец будет изображен стоящим на снежном пригорке, в полураспахнутой шубе — той самой, с сомнительной репутацией — на фоне праздничных масленичных гуляний в каком-нибудь провинциальном патриархальном городке, куда он приехал на гастроли. Поначалу так и думали, что картина будет называться «Новый город». Обязательно должна была быть тумба с афишей, извещающей публику о приезде столичной знаменитости. А еще Шаляпин захотел, чтобы на полотно попали и две его дочери, Марфа и Марина, а также его секретарь и друг И. Дворишин. Ну и конечно, любимый пес Федора Ивановича.

Кустодиеву эта работа давалась особенно трудно. Во-первых, оказалось непросто заставить позировать шаляпинского бульдога: для этого на шкаф сажали кошку, и только тогда пес принимал нужную для картины позу — поднимал морду, следя за ней. Во-вторых, художник задумал написать певца в полный рост, то есть высота картины должна была быть не менее двух метров. Встать с кресла художник не мог, а потому работал, установив холст в наклонном положении, и подготовительные рисунки пришлось переносить на картину по клеткам. На потолке комнаты укрепили блок, через который перекину-



ли веревку, укрепленную на холсте, — так Кустодиев сам, без помощи близких, наклонял холст как ему было нужно в тот или иной момент работы.

Огромный Шаляпин, с трудом помешавшийся в мастерской. Огромный холст, который пишется по частям, — художник увидеть все целиком не может и работает, по сути, наугад, ошупью. Так, ценой невероятных усилий, рождалось это удивительно радостное, наполненное солнцем полотно.

На картине — а это не просто портрет, это, конечно же, настоящая многофигурная композиция — праздничное веселье. Масленица. А что может быть на Руси веселее широкой масленицы? Здесь и ярмарка с разноцветными балаганами, и катанье на санях, и карусель, и скоморохи. Весь этот мир типичной кустодиевской России в то время сохранялся лишь в провинции. В обеих столицах жизнь уже была совсем иной...

Глядя на картину, мы словно слышим удалые русские песни, голос самого певца — мощный, раскатистый бас великого Шаляпина заполняет все пространство. А еще — яркие краски праздника, причудливые узоры инея. Ширь русской жизни, удаль и веселье масленицы, и всем этим правит великий Артист. Шаляпин написан Кустодиевым с большой любовью, восхищением его талантом, но и с некоей иронией — художник не преминул подчеркнуть шегольство и определенное самолюбование знаменитого баса, привыкшего к поклонению публики. Шаляпин был в восторге от портрета. Он купил его, купил и эскизы к «Вражьей силе». (В Русском музее хранится авторская копия портрета, сделанная в 1922 году.) Уезжая в 1922 году за границу (как он полагал, не в эмиграцию, а на длительные гастроли и лечение), певец увез эти сокровища с собой. Вернуться в Россию ему было уже не суждено...

А Кустодиев продолжал сражаться за жизнь. В 1923 году его снова прооперировали — это была уже третья операция. Как и две предыдущие, большого облегчения она не принесла. Придя в себя после больницы, Кустодиев вновь ищет избавления от болей уже испытанным методом — работой из последних сил, до изнеможения. Последней картиной художника стала поразительная по какой-то невероятной радости бытия «Русская Венера». Кустодиевская Венера совсем не та, что у его западноевропейских коллег. «Она не будет лежать об-

наженной на бархате, как у Гойи, или на лоне природы, как у Джорджоне, — говорил Борис Михайлович позировавшей ему для этой картины дочери Ирине. — Я помещу свою Венеру в баню. Тут обнаженность русской женщины естественна». Он очень увлекся. И казалось, даже забывал о непрекращающихся болях. Два года он писал эту картину и, заканчивая, справедливо отметил: «Неплохая вещь».

В 1927 году болезнь обострилась, и Кустодиев обращается в Наркомпрос с просьбой разрешить уехать в Германию на лечение. Правительство предоставляет ему сумму в 1000 долларов, и начинается оформление заграничного паспорта. Однако художнику всем этим воспользоваться было не суждено — 26 мая он умер. Ему было сорок девять лет...

Великий русский бас Федор Шаляпин пережил его на одиннадцать лет. До самой смерти он не расставался с кустодиевским портретом, писал о нем: «...как драгоценнейшее достояние храню в моем парижском кабинете». Спустя годы после создания картины Шаляпин сказал: «Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей. Но если я когда-либо видел в человеке действительно высокий дух, так это в Кустодиеве... Нельзя без волнения думать о величии нравственной силы, которая жила в этом человеке и которую иначе нельзя назвать, как героической и доблестной».

В 1968 году дочери певца Марфа Федоровна Хадсон-Дэвис и Марина Федоровна Фредди преподнесли портрет Шаляпина кисти Кустодиева в дар Ленинградскому государственному театральному музею — шедевр русского искусства вернулся на родину своего создателя и своего героя.

## «Последняя роза вчерашнего дня»

Тина Модотти на фресках Диего Риверы

**В**ыдающийся мексиканский художник, создатель грандиозных фресок Диего Ривера был искренним почитателем и тонким ценителем женской красоты. Женщины всегда присутствовали в его жизни — и когда он работал, и когда отдыхал.

Свое восхищение ими он выплескивал в монументальных росписях и на небольших полотнах. Женские образы в его произведениях волнующи, притягательны, загадочны, сексуальны...

В конце 1924 года Диего Ривера получил заказ на роспись Национальной школы сельского хозяйства в Чапинго. Школа помещалась в бывшем иезуитском монастыре, и когда Ривера оказался в старой часовне и прочувствовал ее архитектуру, ему страстно захотелось по-новому расписать ее стены, создать нечто, что могло бы сравниться по величию замысла с фресками Микеланджело в Сикстинской капелле или Джотто в капелле Скровеньи. Только в отличие от старых мастеров Ривера провозглашал не христианские идеалы и не идеалы Возрождения, но служение революции на благо процветания новой Мексики. Обыгрывая особенности интерьера старой часовни, он создает на ее стенах грандиозную картину мира, в которой природа и человек сосуществуют в гармонии, где земля рождает хлеб, а женщина — ребенка, где легко и просто уживаются образы древних культур Мексики и коммунистическая символика.

Главной героиней фресок стала его беременная жена Гваделупе Марин. Вот она, в центре композиции «Освобожденная земля», возлежит с огромным животом, в котором вынашивает новую жизнь, этакая мексиканская богиня плодородия. Но на фресках «Прорастание» и «Созревание» художник изобразил совсем другую женщину — тонкую, изящную, очаровательную. Моделью ему послужила приехавшая недавно из Америки Тина Модотти. Спустя некоторое время она снова появилась на фресках Риверы в Министерстве просвещения Мексики, в композиции «Арсенал» — рядом с его любимой Фридой Кало и друзьями-революционерами.

В историю искусства Тина Модотти вошла не только как модель Риверы, но и как незаурядный мастер художественной фотографии. Она с удовольствием снимала работы своих друзей-мексиканцев, монументалистов, и именно благодаря ее фотографиям мир узнал о грандиозных росписях Риверы, Ороско, Сикейроса. Судьба этой яркой женщины поразительна, она заслуживает романа, исторического исследования — не даром о Модотти на Западе уже опубликованы несколько повестей и научных монографий. В России же о ней мало кто

знает — и по вполне понятным причинам. Недаром ее называли сталинской Мата Хари.

Ассунта Аделаида Луидже Модотти (позже она будет называть себя коротко и просто Тина) родилась в 1896 году в Удине, небольшом городе на севере Италии. Жили здесь в основном рабочие, влачившие жалкое, нищенское существование. Модотти, как и другие обитатели этого забытого Богом места, отчаянно нуждались. В семье росло семеро детишек — четыре девочки и три мальчика. Родители — мать-прачка и отец, имевший редкую по тем временам профессию автомеханика, — выбивались из сил, однако денег не хватало даже на самое необходимое. Когда Тине исполнился годик, отец, не лишенный некоторого авантюризма, унаследованного и его знаменитой дочерью, решил перебраться с семьей в Австрию — думал, может, там повезет. Однако надежды не оправдались, и в 1905 году Модотти вернулись в Удине. Найдя и снова потеряв работу, Джузеппе решает на весьма серьезный шаг — опять уезжает, но теперь уже за океан, в Америку. Уезжает один. Вот устройся и перевезу тебя с детьми, — обещает он растерянной жене.

Тина, которой уже десять, помогает матери — работает на ткацкой фабрике. Двенадцатичасовой рабочий день, мизерная зарплата... В ее детстве не было игр, кукол, книжек, нормальных девичьих радостей. Однажды она возвращается домой без своего любимого платка, зато с хлебом, сыром и колбасой. «Шаль мне не нравилась, и я ее продала», — врет она.

Тина быстро растет, и вот из маленькой девочки она превращается в красавицу — идеальная фигура, тонкие черты лица, большие выразительные глаза. Уже в четырнадцать лет она сводила мужчин с ума, а в пятнадцать попала в полицию по обвинению в проституции.

А между тем Джузеппе Модотти, помыкавшись некоторое время, осел в Сан-Франциско. Город, воспрянув после страшного землетрясения 1905 года, быстро развивался, появлялись рабочие места, а потому сюда устремляется мощный поток иммигрантов. И среди них итальянцы занимают не последнее место. Джузеппе, пробуя разное — он, кстати, имел и фотоателье, — подкопив за четыре года американской жизни небольшую сумму, перевозит жену и детей, разделив на партии, к себе. В 1913 году подошла очередь Тины. Ей всего семнадцать

лет, но за ее плечами опыт, какой имеется далеко не у каждого взрослого человека: она сама путешествовала по Европе, сама пересекла океан, проехала почти всю Америку, сама прошла все иммиграционные формальности...

Отец помог дочери устроиться на швейную фабрику. Тина быстро осваивается в этом новом для нее мире, где все возможно, где все зависит только от тебя — от сообразительности, умения трудиться, и немного — от того, насколько к тебе благоволит фортуна.

Теперь жизнь ее меняется с невероятной быстротой. Не проходит и трех месяцев, как хорошенькая итальянка становится модисткой, а затем и моделью в большом универмаге. Тина, совсем недавно швея на швейной фабрике в бедном Удине, оказалась в изысканной атмосфере роскошных туалетов, изящных шляпок, дорогих ароматов, в мире холеных дам, чей день начинался в четыре вечера.

Итальянцы, недавно приехавшие из Старого Света и ныне — полноправные американцы, казалось, были полны какой-то невероятной энергией — все, что дремало в них, пока они были в Европе, теперь выплескивалось на Америку мощным потоком. Эти приезжие из всех сил завоевывали себе место под солнцем. У них есть все — огромные семьи, дома, работа. В Сан-Франциско есть даже свой итальянский театр, куда вскоре приглашают и очаровательную Тину — она играет роли латиноамериканок. У Тины появились новые подруги, и одна из них познакомила ее с молодым художником и поэтом, романтиком, жаждавшим обрести славу. Звали этого пока еще никем не признанного гения Робо де Л'Абри Ричи, для друзей — просто Робо. Робо, канадский француз, родом из Орегона, в Сан-Франциско изучает искусство и увлеченно пишет нагие женские тела на зеленом фоне.

Увидев темноглазую красавицу Тину, Робо пылко влюбляется, да настолько, что предлагает ей стать его женой. В 1915 году они начинают жить вместе, и вскоре Тина осознает, что она гораздо взрослее Робо, сохранившего в душе наивность и определенный инфантилизм. Она становится для него не только женой, но и заботливой матерью.

Робо вводит Тину в круг богемы, знакомит со своими друзьями — такими же честолюбивыми поэтами и художниками,

как он сам. Они оба очень хороши, и кто-то подает мысль — а почему бы им не стать кинозвездами? Идея быстро завладевает душами молодых супругов. В этой великой стране все возможно, они обязательно добьются успеха, и вот Робо и Тина уже едут в Лос-Анджелес.

Шел 1918 год, в Европе полыхала война, в России — Гражданская война, но все это было так далеко от Голливуда! Там писали сценарии, снимали фильмы, там рождались звезды...

У Робо и здесь оказались знакомые, и один из них привел Тину к некоему амбициозному режиссеру, искавшему героиню для нового фильма. Тина, у которой, кроме выразительных глаз, прекрасной фигуры, роскошных волос, уже был и некоторый актерский опыт, полученный в Сан-Франциско на сцене итальянского театра, оказалась как раз то, что надо. Ее пригласили сниматься. Это был фильм «В тигровой шкуре». Затем последовало еще два фильма — «Скачки со смертью» и «Я могу понять». Неплохие приключенческие мелодрамы, не худший образец голливудской продукции, они имели успех у публики (правда, теперь о них вспоминают только благодаря Модотти). Тина приобретала известность, зато у Робо дела шли не лучшим образом. А тут еще он увлекся Мексикой.

