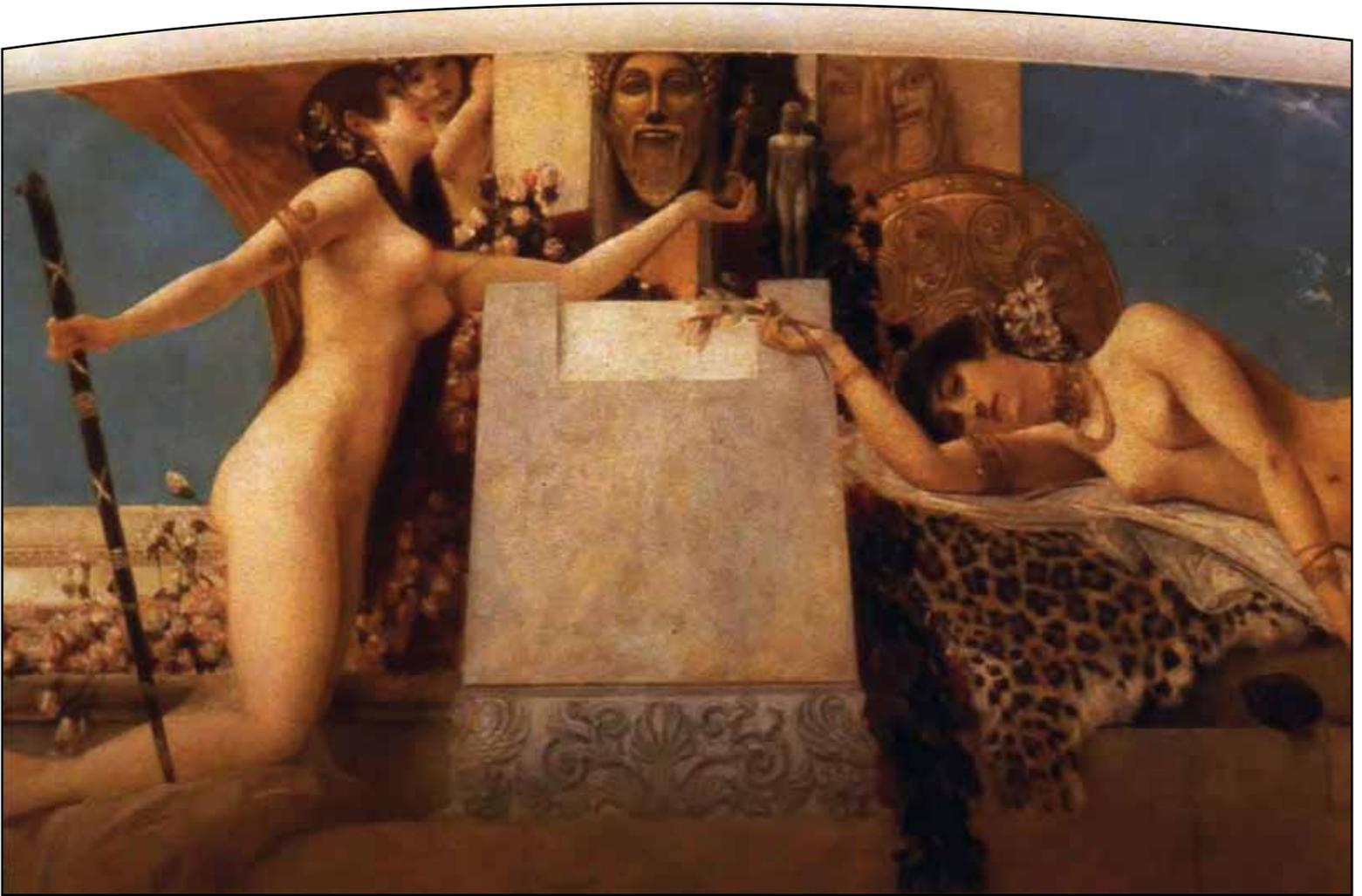


**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 55

*Густав  
Климт*

Москва  
Директ-Медиа  
2010

Густав  
КЛИМТ  
1862–1918



Густав Климт – художник, которому было суждено прославить австрийское искусство. Вена, одна из прекраснейших европейских культурных столиц с богатой музыкальной историей (здесь творили Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс и Штраус), в конце XIX столетия увидела расцвет новой архитектурной школы (венской) под предводительством Отто Вагнера. Густав Климт же оказался первым «обновителем» венской живописи, став самым ярким представителем модерна.

Модерн, считающийся последним стилем европейского искусства, сложился во второй половине XIX века и просуществовал до начала Первой мировой войны. Художественный язык этого изысканного рафинированного стиля отличается плавными текучими линиями, подсмотренными у природы (часто обыгрываются растительные мотивы или мотив волны), а также повышенной декоративностью.

## Начало пути

**Г**устав Климт родился 14 июля 1862 в Баумгартене, около Вены. Он был вторым ребенком в многодетной семье ювелира и гравера Эрнста Климта. В 1876 в возрасте четырнадцати лет мальчик поступил в Венскую художественно-промышленную школу, которую окончил в 1883. Там же учились два брата Густава – Георг и Эрнст. Изучая различные

*Алтарь Диониса. Фрагмент. 1886*

техники станковой живописи, фрески и мозаики, копируя античные вазы и работы великих мастеров прошлого, Климт отточил свое умение

В 1879, еще не завершив образование, Густав и Эрнст Климты вместе с другом и соучеником Францем Матчем начали работать вместе и достаточно скоро добились известности. В этом году под руководством популярного живописца Ханса Макарта они трудились над эскизами для праздничного оформления свадьбы императора. В 1880 молодые художники получили заказы на роспись потолков венского дворца Штурани («Четыре аллегии») и павильона минеральных вод в Карлсбаде, а также писали портреты заказчиков с фотографий, поэтому фотографическая точность станет в дальнейшем отличительной чертой произведений Климта.

В 1883, окончив Художественно-промышленную школу, друзья открыли собственную мастерскую в Вене, а в 1885 расписывали любимую императрицей виллу «Гермес» около Вены. Росписи создавались по картонам Макарта на сюжет шекспировского «Сна в летнюю ночь». В том же году Климт оформлял театр в венгерском замке Эстерхаз.

В 1880-х братья Климт и Франц Матч получили много заказов на оформление внутренних убранств театров Австро-Венгрии. Они расписали плафоны и



*Бродячая труппа. Вариант II. 1886*

создали занавес для театра в Райхенберге (Либерец, Чехия), работали в Национальном театре Будапешта и Городском театре Фьюме (Риека, Хорватия), где сделали аллегорические панно; расписывали плафоны зрительного зала и подготовили эскиз занавеса для театра в Карлсбаде (Карловы Вары, Чехия).

В 1886 друзья получили заказ на оформление интерьеров и фронтона венского национального театра «Бургтеатр». По проекту Густава плафоны и люнеты лестниц были расписаны на темы античного театра («Бродячая труппа»), «Театр в Таормине», «Алтарь Диониса», «Алтарь Аполлона») и шекспировского театра XVI века (финальная сцена из «Ромео и Джульетты»). Почему художник посвятил росписи Дионису и Аполлону? Греческий театр обязан своим возникновением культам именно этих богов. Аполлон считался патроном всех искусств, муз и поэтов; Дионис также покровительствовал поэтам, однако они представляли собой два противоположных начала, два различных характера: неистовый Дионис, поощрявший безумные пляски, сродни шаманским, и разумный Аполлон, несущий в себе спокойную гармонию. Античный театр вырос из дионисийских празднеств, в которых сочетались музыка, танец и слово. В зданиях театра обязательно присутствовал алтарь Диониса, который Густав Климт и изобразил в люнете южной лестничной клетки.

«Алтарь Диониса» – прекрасная работа, свидетельствующая о профессиональном мастерстве авторов. Справа и слева от мраморного сооружения представлены две юные обнаженные гречанки, приносящие дары божееству. Их тела приковывают взгляд приятными формами и нежной кожей, а пластика подобна лениво-величавым движениям кошек. Одна из девушек стоит на коленях, другая в сладостной неге возлежит на звериной шкуре подле алтаря; над ним возвышается каменная маска бога, смотрящая прямо в лицо подносящему дары человеку, у которого

складывается впечатление божественного присутствия.

Композиция «Бродячая труппа» на другом плафоне «Бургтеатра» иллюстрирует представление бродячих актеров, вошедших в город. Возле увитой цветами повозки, служившей также и сценой, изображены обнаженные юноши (в Древней Греции актерами были только мужчины). Один из них, облаченный в белый хитон и маску, возвышается над всеми с высоты повозки и простирает руку к зрителям – молодым гречанкам, гуляющим с детьми, а также старухе, внимательно следящей за спектаклем.

Эти ранние картины-фрески, выполненные маслом на штукатурной основе, написаны в академической манере в лучших традициях официальной живописи. Молодой художник интерпретировал античный сюжет, придерживаясь канонов классического искусства, изображая юные тела в красивых «постановочных» позах, ориентируясь на традиционное требование творить прекрасное и избегать безобразного. Работы в венском «Бургтеатре» принесли Густаву Климту награду «Золотой крест» за заслуги в искусстве, пожалованную австрийским императором (1888).