О Мексике тогда много говорили. Американские интеллектуалы мечтали посетить эту страну, в которой совсем недавно бушевала революция: армия крестьян-пеонов сбросила диктатуру Порфирио Диаса, а затем и режим генерала Уарты. В Мексике непрерывно шла борьба за власть, росло рабочее движение. И все эти драматические события сопровождались небывалым подъемом искусства. Робо влечет бунтующая, сражающаяся за свободу Мексика, влекут ее древние храмы, от которых, как ему кажется, исходит мистический свет, и в 1922 году он отправляется в страну своей мечты. Робо путешествует по стране, много пишет, его рисунки появляются в американских изданиях. Он готовит большую выставку своих работ и работ американских друзей в Мехико. Тина спешит к нему. Кто мог предполагать, что именно в Мексике, его любимой Мексике, Робо настигнет смерть — в одном из селений он заразился черной оспой и умер.

Тина приезжает к нему за несколько дней до его смерти, успевает проститься. Она очень переживает. Боль усугубляет

и то, что вскоре после смерти Робо она теряет и отца. Джузеппе Модотти, этот беспокойный авантюрист, умер в Сан-Франциско, в кругу своего многочисленного семейства, которому он все-таки сумел в Америке создать более-менее достойные условия существования. Тина возвращается в Лос-Анджелес. Но жизнь продолжается, и рядом с ней появляется другой мужчина. Он совсем не похож на мечтателя и романтика Робо. Эдвард Уэстон — так зовут нового друга Тины — познакомился с ней в одной из голливудских студий в 1921 году, еще когда Робо был жив. Уэстон — уже известный фотограф-экспериментатор. Ему тридцать семь, у него жена, четверо детей и фотостудия, где он делает портреты и всячески экспериментирует, используя возможности фотографии. Его статьи с удовольствием печатают в фотожурналах, его знают и за пределами страны. Его друзья — лучшие художники и фотографы того времени, среди них Альфред Стиглиц, человек, благодаря которому фотография была признана искусством, и известная художница Джорджия О'Киф.

Уэстон — типичный представитель калифорнийской богемы, он достаточно циничен, и супружеские рамки отнюдь не ограничивают его свободу. Уэстону очень нравится эта темноглазая итальянка с совершенными формами, он хочет снимать ее — снимать обнаженной. И она дает согласие. Фотосессии, как и следует ожидать, заканчиваются пылким сексом. Понемногу они влюбляются друг в друга. Более того, Тина влюбляется не только в Эдварда, но и в его дело, фотографию, и усердно учится у своего любовника.

Еще в Италии она видела, как получается это маленькое чудо — фотография. У ее дяди Пьетро Модотти была небольшая фотостудия, и Тина, допущенная в святая святых — темную комнату, — обожала смотреть, как на фотопластинке после определенных манипуляций проступает изображение. Это было настоящее волшебство!

Позже, когда Тина уже жила в Америке, она захаживала в студию, которую по примеру брата Пьетро ее отец открыл в Сан-Франциско. Но тогда это все было просто интересно, забавно, а теперь, с Уэстоном, Тина почувствовала, что фотография дает возможность выразить себя, свое отношение к миру, что она может стать делом жизни. Тина становится по-

мощницей Эдварда — ведет его дела, помогает в работе и учится... Она боготворит нового друга, восхищается его мастерством. «От твоих последних фотографий захватывает дух! Это потрясло меня до такой степени, что мне стало даже жалко себя», — писала она Уэстону.

Уэстон, персонаж в духе «веселых двадцатых», любит наслаждаться всеми прелестями бытия, но главное для него — это искусство, фотография. Как и многим его друзьям, Уэстону кажется, что он ведет слишком спокойную жизнь, а это не способствует творчеству. Ему хочется новых, острых впечатлений. И Тина, которой передалось увлечение Робо Мексикой, уговаривает Уэстона ехать в эту латиноамериканскую страну. Она готова быть его ассистентом и менеджером, а он будет оплачивать ее услуги уроками фотографии. И вот в 1923 году они приезжают в Мехико. Они много ездят, снимают людей, храмы, поля — создают фотообраз Мексики. Позже критики будут говорить, что Уэстону как никому другому удалось почувствовать удивительную красоту этой страны. Тина, работая рядом с Эдвардом, именно в это время формирует свой стиль, свой взгляд, становится настоящим мастером.

В доме Тины и Эдварда в Мехико стали собираться местные художники и литераторы. Среди них — толстяк Диего Ривера, худощавый Давид Сикейрос, Хосе Клементе Ороско. Молодые, дерзкие, в разной степени успешные, но все полные творческой энергии, они обсуждали новые тенденции в искусстве, спорили до хрипоты о новых книгах и картинах, говорили о том, что происходит в мире и в стране, и, конечно же, пили, ели, танцевали и пели, заводили романы. На одной из таких вечеринок Диего Ривера встретил юную красавицу Фриду Кало.

«Однажды на вечеринке у Тины Диего выстрелил в граммофон и очень заинтересовал меня, несмотря на то, что я его побаивалась», — вспоминала Фрида в 1954 году. Пистолет был не только у Диего; у многих приятелей Тины в кармане, как правило, лежала эта «игрушка», и они с удовольствием порой постреливали куда придется — например, в уличные фонари или, как Ривера, в граммофон. Вот такие друзья появились в Мехико у Тины.

Эдвард и Тина пока вместе, но постепенно возникает нечто, что их разделяет. Мехико для Уэстона — приключение, откры-



тие новых творческих возможностей, новых тем для фотографий. Он приехал сюда на время, четко зная, что обязательно вернется в Сан-Франциско. У Тины все по-другому. Америка никогда не была ее домом. Дом она нашла тут, в Мехико. Среди новых мексиканских друзей, среди этого чистого, наивного народа, живущего в страшной нищете. Она с горечью и возмущением снимает на пленку картины жизни, которые видит вокруг себя. В 1923 году она впервые участвует в рабочей демонстрации, вступает в Антиимпериалистическую лигу. Уэстон призывает ее не идеализировать мексиканских индейцев и местных рабочих, но она все больше и больше проникается их бедами, их желанием хоть что-то изменить в своей стране.

А кроме того, очаровательная Тина, которая словно излучает женственность и победительную сексуальность, пользуется большим успехом у своих новых друзей. Вот и Диего Ривера, чувствительный к женской красоте, становится ее очередной жертвой, и у них — роман. Появление роскошного обнаженного тела Тины на его фресках для Государственной сельскохозяйственной школы в Чапинго служит одной из причин развода Диего и его тогдашней жены Лупе. Лупе, сжав зубы, терпела многочисленные измены мужа, но делить восторги зрителей его фресок с какой-то другой женщиной! Это уже слишком. А вскоре Диего и Лупе развелись. Впрочем, Тина и Лупе стали близкими подругами.

Подобные истории не могли не раздражать Уэстона — он полагал, что законы свободной любви существуют только для него. В 1926 году, закончив серию снимков, которые он вместе с Тиной делал для книги их приятельницы, писательницы Аниты Бреннер «Идолы за алтарями», он уезжает из Мексики.

Тина остается одна. Теперь она абсолютно свободна. И ее жизнь делает новый поворот. Под влиянием друзей, художников-коммунистов, эта типичная представительница американской богемы, голливудская актриса, томная красавица с бархатными глазами, любящая изысканные туалеты, превращается в революционерку. Тина перестает носить чулки, надевает крестьянские башмаки. Теперь на ней строгая черная юбка и белая блуза, которую украшает брошь в виде серпа и молота. Не стесняясь косых взглядов, она курит вместе со

своими приятелями на улицах, и более того — иногда даже посещает единственный в Мехико мужской клуб «Эль Лирико», где показывают стриптиз! В 1927 году она вступает в Коммунистическую партию Мексики.

Молодая итальянка, свободная душой и телом, воплощение красоты, полная энергии, честная по отношению к себе и другим, восхищала многих. Подпала под ее влияние и Фрида Кало, перенимавшая стиль подруги во всем — и в одежде, и в поведении. Она тоже стала носить строгие черные юбки и белые блузы.

Друзья Тины, художники, глубоко преданны коммунистической идее. В их газете «Эль Мачете» (мачете — крестьянский нож для уборки сахарного тростника), еще в 1924 году основанной женой Сикейроса Грасиэлой, печатаются революционная графика, статьи Тининых друзей — и ее фотографии, блестящие по композиции, художественной выразительности. Она снимает народ Мексики — крестьян, рабочих, мужчин и женщин, на выжженных знойным мексиканским солнцем пыльных дорогах, в городских трущобах, в цехах, на рабочих демонстрациях. А еще она фотографирует фрески своих друзей, художников-муралистов, и благодаря ее снимкам мир узнает о новом искусстве Мексики.

В это время в жизнь Тины входит новая любовь. График Хавьер Герреро, чистокровный индеец-тараумара, низкорослый, плотный, скуластый, узкоглазый, происходил из семьи потомственных маляров; малярное ремесло он освоил до того, как научился грамоте. Сдержанный, немногословный, он медленно загорался, но уж решившись на что-то, шел до конца. Этот скорее бунтарь, а не революционер, похожий на древнего ацтекского бога, принял коммунизм как религию. Вместе они были недолго — в 1927 году Герреро направили на партучебу в Москву. Прощаясь, она обещала свято хранить ему верность.

Однако вскоре Тина уже писала в Москву, что их отношения закончены — у нее появился новый герой. Им стал другой революционер, кубинец Хулио Антонио Мелья. Известный деятель студенческого движения, один из лидеров кубинских коммунистов, «первый апостол социализма на Кубе», как его назвал Фидель Кастро, бежал в 1926 году в Мексику, поскольку

ку на родине ему грозил очередной арест, причем его преследовали не только агенты кубинского диктатора Мачадо, но и некоторые деятели из левых группировок. Мелья был человеком мыслящим. Приехав в Мексику, он шокировал мексиканских коммунистов тем, что осмеливался критиковать самого Сталина!

Тина познакомилась с ним в редакции «Эль Мачете» и сразу подпала под обаяние его личности — красив, молод, пылок, умен, беспредельно предан революции... А он — он влюбился в нее как мальчишка. Его ничто не смущало — ни то, что она старше, ни то, что о ней говорят, ни ее голое тело на фресках Риверы, ни слухи о ее многочисленных любовниках. Они вместе, они любят друг друга, и они счастливы. Время с Мельей было лучшим в жизни Тины. Он стал ее настоящей, большой любовью. Она сделала несколько замечательных его фотопортретов.

Но долгого счастья судьба ей не уготовила — 10 января 1929 года, когда они вместе шли по одной из улиц Мехико, Мелья был застрелен наемным убийцей. Последними словами Хулио стали: «Я умираю за революцию». Ему было всего 26 лет!

Тина раздавлена горем, а тут еще мексиканская пресса обвиняет ее в причастности к убийству, поскольку она знакома с неким Витторио Видалли. Про этого человека, циничного авантюриста, отважного, способного на любую жестокость во имя идеи, ходили темные слухи — говорили, что он свободно ездит в Россию, что вхож в кабинеты Лубянки, что владеет методами черной магии. Полиция полагает, что он замешан в убийстве Мельи, и основания у нее имеются. Дело в том, что Видалли давно и безнадежно влюблен в красавицу Тину, и ревность вполне могла стать поводом для убийства. Только благодаря Диего Ривере дело было прекращено.

Смерть Мельи и все, что за ней последовало, было невыносимо. Теперь у Тины не осталось ничего. Со многими прежними друзьями отношения испорчены — одни отвернулись от нее после убийства Мельи, с другими она поссорилась сама. Так, например, Ривере не могла простить, что он выполняет государственные заказы, а Ороско — то, что он содержит ночной клуб. Коммунист не должен позволять себе такое! И не

зря Риверу выгнали из партии! «Диего будут считать — и так и есть на самом деле — предателем. Не стоит говорить, что и я буду относиться к нему именно так», — пишет она в письме к Уэстону.

Она сходится с Видалли. Поразительный факт: еще в 1928 году Ривера создал фреску «Раздача оружия рабочим». Тина с пулеметной лентой в руках стоит рядом со своим любимым, Мельей, и подругой Фридой Кало, а за ними художник изобразил Витторио Видалли, человека, сыгравшего важную и, как говорили многие, зловещую роль в судьбе Тины. Что это, если не гениальное предвидение художника?

В декабре 1929 года в университете Мехико открылась ее первая персональная выставка, которую организовали друзья-коммунисты. Им хотелось поддержать Тину. Но пройдет лишь один год, и она забудет о том, что такое фотокамера.

5 февраля 1930 года на президента Мексики совершено покушение, и загадочная красавица-итальянка вновь попадает под подозрение полиции. Тине приходится покинуть страну. Видалли тоже уезжает из Мексики, чтобы затем встретиться с Тиной на пути в Европу. С тех пор Тина обречена жить в зловещей тени этого человека.