С венским «Бургтеатром» связана еще одна работа Климта. В 1888–1889 он написал групповой портрет сливок венского общества перед началом спектакля. На большой заказной картине «Зрительный зал старого Бургтеатра в Вене» (Исторический городской музей, Вена) блистают светские красавицы в окружении именитых художников, ученых и почтенных политиков. Зрительный зал изображен со стороны сцены и, таким образом, представлен игровым пространством, где добропорядочная публика выступает в роли актерского состава. Первые ряды партера еще пусты, не заполнены и нижние ярусы балконов; зрители, занимающие свои места, пока еще не сливаются в пеструю многоликую массу – каждый воспринимается отдельно, что и дает возможность художнику обратить внимание на их лица

и одеяния. Все полны волнительного предчувствия спектакля, дамы щеголяют роскошью туалетов, господа степенны и важны. Не прошел даром ранний опыт написания портретов с фотографий: это произведение служит замечательным документом эпохи, воспроизводящим ее в лицах блестящих современников автора.

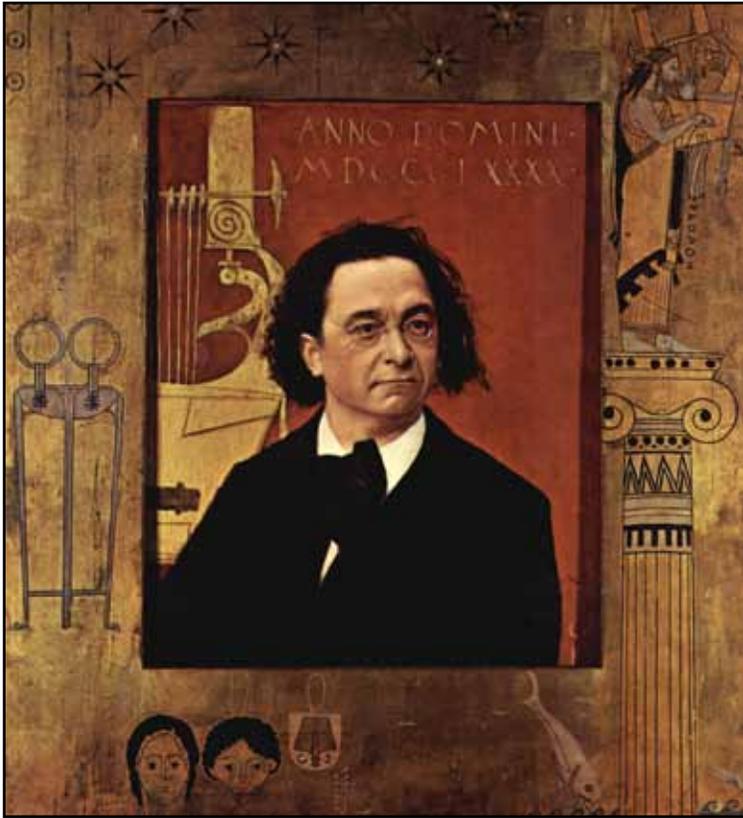
Прекрасным примером натуралистических портретов Густава Климта является «Портрет пианиста и преподавателя фортепианной игры Йозефа Пембауэра» (1890, Тирольский провинциальный музей, Инсбрук). Полотно может по праву состязаться с фотографическим снимком – настолько точно переданы в нем черты лица музыканта. Декоративный глухой фон с графичным изображением древнегреческого музыкального инструмента (лиры) резко контрастирует с реалистично трактованным образом пианиста, что придает работе сходство с коллажем. Начертанная на картине надпись «ANNO DOMINI» (лат. – «год века Господня») с указанием года написания работы римскими цифрами, «подсмотрена» художником в искусстве Средневековья и словно ставит портрет пианиста вне времени.

Широкая рама портрета содержит символы и «античные» элементы – стилизованные изображения в духе росписей греческих ваз; здесь снова возникает лира. Этот музыкальный инструмент является символом музыки и вдохновения, таким образом, прямо указывая на профессию модели. Смысловой контекст, заложенный в образы на раме, дополняет «рассказ» о личности героя. Так для выявления тайного смысла, заложенного в предметах, художник начинает говорить на языке символов. Это характерная черта символизма, для которого символ является ключом открытия тайн жизни, любви и смерти и обретается творческой личностью во время акта созидания. Не потому ли на раме картины помещено изображение играющего музыканта, познающего тайны бытия с помощью звуков своей лиры и ассоциируемого с самим Йозефом Пембауэром?