Тина направляется в Берлин. В то время в Германии на подъеме была левая культура. Однако Тина чувствовала себя потерянной, дезориентированной, хотя и получила определенную поддержку со стороны немецких фотохудожников. В небольшой студии Лоты Якоби Тина даже устроила выставку своих работ. Но в Берлине ей плохо, неуютно. «Климат здесь просто ужасный: холодно, все кругом серо, солнце показывается лишь на мгновение...» — пишет она Уэстону. А потом Тина уехала в Москву, и тут фотография совсем ушла из ее жизни. В воспоминаниях Пабло Неруда рассказывал: «В Москве, захваченная бурным ритмом социалистического созидания, она швырнула фотоаппарат в Москву-реку и поклялась посвятить свою жизнь самым скромным партийным делам». Наверное, это поэтический образ, но в нем отразилось тогдашнее настроение Тины. Начинался последний период ее жизни, который некоторые биографы Тины называют «медленным самоубийством». Здесь она пережила настоящую драму — сначала отказавшись от творчества, а потом — разочаровываясь в том,

во что верила так свято, так искренне. Приехав в Москву, Тина признается Уэстону: «Никогда у меня не оставалось так мало времени для себя, как сейчас... Жизнь изменилась до такой степени, что я чувствую себя другой...» Это было последнее письмо, которое Уэстон получил от своей подруги.

Москва тридцатых годов... Сталинский режим входит в силу, все чего-то боятся. Сумрак в душах, сумрачно и на улицах. Серые одежды, озабоченные лица — как и в Берлине, Тине не хватает яркого, южного солнца, тепла... Как-то на улице она встретила своего бывшего любовника Хавьера Герреро. Родной близкий человек из прошлой жизни среди этого чужого мира! Тина бросилась к нему, в смятении предложила снова быть вместе. Но гордые индейцы не прощают измены, и Тина снова осталась одна.

Видалили познакомил Тину со сподвижницей Ленина Еленой Стасовой, руководившей учреждением под названием Международная организация помощи борцам революции — МОПром. Это была своеобразная организация — под прикрытием благотворительной помощи деятелям рабочего и коммунистического движения тут работали агенты сталинских спецслужб, занимавшиеся распространением коммунистического влияния и финансированием зарубежных компартий. Елена Стасова, женщина аскетического склада, безраздельно преданная Ленину и его делу, твердой рукой руководила своими подчиненными. Стасовой Тина очень понравилась, и она взяла ее на работу в свою контору. Видалили рекомендовал Тину для всяческих секретных поручений — Тина знала несколько языков, а кроме того, могла менять свой образ до неузнаваемости. И вот бывшая модель и голливудская актриса, красавица, фотохудожница, совсем недавно — подруга циника Эдварда Уэстона и мексиканских монументалистов, любителей обнаженной натуры, превращается в этакую Мата Хари. Теперь она — специалист по подрывной работе за рубежами большевистской России. «Я стала другим человеком...» Для конспирации, говорит ей Видалили, им следует пожениться. Что же делать? Она его не любит, да и никогда не любила, но партийная дисциплина выше всего!

Ей выдают советский паспорт. Теперь она Тина Иосифовна Контрерас — ее отца Джузеппе превратили в Иосифа, а Кон-

трерас — одна из многочисленных фамилий Видалли. Тина ездит по Европе — передает деньги то одной, то другой дружественной компартии, работает переводчиком. Постепенно становится важным сотрудником МОПРа — консультирует по рабочему движению в странах Латинской Америки. Каждый день она — если не в командировке — приходит утром на работу в кабинеты МОПРа и никогда не опаздывает. Дисциплина — это святое.

А вечером она дома — одна. Видалли почти всегда где-то в отъезде.

Ей трудно, душно в Москве, где аресты становятся все чаще, где набирает обороты машина сталинских репрессий, поэтому в 1934 году она с радостью едет вместе с Видалли — конечно же, по поручению МОПРа, — в Испанию. В 1936 году там начинается война. Испанские республиканцы знают Тину под именем Мария. Она работает в госпиталях, организует помощь раненым, трудится вместе с солдатами Красного Креста.

Видалли — политический комиссар республиканской армии. Его задача — сформировать республиканскую армию по типу Красной. Он — жесткий и порой жестокий командир. По его указу недостаточно лояльные Сталину республиканцы подвергаются страшным пыткам, на его совести — расстрелы неугодных. Так, на нем лежит ответственность за убийство Андреса Нина, одного из основателей Испанской компартии. Тина все это видит и, в общем, по-видимому, одобряет. Она, конечно, не убийца, как ее муж, но при этом согласна с тем, что все эти коммунисты-диссиденты — враги революции.

Она покинула Испанию вместе с последними защитниками республики. Сталина информировали, что агенты Коминтерна и МОПРа не всегда оставались верны идеям коммунизма, более того, их часто перевербовывали, и он решает расформировать МОПР. Большинство московских коллег Тины с ужасом прислушиваются по вечерам к шагам у своих дверей. Большой террор 1936–1937 годов... Стасова, искренне любившая Тину, передает ей, чтобы та ни в коем случае не возвращалась в Москву. Но оставаться в Европе тоже опасно — у Сталина везде свои люди. Тина пытается уехать в США, но ее не впускают. Не остается ничего другого, как ехать в Мехико.

В 1939 году она приезжает в город, где была счастлива, где любила и была любима. Приезжает с фальшивым паспортом —

ведь в свое время ее выслали из Мексики. Видалли тоже тут, и когда в 1940 году убивают Троцкого, на него вновь падают, и весьма основательные, подозрения. Тина, кажется, полностью порвала со своим мужем. После всех ее опасных приключений, после всех потерь и разочарований ей хочется спокойной жизни в стране, где она чувствовала себя дома. Она словно затаилась — никто точно не знает, на какие деньги она жила, чем занималась. Правда, существует версия, что агента Марию просто «законсервировали», чтобы потом, когда будет нужно, снова использовать...

Вернувшись в Мексику, Тина ни разу не взяла в руки камеру. Что это было? Страх? А может, стыд? С камерой в руках она всегда была честна, свободна, открыта. Став истовой коммунисткой, она выгнала все это из своей жизни, из своего сердца. А без любви, свободы, без честности нет и искусства. В одном из писем Уэстону она написала: «Я вложила слишком много искусства в свою жизнь, но, к сожалению, в ней осталось слишком мало того, что я могла бы отдать искусству».

Она прожила еще два года. Тина умерла 5 января 1942 года при странных, загадочных обстоятельствах. Ей было всего сорок шесть лет. Возвращалась вечером от знакомых, села в такси, попросила отвезти ее домой, а когда машина остановилась, Тина была мертва. Официальная причина смерти — сердечный приступ. Но говорили, что и тут замешан Видалли — уж слишком многое Тина о нем знала, и он всегда боялся, что наступит день, когда она решит поделиться с кем-нибудь своими воспоминаниями... Как-то она сказала одному из своих друзей: «Он — убийца. Он втравил меня в чудовищные преступления. Я ненавижу его. Однако я должна быть с ним до последнего дня».

Диего Ривера, запечатлевший облик очаровательной Тины на великолепных росписях, скончался в 1957 году, в своем любимом Мехико, окруженный любовью и почитанием сограждан. Ее подруга, жена Риверы Фрида Кало, умерла тремя годами раньше, в 1954 году. А вот злой гений Тины Витторио Видалли пережил всех героев этой истории: он ушел в мир иной в 1983 году, в 83 года, уважаемым человеком — был мэром крупного итальянского города Триеста.

В последнее время имя Тины Модотти все чаще появляется в газетах и журналах. Проходят выставки ее работ, ее фото-

графии продаются за десятки тысяч долларов, публикуются книги воспоминаний, подробные биографии. А недавно мы видели главных героев нашего рассказа — гениального толстяка Диего, и Тину, и Фриду, и революционную Мексику начала XX века — в голливудском фильме «Фрида». Тина Модотти становится легендой...

## «Мадемуазель, я вас беру»

Анри Матисс. «Портрет Лидии Делекторской»

**К**огда они встретились, ему было 63, а ей — 22. Они прожили рядом более двадцати лет — до последнего дня его жизни.

Эта история началась осенью 1932 года. Известный художник Анри Матисс работал над панно «Танец» для собрания американца Альберта Барнеса в Мерионе, и ему очень была нужна помощница. Чтобы найти подходящую девушку, он развесил по всему городу довольно оригинальное объявление: «Художник ищет помощницу для ведения дел. Посуду мыть заставлять не буду. Об ущербе для невинности можно не беспокоиться — я женат». Это странное объявление попало на глаза двадцатидвухлетней Лидии Делекторской, только что приехавшей в поисках работы из Парижа. Она с трудом смогла понять смысл написанного — французский язык Лидия тогда знала еще очень плохо. Имя Матисса до того не слыхала, да и вообще мало что понимала в искусстве. «А почему бы мне не попробовать, я же ничего не теряю?» — подумала Лида и отправилась на поиски дома, указанного в объявлении. Очень удачно, совсем недалеко от комнаты, которую она сняла. Если повезет, не придется тратиться на автобус — можно ходить пешком. Конечно, она волновалась — ведь до того она никогда не общалась с художниками и плохо представляла себе, что это за публика. Но особого выбора у нее не было...

Лида родилась 23 июня 1910 года в Томске. Ее отец, уважаемый в городе доктор Николай Иванович Делекторский, обо-



жал свое маленькое семейство — жену Веру Павловну и маленькую дочку Лидочку. Он был готов отдать все, лишь бы его девочки были счастливы. Они и были счастливы, пока в 1917 году все в России не перевернулось вверх дном — сначала революция, потом Гражданская война, а тут еще Сибирь охватили страшные эпидемии смертельных болезней — тифа и холеры, унесших тысячи жизней. Судьба не пощадила и супругов Делекторских — в тринадцать лет Лидочка осталась круглой сиротой. Тетя Наташа, сестра матери, взяла ее к себе в семью, а потом увезла со своими детьми в Маньчжурию. В эмиграции жилось трудно, но тетка все-таки сумела сделать так, что Лидочка окончила русский лицей. А потом появился Костя Константинов. Он служил на КВЖД и казался вполне достойным женихом. Котя — так все звали этого не лишнего обаяния молодого человека — утверждал, что в Харбине делать нечего, а нужно ехать в Европу, в Париж. Вот там — настоящая жизнь! Цивилизация! Лидочка очень боялась уезжать от тетки, но та говорила, что, может, в Париже и вправду лучше. И даже если семейная жизнь не сложится, Лидочка хоть мир посмотрит... И Лида уехала с мужем во Францию.

С тех пор прошел год. Котя оказался совсем не таким, каким выглядел поначалу, — пустой, ничтожный человек... Он оскорблял ее, тратил деньги, а сам ленился и совсем не стремился устроиться на работу. И Лида бежала от него, из Парижа в Ниццу. Во Франции она теперь была абсолютна одна — ни родных, ни друзей. Да еще и язык толком не выучила. Нужна была любая работа. Тем более что выбирать особенно не приходилось. Боже, думала Лида, может, мне повезет с этим художником...

Добравшись до холма Симье, указанного в объявлении, она приятно удивилась — это было поразительно красивое место с чудесным видом на бухту, называвшуюся, как потом Лида узнала, бухтой Ангелов. Поверить, что тут обитают ангелы, было совсем не трудно.

Набравшись смелости, она нажала на звонок входной двери. Ей тут же открыли и провели к хозяину дома. Господин лет шестидесяти, в элегантном костюме, в очках, с аккуратной бородкой, он был похож скорее на почтенного университетского профессора, чем на представителя богемы, и производил

вполне благоприятное впечатление. Взглянув на оробевшую Лидию, он спросил:

- Как вас зовут?
- Лидия Делекторская.
- Вы что — славянка? Полька?
- Нет, я русская.

Не став мучить ее дальнейшими расспросами, он заявил:

- Мадемуазель, вы мне нравитесь. Я вас беру.

Что повлияло на решение Матисса взять в свой дом эту застенчивую русскую? Ее голубые глаза? Светлые пушистые волосы? Славянские высокие скулы? Статная стройная фигура, природное изящество и грациозность? Или он просто почувствовал, что ей некуда идти, и пожалел хорошенькую иностранку? А может, вспомнил свою поездку в Россию — он совершил путешествие в далекую северную страну в 1911 году, по приглашению Сержа Шукина, всегда выбиравшего для покупки самые удачные его работы. Тогда Матисс побывал в Московском Кремле, увидел русские иконы, их строгие и прекрасные лики навсегда остались в его памяти. И может, сейчас в чудесных голубых глазах русской девушки он вдруг увидел что-то, что напомнило ему ту поездку? Трудно сказать, но, так или иначе, с тех пор их судьбы оказались связанными навсегда — и в жизни, и в искусстве. Лидия Делекторская стала музой, первой помощницей и преданным другом великого французского художника. А он навсегда сохранил ее красоту, молодость — на своих полотнах.

В Ницце все знали мсье Матисса — и не только богатые постояльцы роскошных отелей, заходившие в мастерскую художника и оставлявшие там немалые деньги в обмен на его полотна, но и простые обитатели этого чудесного городка — продавцы цветочных и мясных лавок, разносчики газет, официанты уютных ресторанчиков... Матисс был тут известной фигурой, им гордились и восхищались. Он приехал в Ниццу в 1917-м. Поначалу думал — ненадолго, а потом, очарованный красотой Французской Ривьеры, остался тут навсегда. Да и где еще он мог найти, как говорил сам, «убежище, исполненное благодати», «гавань, куда не только заходят, но и, очарованные ее великолепием, бросают якорь навсегда», «где сам день — сладость жизни, свет, аромат, беспечность». В на-

чале 20-х годов к художнику пришла слава — его признала не только Франция, но и весь мир. Коллекционеры принялись как сумасшедшие гоняться за его картинами, в столицах самых разных стран организовывались его персональные выставки. И вот теперь ему предстояла большая работа — огромное полотно «Танец», первую версию которого он уже сделал в свое время как раз для того русского, Щукина. Сейчас ему предстояло выполнить новый вариант для американцев. Работа требовала огромного напряжения сил, полного погружения в творчество, и ему просто необходима была помощница. Мсье Анри очень надеялся, что эта русская, как ее зовут — да, мадам Лидия, — поможет ему, взяв на себя часть его дел.

Вначале Лидию все пугало — и огромный дом, расписанный самим хозяином, причем узоры на стенах были все какие-то восточные, сложные, непонятные; и зимний сад, казавшийся настоящими джунглями, — он орошался с помощью сложной системы, поддерживать которую отныне входило в обязанности Лидии. А еще восточные ковры, бесчисленные статуэтки, фигурки, пустые ярко-оранжевые тыквы — чего в этом странном доме только не было! Но хозяин был мил и вежлив, а когда ей приходилось задержаться, удваивал ее дневной заработок и говорил: «Лидия, уже поздно, вы попадете к себе не скоро, я вам советую — зайдите перекусить в соседний ресторанчик».

Кроме мсье, в доме жила мадам. Тихая, неприметная, уже немолодая женщина казалась в этом мире необычных, ярких предметов совершенно чужой. Было очевидно, что она не стремится вписаться в картину, созданную ее мужем. Мадам Матисс была тяжело больна и редко выходила из своей комнаты. Лидия частенько слышала, как супруги Матисс ссорились — мсье Анри раздражали недомогания жены, ее унылый вид, темные платья, старые, заношенные кофточки. С ней рядом он вспоминал о своем возрасте, о том, что уже сам далеко не молод.

— У нас есть деньги, — кричал художник, — нам уже не нужно экономить, ну купи себе что-нибудь красивое, яркое!

Казалось, если она сейчас же не переоденется, он сам выкрасит ее всю в какой-нибудь свой любимый цвет — оранжевый, красный или желтый...

Полгода пролетели быстро, «Танец» был закончен, и Лидия снова оказалась без работы. Но тут мадам Амели стало хуже, и Лидии предложили остаться в доме уже в качестве сиделки. Поначалу она жила в маленькой съемной квартирке, приходила в дом Матисса утром и уходила вечером, но потом ей было предложено работать «с жильем и пропитанием». Лидия переехала в дом художника и — прожила там почти двадцать два года, до последней минуты жизни мастера.

Матисс, поглощенный творчеством, сначала ее почти не замечал. Ну действительно, девушка прекрасно справляется со своими делами, значит, это было правильное решение — оставить ее в доме. Он выходил из мастерской изредка, минут на десять, — выпить чашечку кофе, пообщаться с вечно недомогающей женой. Однажды он, как обычно, зашел в комнату Амели, и его взгляд упал на Лидию. Позже, спустя многие годы, она вспоминала: «Пока я рассеянно слушала их разговор, он вдруг скомандовал мне вполголоса: “Не шевелитесь!” И, раскрыв альбом, сделал с меня зарисовку в очень привычной для меня позе: голова, опущенная на скрещенные на спинке стула руки. А потом такие импровизации стали повторяться все чаще и чаще. И вскоре Матисс попросил меня позировать ему». Так Лидия стала не только сиделкой мадам, но и моделью мсье. Это давалось ей нелегко — робкая, стеснительная от природы, она с трудом осваивала новую профессию. Приходилось полностью подчиняться этому странному человеку, а он усаживал ее в разные позы, не разрешал шевелиться по пять-шесть часов кряду, а еще мог ворваться к ней в комнату в любой час дня и ночи и потащить в свою мастерскую — когда им овладевал зуд творчества, сопротивляться было бесполезно! Особенно было трудно, когда это случалось ночью, — сам маэстро страдал бессонницей, а Лидия за день уставала до смерти.

Но, как бы ей ни хотелось спать, в такие минуты она была счастлива. Постепенно этот человек все больше подчинял ее своей власти, все больше увлекал и завораживал. Ей казалось, что после всех этих бесконечных часов позирования он так изучил ее лицо, тело, душу, что уже знает ее лучше, чем она сама. Он открывал в ней неизвестные стороны ее личности, он показывал ее красоту, прелесть голубых глаз, светлых волос. «Около него я из “девочки” выросла в “человека”», —

спустя годы говорила она. А Матисс, вдруг открыв в сиделке жены шемящую женственность, не мог уже оторваться от нее и рисовал, рисовал... «Всякий раз, когда я скучаю, я сажусь за портрет мадам Лидии — и тоски как не бывало», — признавался он друзьям.

С 1935 по 1939 год он сделал около ста больших работ и множество рисунков, эскизов и набросков, и везде была она... «Честно говоря, я не была женщиной в его стиле. За исключением дочери, все остальные модели, которые вдохновляли Матисса, были южанками. А я была светлой, если можно так сказать, ярко-светлой, — именно это и вызвало у него ко мне интерес. Он как посмотрел на меня в первый раз задумчивым, тяжелым взглядом, так и смотрел потом всю жизнь...» — вспоминала Лидия.

Во время долгих сеансов они много разговаривали. Он рассказывал ей о своей жизни, и перед глазами Лидии возникали живые картинки...

Анри Матисс родился в 1869 году в небольшом старинном городке Като на севере Франции. Его отец, практичный торговец зерном, презирая сына за романтизм и мечтательность, мечтал увидеть «дурачка Анри» в адвокатской мантии, и сын чуть было не позволил сломать себе жизнь — он даже окончил юридический факультет университета и готовился к тому, чтобы годами протирать штаны в какой-нибудь конторе. Но тут в дело вмешалась судьба — юноша серьезно заболел. Аппендицит. Тяжелая, неудачная операция. Пришлось три месяца провести в больнице. Чтобы как-то занять его, мать, не лишенная художественных устремлений и занимавшаяся на досуге росписью керамики, принесла в больницу бумагу и краски. Выйдя из больницы, Матисс уже твердо знал — он будет художником. «Когда я начал писать, я почувствовал себя в раю», — рассказывал он.

Позже, в Париже, он учился живописи у известного мастера Густава Моро, но истинными его учителями стали старые мастера, картины которых он тщательно изучал в Лувре, и, конечно же, его великие соплеменники — Делакруа, импрессионисты, Гоген и Ван Гог; все они учили его чувствовать цвет и форму.

Матисс рассказывал Лидии, как отец, разозлившись нежеланием сына жить как живут все приличные буржуа, ли-

шил его финансовой поддержки. Ну что ж, искусство требует жертв, и Анри, живя впроголодь, как и многие его приятели-художники, обитатели Монмартра и Монпарнаса, больше уже ничего и никогда не просил у родителей.

А потом он познакомился с Амели — тогда она была ослепительной красавицей, и все мужчины сворачивали себе шеи, когда она проходила мимо. Но Амели выбрала его и первая предложила пожениться. Анри возражать не стал. Так они стали мужем и женой. Она всегда знала, что живопись для него самое главное в жизни. И даже их свадебное путешествие было подчинено искусству — они поехали в Англию, на родину Тернера, которым в то время увлекся Анри, ему очень хотелось увидеть полотна английского художника. Желания Амели и тогда не играли никакой роли — поняла Лидия. Все в жизни этой пары было подчинено Анри. И когда его картины не продавались, Амели тянула все на себе — открыла шляпный магазинчик, и хотя дела шли не очень бойко, все-таки они уже никогда не голодали; при этом себе она отказывала во всем — одевалась скромно, не любила никаких излишеств. Амели очень любила мужа, жила ради него и даже приняла в свой дом его дочь Марго — мать ребенка, любовница Матисса еще до Амели, Камилла Жобло, хотела отдать девочку в приют, но у Анри дрогнуло сердце, и он сначала поселил ее к старшей мадам Матисс, а потом забрал к себе.

Рассказывал Матисс своей внимательно внимавшей его рассказам натурщице и о том, как были восприняты его первые работы. «Картины Матисса страшнее войны!», «Берегите женщин и особенно детей от мазни Матисса — они могут стать заиками!» — вот какие отзывы получал он в те далекие годы. Но это его несколько не смущало — он твердо верил, да он просто знал — придет время, и мир будет у его ног.

Ей было очень приятно, что у них нашлось нечто, их объединившее, — любовь к России. Оказывается, одним из первых заметил Матисса именно русский — Сергей Иванович Щукин. Он поразительным образом верил в Матисса, которого тогда только немногие могли воспринимать; в одном из писем он писал: «Я решил выставить ваши панно. Будут кричать, смеяться, но поскольку, по моему убеждению, ваш путь верен, может быть, время делается моим союзником и в конце концов я одержу победу».

А еще он с упоением рассказывал о самых разных странах, в которых побывал, — об Испании и Германии, Англии и Швейцарии, а также о пряных ароматах Марокко и Алжира, и Лида понимала, откуда возникали эти восточные узоры на его картинах, эти яркие всполохи цвета.

В его рассказах фигурировали имена друзей-художников, поэтов, спутников его юности — Пикассо, Марке, Ренуара. Арагона... Вспоминал Матисс и о своих встречах с экстравагантной Гертрудой Стайн, американкой, жившей в Париже вместе со своим братом Лео. Они одними из первых стали покупать его работы. За «Женщину в шляпе» он получил от них целых четырехста франков! На эти деньги можно было безбедно прожить всю зиму!

Лидия все больше и больше подпадала под обаяние его мощной личности. Она влюблялась в него... А он — он рисовал ее и рисовал. «Синие глаза», «Сон», «Обнаженная с синим ожерельем», «Портрет молодой женщины», «Зеленая блуза», «Мечта», «Розовая обнаженная» — это все она, Лидия Делекторская, скромная русская эмигрантка, сиделка госпожи Матисс. Недаром биограф Матисса Раймон Эсколье писал: «Основной вдохновительницей художника благодаря великолепной пластике, красоте и выразительности лица, благодаря уму и характеру осталась Лидия Делекторская».

Матисс постепенно привязывался к своей очаровательной русской, они проводили вместе долгие часы — наедине, за закрытыми дверями мастерской. Кто знал, что там происходило? Ни для кого не было секретом, что Матисс не только рисовал своих натурщиц... Но увлечение русской моделью было уж чересчур сильным. И в конце концов мадам Амели это перестало нравиться. Она видела, каким глазами смотрел ее муж на Лидию — вдохновенно, восторженно, так смотрят на возлюбленную... И вот однажды, когда мужа не было дома, она заявила Лидии, что больше в ее услугах не нуждается.

Лида быстро собрала свои вещички и уехала в Париж. Вместо бухты Ангелов — тесная, как мышеловка, комнатенка, в которой она оказалась совершенно одна. Одна. Никому не нужная, одинокая. Без Анри, который уже стал ей так необходим! Думала ли она, что сможет полюбить этого пожилого господина, этого странного француза, вполне годившегося ей в отцы? Она тосковала без него и, удивительное дело, тосковала

ла по его картинам, по ярким, сулящим счастье, полным жизни полотнам, на которых звонко пели его краски. Вот уж кто бы мог подумать, что она окажется столь тонкой ценительницей живописи! Но Лидия уже действительно не мыслила себя без Матисса и его картин... Он приручил ее, завоевал ее душу, завладел ее телом. А жизнь без него — зачем она ей? И однажды она подошла к столу и вытащила из ящичка маленький пистолет. Когда-то она отобрала его у Кости, своего никчемного мужа, и вот теперь эта маленькая изящная вещичка, пожалуй, ей пригодится. И она выстрелила. От волнения рука дрогнула, и пуля попала в плечо.

Она пережила ужасное время. А потом случилось чудо — Матисс снова позвал ее. Он тоже почувствовал, что уже никак не может без Лидии. И вот она опять в доме у бухты Ангелов, и яркое солнце вновь отражается в ее чуть раскосых, прозрачных голубых глазах. И они — художник и его муза — снова вместе. Теперь она будет выполнять обязанности его личного секретаря! А Амели — Амели уехала жить в Париж.

— Знаешь, мы с Амели разводимся. — Матисс многозначительно посмотрел на свою свежее испеченную секретаршу. — Она чудесная женщина, но у нее есть один недостаток — она не любит мои картины.

И Матисс рассказал Лидии, как Амели ночью прокралась в мастерскую, держа в руках спички, — собиралась устроить пожар, все сжечь! Матиссу помогла бессонница — он успел остановить жену. Пусть уж лучше теперь живет в Париже, так всем спокойнее.