Черты данного направления появляются и в написанном двумя годами ранее полотне «Идиллия» (1888, Исторический городской музей, Вена), центральным

*Зрительный зал старого Бургтеатра в Вене. 1888–1889*





*Портрет пианиста и преподавателя фортепианной игры Эрнста Климта. 1890*

сюжетом которого выступает нежное общение молодой матери и детей. Климт помещает их в круглый медальон, как это делали великие мастера Возрождения. Однако в общее впечатление от произведения вплетаются нотки грусти. Сцену словно охраняют двое юношей, напоминающих скульптуры Дня и Ночи, что стерегут вечный покой герцога Джулиано Медичи в его гробнице. Возможно, именно эти аллегорические работы великого Микеланджело и являются прототипами фигур «Идиллии» Климта. Такой прием позволил автору ввести в свою «идиллическую» картину тему смерти. Мраморный постамент, на котором поставлен центральный медальон и сидят задумчиво-печальные юноши, уподоблен могильной плите. Это сходство лишь подчеркивается латинской надписью «IDYLLE», выполненной в духе гравированных надгробных эпитафий.

Молодой художник обратился к символизму и в картине «Две девушки с олеандром» (1890–1892, частное собрание), которая также напоминает фотографический снимок. Кадрировав портрет, мастер сделал акцент на лицах девушек, рассматривающих цветы. Ему не важны платья, которые станут дополнять женские образы в его поздних работах. Девушки полностью поглощены разглядыванием олеандра, они сосредоточены на собственных мыслях, совсем не контактируют со зрителем и не позируют художнику. Трактовку этого сюжета, возможно, нужно связывать с символическим значением олеандра (одно из них – соблазн).

В 1890 братья Климт и Франц Матч получили престижный заказ на роспись интерьеров венского Ху-

дожественно-исторического музея. Работы были начаты еще Хансом Макартом, но смерть нарушила его планы. Молодые художники восхищались искусством мэтра, поэтому завершение росписей стало для них важным с психологической точки зрения моментом в жизни.

В 1891 Густав Климт стал членом Союза изобразительных искусств. Через два года он был избран профессором венской Академии художеств, но министерство культуры отказало ему в этой должности.

В 1892 вслед за отцом умер Эрнст Климт. Густав как мог заботился о матери, а также о вдове и дочери умершего брата. Тесно общаясь с семьей Эрнста, он познакомился с сестрой его жены. Эмилия Флётге, владелица собственного дома моды, вскоре стала возлюбленной живописца. Характер их отношений точно неизвестен, кто-то считал их супругами, хотя официально брак оформлен не был. Как бы там ни было, эти отношения продолжались до конца жизни Климта, что, впрочем, не мешало любвеобильному художнику иметь множество связей на стороне, а также внебрачных детей.

## Собственный путь

**В** 1894 Франц Матч и Густав Климт получили заказ на оформление внутреннего убранства Венского университета. Однако к этому времени они разошлись во взглядах: Матч продолжал работать в академической манере, а Климт уже вышел за ее рамки и искал собственный путь в искусстве. В результате этого юношеский творческий союз распался, и каждый пошел своей дорогой.

Стиль Климта впитал в себя опыт импрессионизма, символизма и модерна. Прекрасные и далекие от жизни образы классического искусства уступили место другим: на картинах появились «герои своего времени», наделенные особой чувственной красотой. Притягательные модели живут в мире страстей и символов, завлекая в него зрителя. Импрессионистическая трепетность сочетается в них с реалистической трактовкой, необыкновенная сексуальность – с романтической таинственностью.

На холсте «Любовь» (1895, Исторический городской музей, Вена) запечатлены объятия влюбленной пары. Климт снова говорит на языке символов. Прикрытые глаза свидетельствуют не только о потоке нахлынувших чувств и желаний: в истории европейской живописи с закрытыми глазами изображались умершие или умирающие. Героиня Климта необычайно одухотворена, перед ее мысленным взором, возможно, проплывают картины иного бытия. Тема любви и ходящей за ней тени смерти возникнет и в поздних работах живописца. В верхней части картины, словно выплывая из тумана, появляются неясные образы старухи, ребенка и зрелой женщины, символизирующие три возраста женщины. Они, нависнув над обнимающейся парой,



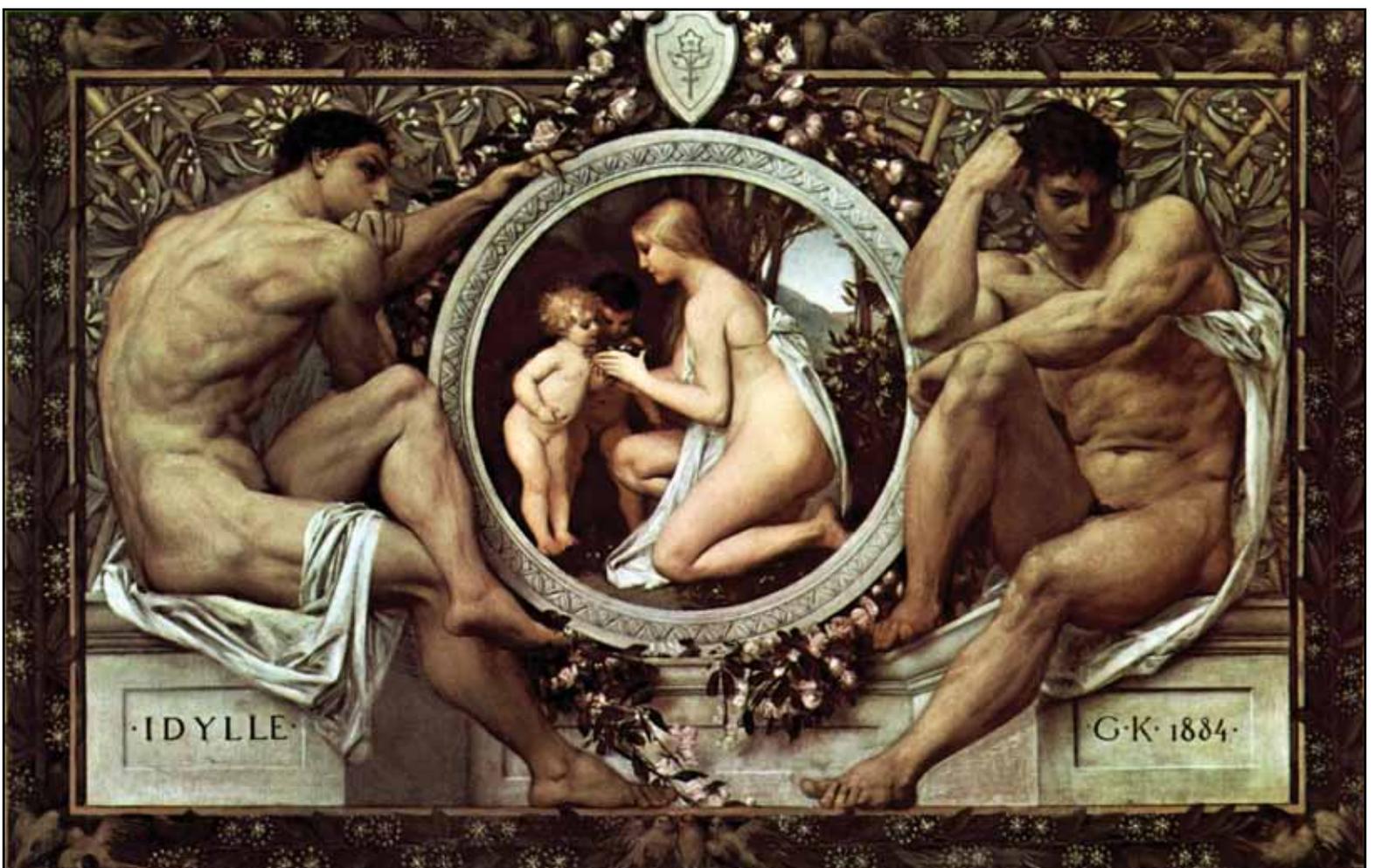
*Две девушки с олеандром. 1890–1892*

напоминают о быстром увядании женской красоты, недолговечности любви и скоротечности самой жизни.

В том же 1895 Климт вновь обратился к теме театра в произведении «Актер придворного театра Йозеф Левински в роли Дона Карлоса» (Австрийская галерея Бельведер, Вена). Здесь мы снова наблюдаем почти фотографическую точность передачи индивидуальных черт лица, характерную для художника. Глухой фон не несет смысловой