— Надеюсь, дорогая мадам Лидия, вы не будете жечь мои картины. И мы поладим.

Что услышала за этими словами наивная Лида — легко можно догадаться. С тех пор она стала надеяться, что однажды ее назовут мадам Матисс... Ей было ужасно жаль Амели, но что она могла поделать, а кроме того, ей так хотелось счастья! Что у нее было до этого в жизни — лишь нелепый, ограниченный Кота, изменявший ей направо и налево...

А между тем на нее навалилась уйма работы: теперь она должна была разбирать присланные письма и писать под диктовку мсье Анри его послания, а он каждый день писал по десятку писем, и довольно длинных — критикам, друзьям



ям, знакомым, музеям, коллекционерам. А еще наводить порядок в мастерской — это ответственное дело ей как раз очень нравилось, но было ведь множество и других самых разнообразных обязанностей. Лидия никогда не жаловалась, а в своей комнате тайком училась расписываться — Лидия Матисс. Она понимала — Анри торопить не нужно, он ждет развода. Женщина, которая хочет быть счастливой, должна уметь быть терпеливой.

А потом у Анри появилась новая натурщица. Молоденькая, черноволосая, она просиживала в мастерской художника по несколько часов каждый день. И Лидия видела, что покрывало на диване смято...

— Эта девчонка такая молодая и такая бесстыжая! — говорила кухарка Мари.

Теперь Лидия хорошо понимала страдания Амели. Видно, правда все, о чем шептались люди вокруг, и ее художник совсем не святой. Сколько их было в его жизни, этих красавиц, которые попадали на его полотна! И что тому предшествовало? Теперь она верила сплетням о ссоре Анри со старшим сыном. Люди рассказывали, что однажды Жан привез в отцовский дом невесту, юную актрису по имени Лоретт. Матисс попросил ее попозировать, и она легко согласилась. Как-то Жан зашел к отцу в мастерскую за своей подружкой и увидел ее совершенно обнаженной. В ярости сын набросился на Матисса, началась драка, а перепуганная Лоретт, накинув перепачканный красками халат художника, бросилась звать на помощь Амели. Говорили, что несчастный Жан после этой истории пытался отравиться — его еле-еле спасли. С тех пор он почти не общался с отцом.

Сколько у него в жизни было таких Лоретт? И вот теперь очередная... А она-то, наивная, надеялась, что станет в его жизни единственной...

Лида решила уехать — уехать и все забыть: и бухту Ангелов, и этот дом, и его хозяина. Она уже было собрала вещи, но вдруг услышала звуки скрипки. Лида знала — Матисс начинает играть, когда ему очень плохо. Может, красотка отказала старику в любви, а может, работа не шла. Скорее всего последнее. Боже, да что это она себе придумала? Ну как она может его оставить? Ведь никто и никогда не заменит ей Анри.

В 1939 году Матисс и Амели развелись, но Лидия так и не стала законной супругой художника. Да это было уже для нее и не так важно: теперь она понимала, что, несмотря на все его привязанности, иногда очень пылкие, нежные, по-настоящему он любит только искусство...

А потом она приболела, и он отправил ее в санаторий, в Альпы. Ей нужно было хоть чуть-чуть отдохнуть — от его новых натурщиц, от всей этой домашней суеты.

Между тем в Европе уже шла война. Младший сын Анри, Пьер, давно живший в Нью-Йорке и еще в 1924 году основавший там галерею, звал отца в Америку. Матиссу предлагали кафедру в калифорнийском колледже. Уехать он мог легко — у него была открытая виза в Бразилию, но художник решил остаться на родине. «Увидев все своими глазами, я отказался от поездки. Я чувствовал бы себя дезертиром. Если все, кто на что-то способен, уедут из Франции, то кто же тут останется?» — писал он Пьеру.

В 1941 году его здоровье резко ухудшилось. Врачи поставили страшный диагноз — рак кишечника. Требовалась срочная операция. Уже в больнице он послал Лидии срочную телеграмму: «Умираю. Приезжай проститься». Там же был указан обратный адрес — Лион, Клиник дю Парк. Конечно, Лида тут же отправилась к Матиссу. Хирурги сотворили чудо — он остался жив. Сестры в больнице называли его «воскресшим из мертвых». Исхудавший, бледный, неподвижный — живыми оставались только страдальческие глаза, — он был счастлив, что она приехала. Тогда ее впервые назвали мадам Матисс — все в клинике подумали, что она — жена художника.

По сути, она и была его женой, хотя всегда отрицала, что у них были близкие отношения. Так это было или нет — в общем, совершенно не важно. Какая разница, что происходило между этими двумя удивительными людьми — гениальным художником и его русской натурщицей — за закрытыми дверями его мастерской. В одном из писем своей двоюродной сестре она отвечала на прямо поставленный вопрос: «Ты спрашиваешь, была ли я женой Матисса? В физическом смысле нет, но по-настоящему я была ему больше, чем жена». Так, в состоянии «больше, чем жена», и провела она оставшиеся одиннадцать лет его жизни. Теперь Матисс полностью зави-

сел от своей мадам Лидии — после операции он ходить почти не мог и передвигался в кресле-каталке. Лидия понимала, что без работы он умрет, и обустроила его спальню так, чтобы он мог писать — там была сооружена специальная подставка для холста, тут же лежали краски, карандаши, кисти, а рядом — колокольчик, чтобы он всегда мог ее позвать. Кроме нее, рядом с Матиссом никого не было — старший сын Пьер оставался в США, младший жил под Парижем; любимая дочь Марго, участница Сопrotивления, была отправлена немцами в концлагерь Равенсбрюк, а Амели сидела в тюрьме города Труа за печатание антифашистских текстов для подпольных газет. К счастью, обе выжили — их освободили союзники.

С ним была только она, Лидия, и она служила ему — верно, самоотверженно. Закутав в теплые одеяла, вывозила на кресле погулять, массиовала руки и ноги, смешивала для него краски и даже иногда осмеливалась давать ему советы по работе — благодаря годам, проведенным с ним рядом, она чувствовала его живопись острее, тоньше, чем многие искусствоведы.

После войны все только и говорили о победе, о доблестных русских солдатах, и в душе Лидии возникло желание тоже что-то сделать для своей далекой Родины. Она решила купить у Матисса несколько его работ и отправить в Россию, в лучшие музеи страны. Как-то, зайдя в его мастерскую, она порылась в папках с графикой и отобрала то, что ей показалось наиболее интересным, а потом попросила художника продать ей эти работы (их было семь), но не за «дружескую» цену, а так, как он бы продавал их обычному коллекционеру. Матисс, улынувшись, согласился и добавил еще одну работу — портрет Лидии, сделанный в 1945 году, таким образом существенно снизив общую сумму. Лидия тут же сочинила письмо в Россию с просьбой принять сей скромный дар и получила благосклонный ответ. А потом она дарила Эрмитажу и Музею изобразительных искусств в Москве и другие работы Матисса, получая от этого огромное удовольствие. Ей так хотелось быть полезной своей Родине...

Матисс был по-прежнему слаб, и в доме появилась юная медсестра Моника Буржуа — ее нашла сама Лидия для ночных дежурств у постели мсье. Мадемуазель стала новым испытанием для Лидии. Спустя некоторое время Матисс окреп, и ночная медсестра уже была не нужна, но оказалось, что ему совсем не

хочется с ней расставаться. Художнику нравилось чувствовать ее присутствие, нравилось смотреть на молодое лицо, стройное тело. И, когда Лидия уже хотела было рассчитать девушку, он вмешался и предложил Монике еще пожить в его доме:

— Я хочу вас рисовать, Моника, оставайтесь! Пожалуйста!

Лидия, признавая, что «именно Моника больше, чем другие натурщицы, помогла Матиссу продвинуться вперед в искусстве», снова страдала, видя, как смотрит на юную красавицу ее Анри, снова вспоминала тоскливый взгляд темных глаз Амели, когда-то с той же тоской устремленный на нее, Лидию. А Моника была счастлива — он увидел в ней, всегда считавшейся дурнушкой, красавицу! Однажды она призналась мсье Анри, что очень любит рисовать, и он тут же предложил ей:

— А давайте я буду давать вам уроки.

Ну как она могла не согласиться?

Моника полюбила художника, а когда осознала, что с ней происходит, ушла — умная девушка, она понимала, что лучше уйти самой, чем ждать, когда она наскучит мсье Анри. В 1943 году она переболела туберкулезом, а потом что-то случилось в ее душе, и она нашла замену Матиссу в Церкви. Да кто еще, кроме Господа, мог состязаться с мсье Анри! Моника приняла постриг и стала сестрой Жак-Мари, монахиней доминиканского монастыря в Вансе. Матисс очень переживал, но что он, уже очень старый и больной человек, мог ей предложить? Зато его Лидия, мудрая Лидия, была по-прежнему с ним.

В 1948 году доминиканская община решила перестроить капеллу в Вансе, и сестра Жак-Мари приехала к Матиссу показать свои наброски витражей — она все-таки чувствовала себя ученицей великого художника. А потом возникла мысль, чтобы за это дело взялся он сам. Лидия, видя, как загорелись глаза Анри, тут же решила — работа в Вансе пойдет ему на пользу, и стала уговаривать его согласиться. Пикассо, узнав об этом заказе, шутил, что большего грешника для столь богоугодного дела найти было трудно. Но грешник Матисс увлекся, загорелся, он даже забыл о своих болях! Оформление внутреннего пространства Капеллы четок, витражи, керамические панно и даже эскизы облачений монахов и предметов культа — все это заполнило последние годы его жизни и стало одним из самых значительных его свершений. В том, что он смог это сде-

лать, немалая заслуга Лидии — без нее, без ее каждодневной заботы, он бы столь грандиозное дело не осилил никогда.

Великий художник умер 3 ноября 1954 года. Он прожил 85 лет и очень многое успел в своей жизни. «Этого человека больше нет, но он оставил нам свою огромную веру в людей, свое умение рассеивать туман и свое утверждение счастья», — писал Луи Арагон.

После смерти Матисса жизнь Лидии резко изменилась. Для нее это была страшная потеря. «Матисс потому и Матисс, что у него внутри Солнце», — блестяще сформулировал Пикассо. Лидия потеряла свое солнце, которое грело ее душу более двадцати лет. Она уехала из Ниццы в Париж, купила небольшую квартирку. Нужно было учиться жить без Анри. Ей было всего 44 года, и она была еще очень хороша, но кто после Матисса мог покорить ее сердце! Она хотела вернуться на Родину, однако по воле какого-то тупого чиновника получила отказ. И тогда она нашла в себе силы и снова обрела смысл существования — Лидия была сильной женщиной. Она вновь служила Матиссу, служила его искусству — написала две книги о его творчестве и продолжала дарить его работы русским музеям.

«Учитывая то, что я почти все время посвящала Матиссу, у меня не было возможности тратить свое вполне достаточное жалованье», — говорила Лидия. Она никогда не была кокеткой, одевалась вполне элегантно, но без роскоши, не сходила с ума по драгоценностям. Нуждавшихся родственников у нее не было, и благодаря этому ей удавалось покупать у Матисса работы, которые ей особенно нравились. Матисс, уважая ее шепетильность, давал ей возможность покупать его работы, но при этом не забывал и об обязательных подарках — на Рождество, на день рождения. Так у Лидии сложилась замечательная коллекция.

В середине 1950-х советские власти не очень-то приветствовали творчество Матисса — его работы, как и работы импрессионистов, хранились в запасниках и не выставлялись, но это Лидию несколько не смущало. «В тот день, когда я открыла для себя, что, каким бы ни был режим, кто бы ни стоял у руля государства, многие люди там по-настоящему любят Матисса, я испытала глубокую потребность поделиться своими сокровищами, принадлежащими мне одной, и безотлагательно, не дожидаясь, пока уйдет одно или несколько по-

колений, познакомить их с творчеством художника. Тогда постепенно, стараясь сделать это максимально для себя безболезненно, я принялась отбирать своих “любимчиков” и предавать их Пушкинскому музею, Эрмитажу... по одному, по два, по три рисунка... это принесло мне двойное удовлетворение: во-первых, музеи и их посетители чрезвычайно признательны, а во-вторых, сам Матисс, если он все “оттуда” видит, мною, безусловно, доволен. И к тому же я теперь не должна бояться ни воров, ни пожаров...» — говорила она. И преподносила России новые и новые дары...

Осенью 1956 года в Париж приехала группа советских писателей, среди которых были Д. Гранин и К. Паустовский. В один из последних дней пребывания русских во французской столице к ним пришли две элегантные дамы — русские эмигрантки, которым очень хотелось получить автографы знаменитых русских писателей. Дамы, двоюродные сестры, увезенные после революции во Францию из Томска, оказались очень милыми. Они с удовольствием показали писателям Париж, а потом старшая пригласила их к себе в гости. Войдя в небольшую уютную квартиру, гости были поражены: все ее стены увешаны картинами Матисса! Расставляя бокалы слегка дрожащими от волнения руками, хозяйка призналась гостям:

— Дело в том, что в течение более двадцати лет я была близким другом Матисса, его секретаршей и помощницей. Он умер у меня на руках.

И она поведала им свою историю, похожую на роман. Иногда жизнь придумывает сюжеты похлеще самого изощренного сочинителя.

Вернувшись в Москву, Константин Паустовский написал очерк «Мимолетный Париж», в котором рассказал о чудесной женщине, Лидии Делекторской, делающей невероятно шедрые подарки советским музеям. Тогда, во время их парижской встречи, Паустовский в шутку сказал Лидии: «Может, вы переведете мои рассказы на французский?» И мадам Лидия взялась за весьма непростое дело — художественный перевод — и подарила французам замечательную прозу Паустовского. Эта женщина умела дарить...

Лидия Делекторская умерла в весьма почтенном возрасте в 1998 году. В конце жизни у нее не было уже ни одной работы

Матисса — она оставила себе только сорочку художника, которую завещала положить в свой гроб. Ей очень хотелось быть похороненной на Родине, и это ее желание осуществилось — ее прах был привезен из Франции и погребен на кладбище под Санкт-Петербургом.

Уже после ее смерти, в 2002 году, в Московском музее частных коллекций (филиал ГМИИ им. Пушкина) и в 2005-м — в Эрмитаже прошли большие выставки работ Матисса, подаренных Лидией Делекторской. К московской выставке была издана большая книга «Лидия Делекторская — Анри Матисс. Взгляд из Москвы», где собраны воспоминания об этой незаурядной женщине. На доме в Томске, где она родилась, повесили памятную доску. Ее имя стало известным в России, хотя она сама к этому никогда не стремилась. В одном из писем к директору Эрмитажа Пиотровскому она просила: «...Если когда-нибудь будет решено сделать, к примеру, выставку книг, иллюстрированных Матиссом, я прошу прикрыть посвящение мне узенькой полоской белой бумаги».

«История Лидии — это история любви к Матиссу и история любви к России», — писал Даниил Гранин.

На русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа стоит памятник с надписью «Лидия Делекторская. 1910 —». (Подобно многим французам, она заранее приготовила место своего последнего упокоения — не рассчитывая на свою не очень-то благодарную Родину.) Даты смерти нет. И это правильно — ведь Матисс подарил своей мадам Лидии вечную жизнь на своих полотнах...

## Гениальный бомж и звезда Серебряного века

Анатолий Зверев. «Портрет Ксении Асеевой»

**В** начале 1960-х в Москве по улице Горького шли два не очень трезвых художника, раздумывая, к кому бы еще зайти выпить и закусить. И один из них, Дмитрий Плавинский, сказал своему приятелю — а это был Анатолий Зверев: «Я знаю,

куда мы пойдём, — к сестрам Синяковым!» Так они и сделали, и тогда произошла та знаменательная встреча — выдающегося художника Зверева и звезды Серебряного века, вдовы Николая Асеева Ксении Михайловны. И тогда началась история их любви, осветившей их такие непростые жизни удивительным светом. Любви, благодаря которой появились чудесные зверевские портреты Ксении Асеевой, на которых она всегда молода и прекрасна...

Как-то Зверева спросили: «Когда вы стали художником?» Усмехнувшись, он гордо ответил: «Я им родился!»

Анатолий Зверев родился 3 ноября 1931 года в Москве. Отец его Тимофей Иванович, инвалид Гражданской войны, работал бухгалтером. Мать Пелагея Никифоровна была уборщицей. Жизнь была непростая, сытой не назовешь. Но однажды маленький Толя увидел картины Леонардо да Винчи и вдруг, неожиданно для всего своего семейства, решил стать художником. С великим Леонардо они подружились, и Анатолию совсем не мешало, что его друга уже давно, несколько столетий, нет на Земле. «Когда я читал трактаты одного — уже теперь моего друга, — был поражен одинаковостью в выражении мыслей наших», — писал он потом в автобиографии.

Мальчик рос болезненным, слабым — как все дети тех трудных голодных лет. В школе учился неровно — то двойка, то пятерка, зато рисовал в классе лучше всех!

А потом началась война. Все семейство уехало в эвакуацию — в деревню в Тамбовскую область, на родину старших Зверевых. В Москву они вернулись еще до Победы, после смерти отца. «Простудившись и жестоко отморозив ноги, — рассказывал позже Зверев, — он заболел и — скончался на срок третьем “ходу” своей печальной жизни, на Новый год, в пять утра...»

В Москве он делает в специальном альбоме рисунки черной тушью. Толя, видно, уже хорошо понимал, что его путь — творчество, и постоянно творил: лепил, рисовал, выжигал. По совету своего школьного учителя рисования Николая Синицына (кстати, ученика А. Остроумовой-Лебедевой) Толя поступил в художественное ремесленное училище и получил специальность «маляр-альфрейщик». Он даже стал — правда,



ненадолго, — студентом «Художественного училища памяти 1905 года», но уже с первого курса его уволили — из-за внешнего вида. Видно, преподаватели сочли, что будущий художник должен быть элегантным, а Зверев был слишком беден, чтобы иметь даже просто приличную одежду. Хотя есть и другая версия — отчислили его за то, что рисовал обнаженную женскую натуру на обратной стороне портретов советских вождей. Говорили, что масла в огонь подлило и его нескрываемое нежелание слушать преподавателей. Их дело — следить за порядком и обеспечивать своих подопечных бумагой и красками, а уж как и что рисовать — он и сам знает, и тут ему точно ничьи указания не нужны!

В 19 лет его призвали в армию и отправили служить на флот. Армейская жизнь, муштра, подчинение приказу — все это было ему, свободному, вольнолюбивому, глубоко отвратительно. Через семь месяцев его демобилизовали — по состоянию здоровья. Матрос Зверев в припадке ярости накинулся на офицера и попал в психушку на лечение от вялотекущей шизофрении — весьма распространенный в те годы диагноз.

Вернувшись в Москву, Анатолий устроился на работу маляром. И ходил в музеи. «Повсюду мне не везло, но рисование и живопись остались неизменным занятием...» Теперь у него среди художников, кроме Леонардо, появились новые друзья — Рафаэль, Рембрандт, Рубенс, Веласкес, Гойя, Ван Гог, Гоген, Иванов, Врубель, Малевич, Кандинский. Зачем ему какие-то другие преподаватели, когда у него такие друзья? Они и давали ему уроки живописи...

В Сокольниках была изостудия, куда порой заходил Зверев. Студией руководила Надежда Руднева, сестра преподавателя ВГИКА Александра Руднева. Увидев расписанную Зверевым детскую площадку в парке, Александр пришел в полный восторг и тут же захотел посмотреть на другие творения Зверева. А потом, покоренный его талантом, сделал так, что о нем услышал весь московский артистический мир. В киношных и театральных компаниях стало модным покупать зверевские картины. В середине 1950-х Зверева уже знала вся Москва.

А он работал как одержимый. Есть у него холст и краски или нет — он всегда находил способ творить. Скупал по дешевке портреты вождей и писал на обратной стороне, крас-

ки разводил не на палитре, а в огромном тазу, а если не было красок, писал пеплом, свеклой, помидорами. И быстро шел к своей манере, своему стилю — потрясающей выразительности, экспрессивности, глубине. При этом скорость создания картин была невероятной — в лучшие годы он мог выдавать десятки в день. Свидетели его творческого процесса говорили: «Писал все равно что кровью». А потом подписывал работы внизу листа — АЗ.

Внешние обстоятельства бытия его не заботили. Ходил черт знает в чем — похожий на бомжа, с нечесаной бородой, в вытертой тельняшке или дырявых рубашках. В каких-то невероятных ботинках и мешковатых пальто. Мастерской у него не было, был только угол в квартире в Свиблово (Гиблово, как называл его Зверев), где еще жила его сестра с семейством. В маленькой квартире от красок было не продохнуть, и понятное дело, родственники любили, когда он вдруг исчезал. А Зверев скитался по приятелям, поклонникам, людям, не всегда хорошо ему знакомым. Там и работал, часто, чтобы просто как-то отплатить за приют, за еду и — выпивку, которая становилась ему все больше и больше нужна. Многие пользовались его неустроенностью и за копейки скупали его работы. Его теперь многие знали, но путь к настоящей славе открыл ему Георгий Костаки — легендарный советский коллекционер, собиратель советского авангарда, работавший в канадском посольстве. Это был удивительный человек с поразительной биографией, в которой чего только не было!

Костаки родился в 1913 году в Москве в семье греческого коммерсанта, в 1930-е годы работал шофером в греческом посольстве. Дипломатические работники обожали антиквариат, Костаки часто возил их в антикварные магазины и так постепенно сам полюбил старые произведения искусства и втянулся в коллекционирование. Он ничего не жалел ради своей коллекции. Доходило до того, что, когда ему нужно было расплачиваться за какую-нибудь картину, а денег не хватало, он говорил жене: «Зина, снимай шубу».

В 1973 году он уже был настоящим знатоком — ездил по миру с серией лекций по русскому искусству. В 1979 году Костаки вместе с семьей эмигрировал — вернулся на свою историческую родину. Что-то из картин ему удалось вывезти, а что-то

заставили подарить Третьяковской галерее. После его смерти в 1990 году Греция выкупила часть его коллекции и поместила ее в основанном в 1997 году Государственном музее современного искусства в Салониках.

Вот такой человек обратил внимание на Зверева и взял его под свою опеку. Опеку довольно жесткую. Да и платил он за зверевские работы немного. «Это Бог тебе подарил талант, твоей заслуги тут нет», — говорил хитрый грек. Он покупал художнику холсты, краски, устроил ему мастерскую у себя на даче. И бывало, жена Костаки Зинаида Семеновна варила Звереву куриный супчик, пока Толя писал портрет гостя Костаки, какой-нибудь важной персоны, к примеру, американского сенатора.

В конце 1950-х — начале 1960-х Зверев — неперенный участник жизни московской богемы. Он свой в кругу непризнанных советской властью художников — нонконформистов. Веселый, азартный, искренний и непосредственный, по сути, бездомный бродяга, плюющий на все житейские блага, непрерывно попадающий в самые разные ситуации (иногда не очень приятные) и уважающий лишь душевные посиделки под холодную водочку, он становится героем множества московских баек. Он творит из своей жизни — сознательно или бессознательно — миф. А водка, этот бич русских талантов, вносила дополнительные краски в его жизнь — приводы в милицию, вытрезвитель (более 160 раз!), а потом и заточение в психушке (чего он больше всего боялся еще с юных лет). Но при этом его незаурядность, мощь личности становилась все заметнее. Однажды Зверев оказался в доме у Фалька, с которым его познакомил Костаки. Они провели вместе несколько часов. Потом Фальк говорил: «Я ценю Зверева как художника. Но после бесед с ним понял, что философское видение и переосмысление окружающего мира — это дар мыслителя Зверева художнику Звереву».

Владимир Немухин, известный коллекционер и художник, очень трогательно относился к Звереву, помогал ему в критические моменты, давал деньги. Он, как и многие, попал под его обаяние. «Конечно, он родился чрезвычайно одаренным человеком, просто невероятно одаренным, — вспоминал Немухин. — Он родился гениальным музыкантом... Я помню, как в одном доме он сел за фортепиано, и я поразился: передо

мной сидел пианист. А скульптор какой он был! Я видел его лошадок, он делал их из глины, серой глины... Я еще хотел договориться с хозяевами, чтобы отлить их в бронзе. И шашистом он был прекрасным...»

С ним было невероятно интересно — о чем бы он ни говорил, это оказывалось всегда оригинально, глубоко. Он не любил Пушкина, считал его официальным поэтом, зато Лермонтова обожал и много иллюстрировал. Дмитрий Плавинский рассказывал, что однажды Зверев его спросил: «Знаешь, почему Пушкин — посредственный поэт? Ему никогда не приходило в голову, что поэзия должна быть неожиданной. Вот, к примеру, Пушкин пишет: “Мороз и солнце, день чудесный”. А надо бы: “Мороз и солнце, дерутся два японца”». А чего стоит его фраза «Я чист как чекист, кристален как Сталин» — она много говорит и о его времени, и о нем самом, о его юморе и мироощущении.

В 1965 году Зверева узнали в Европе — благодаря влюбленному в его искусство французскому дирижеру русского происхождения И. Маркевичу его выставки с большим успехом прошли в Швейцарии и во Франции. Говорили (если это очередная зверевская байка, то очень правдоподобная), что, когда до органов дошли сведения о его европейских выставках, власти поручили разобраться с этим персонажем тогдашнему министру культуры Фурцевой. Она приказала своим сотрудникам привезти к ней художника. С большим трудом они отыскали его в одной из многочисленных квартир, где он иногда ночевал. Узнав, что с ним хочет встретиться сама министерша, Зверев облачился в невероятное рванье, облил себя водкой — чтобы был соответствующий аромат, взлохматил волосы и бороду, обернул ноги газетами, всунул их в калоши и отправился на прием к Фурцевой. Увидев его и ощутив все ароматы, Фурцева смогла лишь прошептать: «Вы кто?» «Я Зверев», — гордо сказал художник и, вытащив из кармана газету (между прочим, «Советскую культуру», весь спектакль был тщательно продуман!), громко в нее высморкался, осторожно свернул и положил обратно в карман. «Идите, идите с богом», — только и смогла сказать Фурцева. Так закончилась встреча Зверева с властью. Но говорили, что именно с тех пор за ним стало следить КГБ.