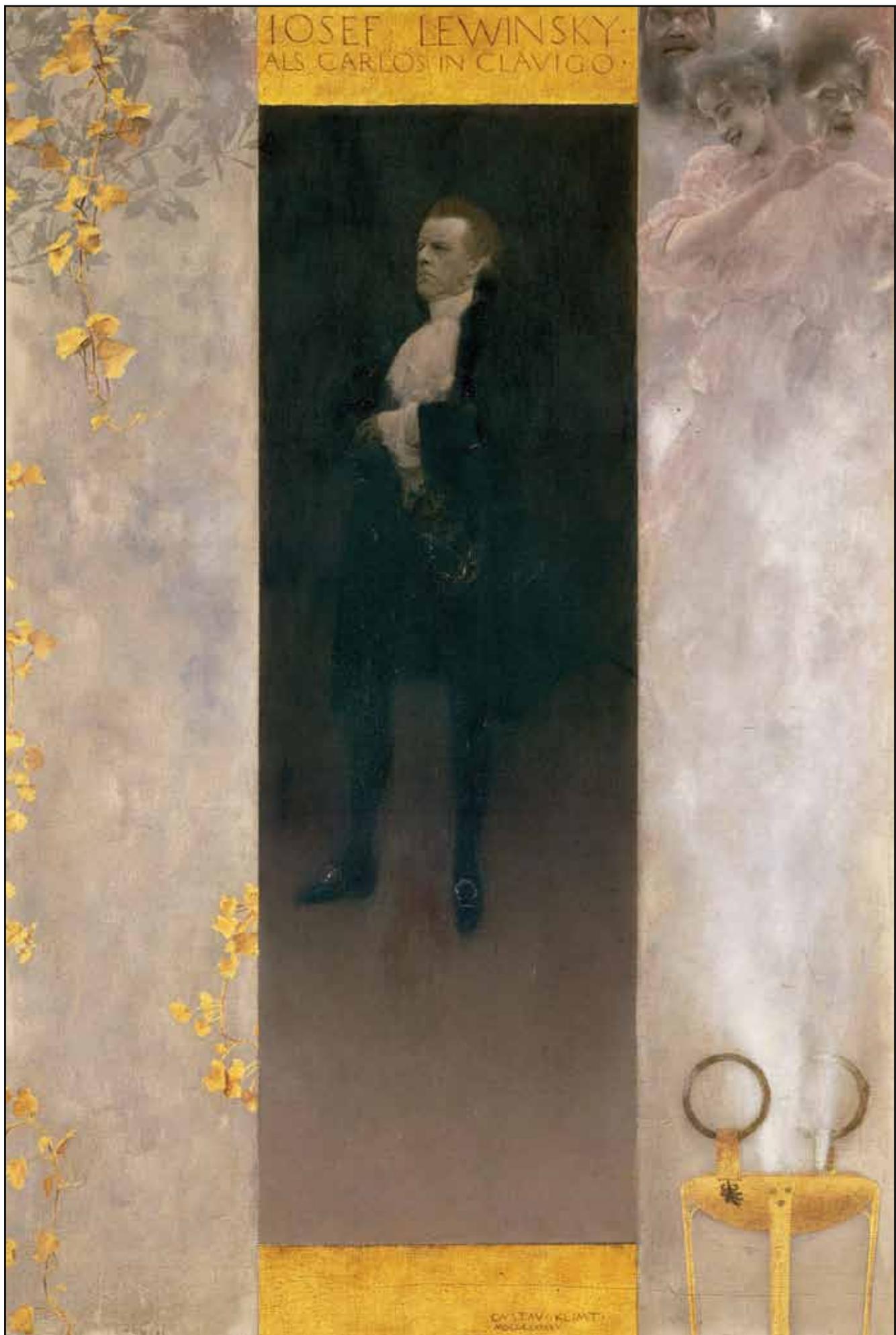
нагрузки, а лишь «представляет» героя. Как и на уже упоминавшемся «Портрете пианиста и преподавателя фортепианной игры Йозефа Пембауэра», для привнесения в полотно символического подтекста автор использует широкую бордюр-раму, обрамляющую картину. Театральный софит намекает на принадлежность портретируемого миру театра, а в исходящем из светильника свете возникают зыбкий образ улыбающейся молодой женщины с