Несмотря на неухоженный, неопрятный вид, пьянство и бесшабашность, Зверев пользовался невероятным успехом у женщин. Он даже женился — на милой девушке Люсе, и у них родились двое детей, но Люся не смогла стать его женой надолго — они довольно быстро развелись. А потом в жизнь Зверева вошла женщина, с которой он пробыл рядом целых семнадцать лет...

Ее звали Оксана (Ксения) Михайловна Асеева. И была она женой поэта Николая Асеева. Асеев ее обожал.

Не за силу, не за качество  
 Золотых твоих волос  
 Сердце враз однажды начисто  
 От других оторвалось.  
 Я люблю тебя ту самую —  
 Все нежней и все тесней,  
 Что, назвавшись мне Оксаной,  
 Шла ветрами по весне, —

вот такие стихи он ей посвящал.

Асеева была старше Зверева больше чем на тридцать лет. Когда они встретились, ей было за семьдесят, ему — сорок. Но это обстоятельство ничуть им не мешало. Их многое роднило — и он, и она относились к жизни как к некоему приключению. И им не было дела до сплетен, которые ходили тогда о них в Москве.

Оксана Асеева (Синякова) родилась в Харькове в 1892 году. У нее было четверо братьев и четыре сестры, их большой гостеприимный дом был в 1910—1920-х годах центром художественной жизни города. «У отца был широкий характер — все выходившие тогда книги он покупал... Поэтому с самой юности мы питались лучшими писателями». В их доме, полном книг и нот, бывали молодые поэты и художники Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Маяковский, Н. Асеев и Б. Пастернак. Сестры Синяковы были хороши собой, да к тому же еще играли на фортепиано, пели, рисовали, устраивали маскарады, поэтические и музыкальные вечера. Бывали они и в Москве. Лиля Брик писала: «Синяковых пять сестер. Каждая из них по-своему красива. Жили они раньше в Харькове. Отец у них

был черносотенец, а мать человек передовых взглядов и безбожница. Дочери бродили по лесу в хитонах, с распущенными волосами и своей независимостью и эксцентричностью смущали всю округу. В их доме родился футуризм. Во всех них поочередно был влюблен Хлебников, в Надю — Пастернак, в Марию — Бурлюк, на Оксане женился Асеев». В 1920-е годы Оксана вместе с двумя сестрами и с одним приятелем вышли на Гоголевский бульвар, вся четверка была абсолютно нага, правда, на груди молодого человека была завязана лента, на которой была написано: «За свободу нравов!» Прогулявшись по бульвару, они сели в трамвай, приведя пассажиров в полное изумление. Вот так Оксана и ее сестрички боролись с обыденностью и с общепринятыми приличиями.

«Когда наша мама умирала, — вспоминала Оксана Михайловна, — она позвала Надю и сказала: “Ради Бога, не пускайте ко мне священников. А сыграйте мне концерт Аренского”. Когда отец пришел со священником, им категорически не давали войти. Вера села за рояль и начала играть концерт. А мешчане говорили: “Смотрите, радость в семье Синяковых. Мать умирает, а они играют!” Мы были эстетически выше других, поэтому нас не любили. Вся наша юность прошла под знаменем искусства...» В 1916 году Оксана вышла замуж за Асеева. Они прожили вместе до самой его смерти в 1963 году, и все эти годы он ее обожал. Он посвятил ей множество стихов, среди них и эти знаменитые строчки:

Я не могу без тебя жить!  
Мне и в дожди без тебя — сушь,  
мне и в жару без тебя — стыть,  
мне без тебя и Москва — глушь.

И вот когда в ее жизни оставались только работа в архиве и издание стихов умершего мужа, в ее доме появился этот странный, бесшабашный, бездомный, пьющий, но такой очаровательный Зверев.

Итак, однажды Зверев с Плавинским шли мимо ее дома, и Плавинский вспомнил про старушку Асееву. Они решили навестить ее, уверенные, что им подадут выпить. Стол красив, посуда — изысканна, водка — в хрустальном штофе с сереб-

ряным горлышком. На стенах — хорошая живопись в дорогих рамах. После трапезы, разговоров, показов картин и импровизированного маскарада Зверев восклицает: «Старуха, я тебя люблю!» И это была не шутка. Время, возраст были бессильны перед несокрушимым обаянием этой женщины. Зверев действительно ее полюбил («Она для меня как Богородица, и мать, и жена, и дочь»), а она, зная в своей жизни множество талантливых людей, сразу же признала в нем гения, своего. Он остался в ее доме надолго. И они были счастливы. Она обожала его юмор, шутки, его стихи, которые он писал в огромном количестве и посвящал ей, словно соревнуясь с ее обожателями, великими поэтами Серебряного века:

Здравствуй, солнышко, мой свет,  
голубая с тенью.  
У любви один ответ —  
здравствуй, Ксения.  
...Здравствуй, розочка и цвет,  
незабудка милая. Мой всегда тебе совет  
взять меня из Свиблова.

Он даже ревновал свою Оксану к Асееву, к давно умершим приятелям ее молодости, в приступе страсти выбрасывал тома советских классиков в окно. В ярости он уходил, потом возвращался, а когда она не открывала ему дверь, он с мясом выламывал ее, и она, тяжелая, дубовая, с грохотом летела в лестничный пролет! Это были настоящие шекспировские страсти! Вот такие сильные чувства испытывали эти двое. Знакомая Зверева Зоя Берлинская вспоминала, как однажды она возила их в Военторг — Оксана Михайловна решила приодеть своего Толечку. В магазине за ними с упоением наблюдали продавщицы. «Нет, Анатоль, это не подходит, — командовала Оксана Михайловна. — А вот это вам к лицу. И село по фигуре». Купив очень приличные свитера, рубашки, куртку и кепку, они вышли на улицу и поймали такси. «Я села на переднее сиденье, а Оксана Михайловна и Толя устроились сзади. Я болтала о чем-то малозначимом и вдруг обернулась. Зверев держал свою руку на руке Оксаны. Они сидели, прижавшись друг к другу. Я давно знала Толечку, но никогда не видела его

таким благообразным, умиротворенным, счастливым. Оксана Михайловна смутилась... Я стала смотреть вперед и болтать с водителем, а сама думала, что сейчас у меня за спиной сидят два абсолютно счастливых человека... излучающих... взаимную любовь и счастье...»

Конечно, Оксане Михайловне было с ним трудно — приходилось терпеть его дебоши, буйство, пьяные скандалы. «Меня однажды поразил его телефонный разговор с Асеевой, — вспоминал Владимир Немухин. — Художник ругался последними словами, а она — она отвечала ему в том же духе! Я понял, что сам не созрел до таких не просто хороших, а больших, мощных отношений. Это были равные отношения. Она его безумно любила, я думаю, он был человеком, способным ей что-то заменить, напомнить... Она обожала его работы, а он просто дарил ее ими. И рисовал ее, самозабвенно рисовал...»

Асеева с христианским смирением терпела его выходки, а вот ее соседи — не всегда. Они вызывали милицию, и когда его забирали, Оксана Михайловна умоляла: «Товарищи милиционеры, будьте с ним осторожней. Он великий художник, не делайте ему больно. Пожалуйста, берегите его руки!» А потом он возвращался и рисовал, рисовал ее лицо, и на этих восхитительных портретах она всегда была молода и прекрасна — он не видел ее морщин, не замечал ее старости. Она всегда за него вступалась. Когда он приходил к ней пьяный, она его не пускала в дом, и он укладывался на газетах у ее порога. Утром же она его уже впускала, кормила, давала какие-то деньги. Дом, в котором она жила, был весьма respectable. Там жили заслуженные советские писатели и их семьи. И вот однажды одна такая писательская дама подошла к Оксане Михайловне и сказала: «Боже, как вы терпите этого пьяницу? Давайте сдадим его в милицию, и он больше не будет сюда ходить!» И тогда старушка Асеева, видно, вспомнив свои молодые бурные годы, ответила: «Тише-тише, я вам скажу по секрету, только вы никому не говорите. Этот человек — мой любовник». Больше к ней не приставали.

Летом Асеева вывозила своего Толечку на дачу — там он меньше пил и больше работал — писал натюрморты, пейзажи, портреты. Так продолжалось до ее смерти. Полина Лобачевская, хорошо знавшая их обоих, говорила: «История его взаи-



моотношений с Оксаной Михайловной Асеевой — история преданной любви, осветившей и жизнь Толи, и жизнь Оксаны Михайловны. Она благодаря своему опыту и высочайшей культуре сумела, несмотря на грубость Зверева, по достоинству оценить и душевные качества Толи и его талант. Многим казалась странной, смешной любовь художника к очень пожилой женщине. Но ведь это была любовь и тяготение не только к конкретной женщине, но к целой эпохе, к Серебряному веку русской культуры... к художественной атмосфере ее молодости, которая была ему ближе и понятнее окружающей его жизни. Не случайно в то время он писал множество стихов, вступая в соревнование с Председателем Земшара Велимиром Хлебниковым».

Когда Оксана Михайловна умерла — случилось это в 1985 году, и было ей 85 лет, — он пришел в ее квартиру и остался один перед гробом. А потом попросил принести листы бумаги. В последний раз он писал ее.

Зверев ненадолго пережил свою любимую. Он умер 9 декабря 1986 года от инсульта. Умер, не дожив до 55 лет, в своем Свиблово-Гиблово.

От автора . . . . .	5
Самая древняя галерея	
<i>Рисунки в пещере Альтамира</i> . . . . .	6
Боги сходят на Землю	
<i>Росписи в храмах Аджанты</i> . . . . .	12
Гентский детектив	
<i>Братья ван Эйк. «Гентский алтарь»</i> . . . . .	20
О пользе чтения книг	
<i>Пьеро делла Франческа. «Воскресение Христа»</i> . . . . .	35
Два гения и Венера	
<i>Джорджоне. «Спящая Венера»</i> . . . . .	41
Художник и власть	
<i>Паоло Веронезе. «Пир в доме Левия»</i> . . . . .	47
Почему она отвернулась?	
<i>Диего Веласкес. «Венера с зеркалом»</i> . . . . .	54
Приключения евангелистов	
<i>Франс Халс. «Святой Марк»</i> . . . . .	64
Тайны мастерства	
<i>Ян Вермер. «Искусство живописи»</i> . . . . .	70
Вечные истины	
<i>Рембрандт. «Возвращение блудного сына»</i> . . . . .	83
Самое известное кораблекрушение	
<i>Теодор Жерико. «Плот “Медузы”</i> . . . . .	90
Красавица-парижанка	
<i>Эдуард Мане. «Олимпия»</i> . . . . .	96
«Довольно крови!»	
<i>Илья Репин. «Иван Грозный убивает своего сына»</i> . . . . .	107
Кончита мариниста Айвазовского	
<i>Иван Айвазовский. «Портрет жены»</i> . . . . .	117
«Попрыгунья» Софья Кувшинникова	
<i>Исаак Левитан. «Портрет С. Кувшинниковой»</i> . . . . .	128

Золотая Адель	
<i>Густав Климт. «Портрет Адели Блох-Бауэр»</i> . . . . .	140
Альма Малер — на земле и в небесах	
<i>Оскар Кокошка. «Невеста ветра»</i> . . . . .	148
Великолепная Ида	
<i>Валентин Серов. «Ида Рубинштейн»</i> . . . . .	155
«С ней лазурь, любовь, цветы...»	
<i>Марк Шагал. «Над городом»</i> . . . . .	170
Промоушен как искусство	
<i>Казимир Малевич. «Черный квадрат»</i> . . . . .	186
«Она не захотела жить без него»	
<i>Амедео Модильяни. «Портрет Жанны Эбютерн»</i> . . . . .	193
Певец и художник	
<i>Борис Кустодиев. «Портрет Шаляпина»</i> . . . . .	200
«Последняя роза вчерашнего дня»	
<i>Тина Модотти на фресках Диего Риверы</i> . . . . .	208
«Мадемуазель, я вас беру»	
<i>Анри Матисс. «Портрет Лидии Делекторской»</i> . . . . .	222
Гениальный бомж и звезда Серебряного века	
<i>Анатолий Зверев. «Портрет Ксении Асеевой»</i> . . . . .	237

Опимах И.

О-61 Живописные истории. О великих полотнах, их создателях и героях / Ирина Опимах. — М. : Ломоносовъ, — 2014. — 256 с. + вкл. 16 с. — (История. География. Этнография).