*Идиллия. 1888*

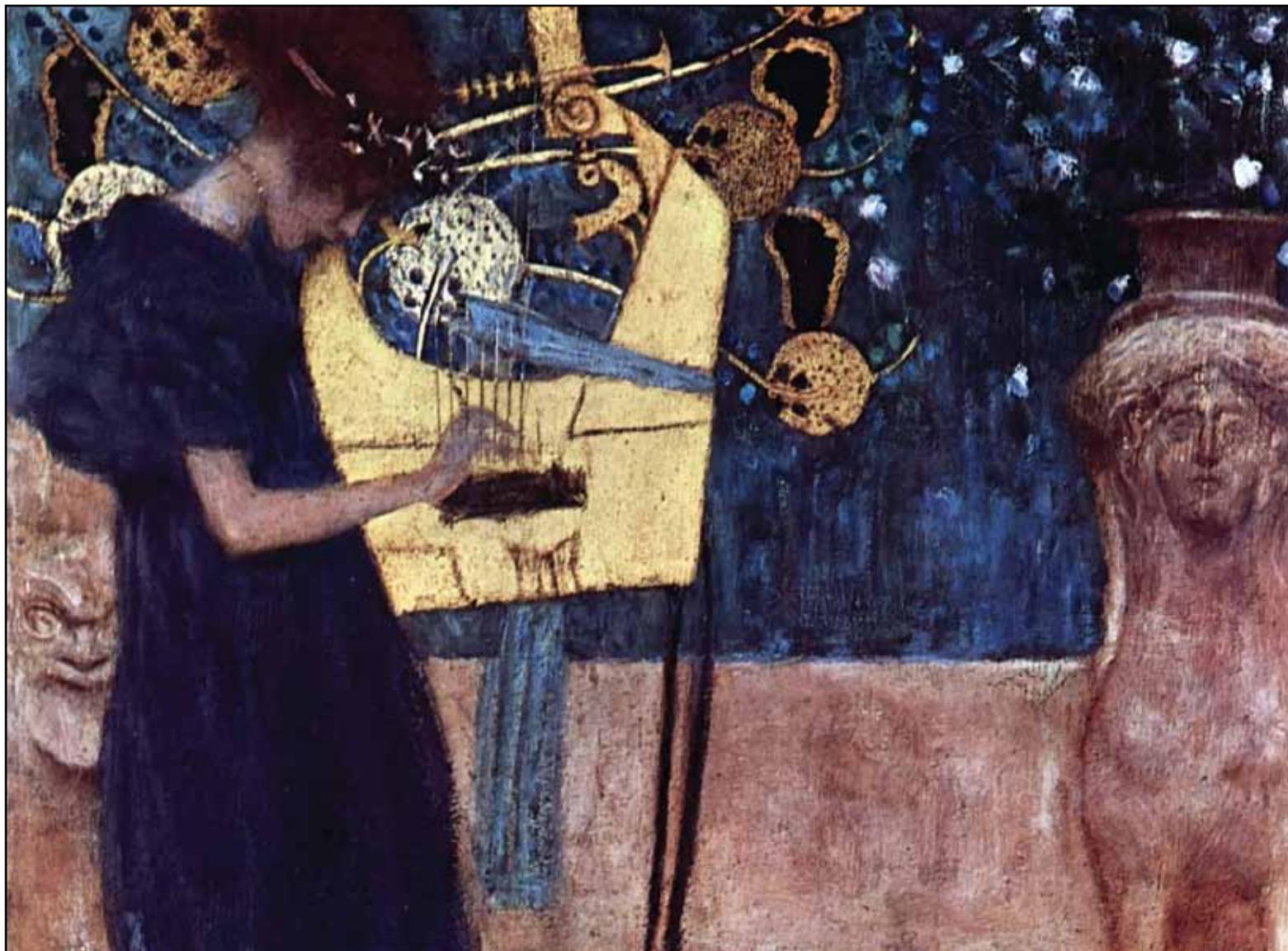




*Любовь. 1895*



*Актер придворного театра Йозеф Левински в роли Дона Карлоса. 1895*



*Музыка I. 1895*

устрашающей маской в руках и жутковатое мужское лицо за ее спиной. Объяснение этих видений, возможно, нужно искать в драме Шиллера, по которой поставлена опера Джузеппе Верди «Дон Карлос». Так, женщина с маской может олицетворять коварство и предательство одной из ее героинь.

Климту была необыкновенно близка музыкальная тема, она легла в основу многих его работ. К 1895 относится создание первого варианта картины «Музыка» (Новая Пинакотека, Мюнхен). Автор отказывается от трехмерного пространства и разворачивает композицию на плоскости. Играющая на лире юная гречанка олицетворяет музыку, однако в ее фигуре, прическе и одежде угадывается образ современной художнику жительницы Вены. Живопись Климта часто обращается к теме искусства, в частности искусства музыкального, и его способности преобразовать мир. Эта тема полностью раскроется позже в цикле картин «Бетховенского фриза».