ISBN 978-5-91678-208-0

В этой книге мирно уживаются художники разных времен и направлений — в одном ряду с Веласкесом и Рембрандтом стоят Шагал и Серов, Веронезе и Зверев, безвестный автор рисунков в пещере Альтамира и Айвазовский, Вермер и Кустодиев, братья ван Эйк, Пьеро делла Франческа, Джорджоне, Халс, Левитан, Репин, Малевич, Модильяни, Матисс... Ирина Опимах избегает рассуждений об особенностях композиции, характере мазка, стилистических тонкостях и вообще обо всем том, о чем пишут искусствоведы в серьезных научных трудах. Она рассказывает прежде всего о судьбах великих творений, о художниках и временах, в которые они жили, о моделях, которые их вдохновляли. И оказывается, что у каждой картины, ставшей классикой мирового искусства, не только была, но и по сей день продолжается своя, особенная, жизнь — порой с лихо закрученным сюжетом, в котором высочайшим взлетам человеческого духа сопутствуют безумные авантюры, любовные драмы, алчность и предательство...

УДК 929:75

ББК 85.14

Книга изготовлена в соответствии с Федеральным законом  
от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ, ст. 1, п. 2, пп. 3.  
Возрастных ограничений нет

История. География. Этнография

Ирина Опимах

## Живописные истории

О великих полотнах,  
их создателях и героях



Редактор В. Поляков  
Верстка А. Петровой

Подписано в печать 08.10.2014.  
Формат 60×90/16. Тираж 1500 экз. Заказ 7135.

ООО «Издательство «Ломоносовъ»  
119034 Москва, Малый Левшинский пер., д. 3  
Тел. (495) 637-49-20, 637-43-19  
info@lomonosov-books.ru  
www.lomonosov-books.ru

Отпечатано в ОАО  
«Можайский полиграфический комбинат»  
143200 г. Можайск, ул. Мира, д. 93  
www.oaompk.ru, www.oaompk.pф  
тел.: (495) 745-84-28, (49638) 20-685

# история/география/этнография

---

В СЕРИИ ВЫШЛИ:

- 1 Лев Минц. **КОТЕЛОК дядюшки Ляо**
- 2 Виталий Бабенко. **ЗЕМЛЯ — ВИД СВЕРХУ**
- 3 Ольга Семенова-Тян-Шанская. **ЖИЗНЬ «ИВАНА»**
- 4 Владислав Петров. **ТРИ КАРТЫ УСАТОЙ КНЯГИНИ**
- 5 Свен Хедин. **В СЕРДЦЕ АЗИИ**
- 6 Геннадий Коваленко. **РУССКИЕ И ШВЕДЫ ОТ РЮРИКА ДО ЛЕНИНА**
- 7 Лев Минц. **ПРИДУМАННЫЕ ЛЮДИ С ОСТРОВА МИНДАНАО**
- 8 Бенгт Янгфельдт. **ОТ ВАРЯГОВ ДО НОБЕЛЯ**
- 9 Олег Ивик. **ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЙ**
- 10 Анна Мурадова. **КЕЛЬТЫ АНФАС И В ПРОФИЛЬ**
- 11 Даниэль Клугер. **ТАЙНА КАПИТАНА НЕМО**
- 12 Валерий Гуляев. **ДОКОЛУМБОВЫ ПЛАВАНИЯ В АМЕРИКУ**
- 13 Светлана Плетнева. **Половцы**
- 14 Ким Малаховский. **ПИРАТЫ БРИТАНСКОЙ КОРОНЫ  
ФРЭНСИС ДРЕЙК И УИЛЬЯМ ДАМПИР**
- 15 Алексис Трубецкой. **КРЫМСКАЯ ВОЙНА**
- 16 Валерий Гуляев. **ЗАГАДКИ ИНДЕЙСКИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ**
- 17 Олег Ивик. **ЖЕНЩИНЫ-ВОИНЫ: ОТ АМАЗОНОК ДО КУНОИТИ**
- 18 Виолен Вануайек. **ВЕЛИКИЕ ЗАГАДКИ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА**
- 19 Яков Свет. **ЗА КОРМОЙ СТО ТЫСЯЧ ЛИ**
- 20 Лев Минц. **БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ХИМЬЯР И ПЛИССИРОВКА ЮБОК**
- 21 Аксель Одельберг. **НЕВЫДУМАННЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ  
СВЕНА ХЕДИНА**
- 22 Гомбожаб Цыбиков. **БУДДИСТ-ПАЛОМНИК У СВЯТЫНЬ ТИБЕТА**
- 23 Никита Кривцов. **СЕЙШЕЛЫ — ОСКОЛКИ ТРЕХ КОНТИНЕНТОВ**

- 24 Олег Ивик. **ИСТОРИЯ СЕКСУАЛЬНЫХ ЗАПРЕТОВ И ПРЕДПИСАНИЙ**
- 25 Виктор Бердинских. **РЕЧИ НЕМЫХ**
- 26 Светлана Федорова. **РУССКАЯ АМЕРИКА: ОТ ПЕРВЫХ ПОСЕЛЕНИЙ ДО ПРОДАЖИ АЛЯСКИ**
- 27 Стаффан Скотт. **ДИНАСТИЯ БЕРНАДОТОВ: КОРОЛИ, ПРИНЦЫ И ПРОЧИЕ...**
- 28 Геннадий Левицкий. **САМЫЕ БОГАТЫЕ ЛЮДИ ДРЕВНЕГО МИРА**
- 29 Георгий Вернадский. **МОНГОЛЫ И РУСЬ**
- 30 Наталья Пушкарева. **ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ В ДРЕВНЕЙ РУСИ И МОСКОВИИ: НЕВЕСТА, ЖЕНА, ЛЮБОВНИЦА**
- 31 Виталий Белявский. **ВАВИЛОН ЛЕГЕНДАРНЫЙ И ВАВИЛОН ИСТОРИЧЕСКИЙ**
- 32 Олег Ивик. **ИСТОРИЯ И ЗООЛОГИЯ МИФИЧЕСКИХ ЖИВОТНЫХ**
- 33 Лев Карсавин. **МОНАШЕСТВО В СРЕДНИЕ ВЕКА**
- 34 Владислав Петров. **ДРЕВНЯЯ ИСТОРИЯ СМЕРТИ**
- 35 Олег Ивик. **ЕДА ДРЕВНЕГО МИРА**
- 36 Стефан Цвейг. **ПОДВИГ МАГЕЛЛАНА**
- 37 Вашингтон Ирвинг. **ЖИЗНЬ ПРОРОКА МУХАММЕДА**
- 38 Владимир Новиков. **РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ УСАДЬБА**
- 39 **ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА 1812 ГОДА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ**
- 40 Наталья Пушкарева. **ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ РУССКОЙ ЖЕНЩИНЫ XVIII ВЕКА**
- 41 Сергей Ольденбург. **КОНФУЦИЙ. БУДДА ШАКЬЯМУНИ**
- 42 Фаина Османова, Дмитрий Стахов. **ИСТОРИИ ПРОСТЫХ ВЕЩЕЙ**
- 43 Генрих Бёмер. **ИСТОРИЯ ОРДЕНА ИЕЗУИТОВ**
- 44 Алексей Смирнов. **СКИФЫ**

# история/география/этнография

---

В СЕРИИ ВЫШЛИ:

- 45 Андрей Снесарев. НЕВЕРОЯТНАЯ Индия: РЕЛИГИИ, КАСТЫ, ОБЫЧАИ
- 46 Генри ЧарлзЛи. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И УСТРОЙСТВО ИНКВИЗИЦИИ
- 47 Олег Ивик, Владимир Ключников. ХАЗАРЫ
- 48 Вячеслав Шпаковский. ИСТОРИЯ РЫЦАРСКОГО ВООРУЖЕНИЯ
- 49 Лев Ельницкий. ВЕЛИКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ АНТИЧНОГО МИРА
- 50 Юрий Чернышов. ДРЕВНИЙ Рим: МЕЧТА О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ
- 51 Виктор Бердинских. РУССКАЯ ДЕРЕВНЯ: БЫТ И НРАВЫ
- 52 Сергей Макеев. ДЕЛО О СИНЕЙ БОРОДЕ
- 53 Борис Романов. ЛЮДИ И НРАВЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ
- 54 ПЕЧЕНЕГИ
- 55 Генрих Вильгельм Штоль. ДРЕВНИЙ Рим в БИОГРАФИЯХ
- 56 Алексей Смирнов. НЕСОСТОЯВШИЙСЯ РУССКИЙ ЦАРЬ  
Карл Филипп, или ШВЕДСКАЯ ИНТРИГА СМУТНОГО ВРЕМЕНИ
- 57 Александр Куланов. ОБНАЖЕННАЯ Япония
- 58 Валерий Ярхо. ИЗ варяг в Индию
- 59 ИНСТИТУТЫ БЛАГОРОДНЫХ ДЕВИЦ в МЕМУАРАХ ВОСПИТАННИЦ
- 60 Владислав Петров. ДРЕВНЯЯ ИСТОРИЯ СЕКСА в МИФАХ и ЛЕГЕНДАХ
- 61 Михаил Мочалов. ДРЕВНЯЯ Ассирия
- 62 Константин Кудряшов. АЛЕКСАНДР I и ТАЙНА ФЕДОРА КОЗЬМИЧА
- 63 Виктор Калашников. РУССКАЯ ДЕМОНОЛОГИЯ
- 64 Рафаил Нудельман. ПРОГУЛКИ с Библией
- 65 Московия при Иване Грозном глазами иноземцев



- 66 Георгий Вернадский. РУССКОЕ МАСОНСТВО В ЦАРСТВОВАНИЕ ЕКАТЕРИНЫ II
- 67 Олег Ивик, Владимир Ключников. СЮННУ, ПРЕДКИ ГУННОВ, СОЗДАТЕЛИ ПЕРВОЙ СТЕПНОЙ ИМПЕРИИ
- 68 Константин Иванов. ТРУБАДУРЫ, ТРУВЕРЫ, МИННЕЗИНГЕРЫ
- 69 Галина Шебалдина. ЗАЛОЖНИКИ ПЕТРА I И КАРЛА XII
- 70 ТАМЕРЛАН — ЖЕЛЕЗНЫЙ ХРОМЕЦ
- 71 Василий Смирнов. КРЫМСКОЕ ХАНСТВО В XVIII ВЕКЕ
- 72 Яков Канторович. ПРОЦЕССЫ О КОЛДОВСТВЕ В ЕВРОПЕ И РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ
- 73 Татьяна Георгиева. РУССКАЯ ПОВСЕДНЕВНАЯ КУЛЬТУРА
- 74 Александр Васильев. ВИЗАНТИЯ И КРЕСТОНОСЦЫ. ПАДЕНИЕ ВИЗАНТИИ
- 75 Фаина Османова, Дмитрий Стахов. ИСТОРИИ ПРОСТОЙ ЕДЫ
- 76 Геннадий Левицкий. ВЕЛИКОЕ КНЯЖЕСТВО ЛИТОВСКОЕ
- 77 Василий Веретенников. ИСТОРИЯ ТАЙНОЙ КАНЦЕЛЯРИИ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ
- 78 Олег Ивик. ИСТОРИЯ И ГЕОГРАФИЯ ЗАГРОБНОГО МИРА
- 79 Константин Иванов. СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЗАМОК, ГОРОД, ДЕРЕВНЯ И ИХ ОБИТАТЕЛИ
- 80 Алексей Бокшанин, Олег Непомнин. ЛИКИ СРЕДИННОГО ЦАРСТВА
- 81 Петр Черкасов. КАРДИНАЛ РИШЕЛЬЕ
- 82 Василий Бартольд. ТЮРКИ
- 83 ДРЕВНИЕ ГЕРМАНЦЫ

все книги  
издательства «Ломоносовъ»  
в интернет-магазине  
на сайте

[www.lomonosov-books.ru](http://www.lomonosov-books.ru)

Доставка по Москве — курьером, по России —  
почтой • Издательские цены • Скидки и акции  
для постоянных покупателей • Оперативная  
информация о новинках издательства

[info@lomonosov-books.ru](mailto:info@lomonosov-books.ru)



**Ирина Опимах**  
Живописные  
истории

В этой книге мирно уживаются художники разных времен и направлений — в одном ряду с Веласкесом и Рембрандтом стоят Шагал и Серов, Веронезе и Зверев, неизвестный автор рисунков в пещере Альтамира и Айвазовский, Вермер и Кустодиев, братья ван Эйк, Пьеро делла Франческа, Джорджоне, Халс, Левитан, Репин, Малевич, Модильяни, Матисс... Ирина Опимах избегает рассуждений об особенностях композиции, характере мазка, стилистических тонкостях и вообще обо всем том, о чем пишут искусствоведы в серьезных научных трудах. Она рассказывает прежде всего о судьбах великих творений, о художниках и временах, в которые они жили, о моделях, которые их вдохновляли. И оказывается, что у каждой картины, ставшей классикой мирового искусства, не только была, но и по сей день продолжается своя, особенная, жизнь — порой с лихо закрученным сюжетом, в котором высочайшим взлетам человеческого духа сопутствуют безумные авантюры, любовные драмы, алчность и предательство...



ISBN 978-5-91678-208-0



9 785916 782080