В поисках своего стиля Климт все дальше уходил от канонов академической живописи. В 1897 вместе с сорока молодыми художниками он вышел из Академии художеств, решив окончательно порвать с академизмом и

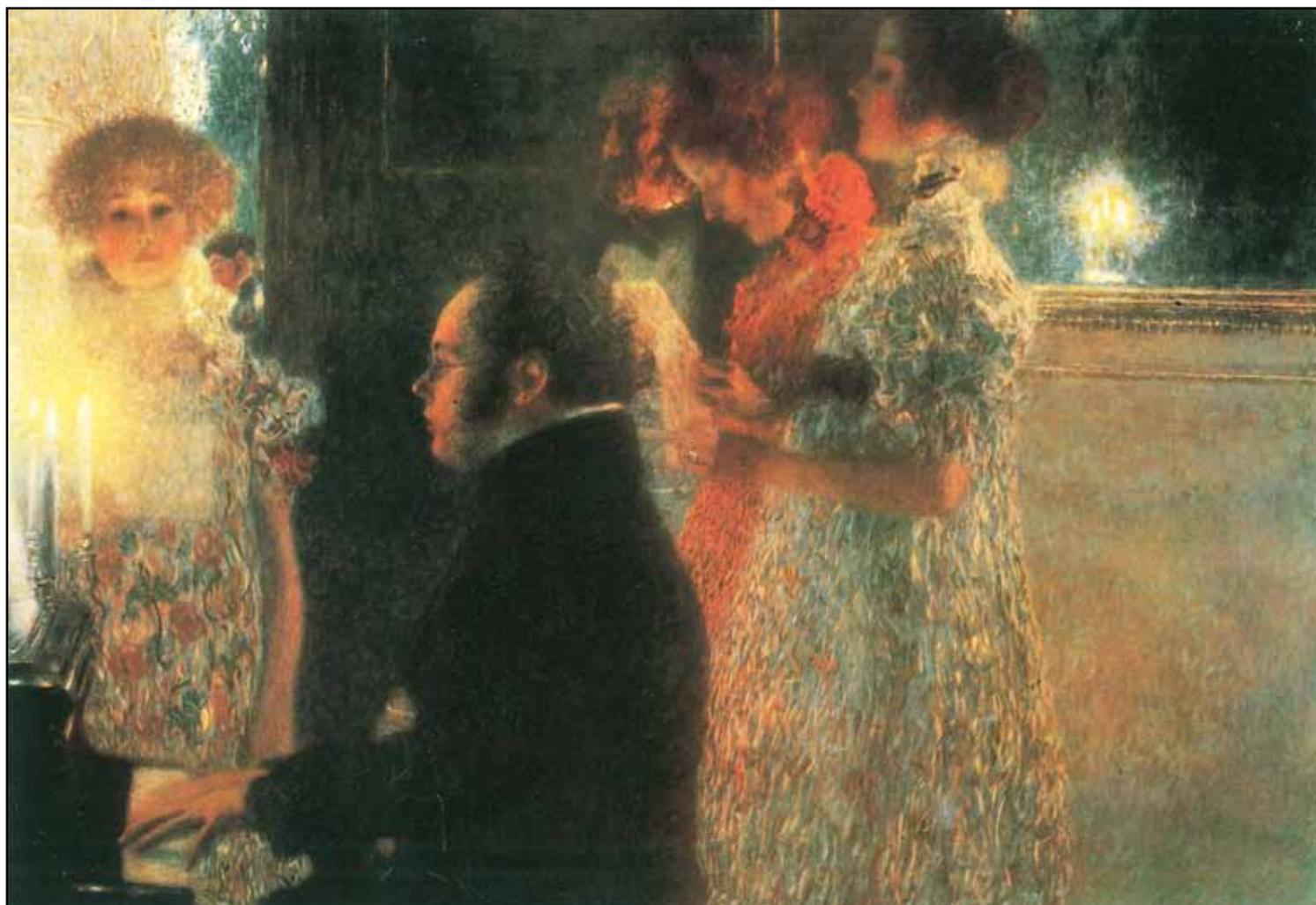
утвердить право на существование неофициального искусства. Мастер основал Венский Сецессион («seztion» – «отделение») и стал его президентом. К участникам объединения венских живописцев присоединились профессор архитектуры Академии художеств Отто Вагнер, архитекторы Йозеф Ольбрих и Йозеф Хофман. По проекту Йозефа Ольбриха было построено здание павильона, для выставочного зала которого Густав Климт создал декоративное панно – так называемый «Бетховенский фриз».

В 1898 Климт оформлял музыкальный салон в венском дворце греческого предпринимателя Николауса Думбы. Художник создал две картины над порталом: «Шуберт за клавином» (сгорела в 1945) и «Музыка II» (утрачена), совершенно разные по стилю и содержанию. Портрет Шуберта был выполнен в манере импрессионистов и близок по духу их произведениям, посвященным приятному отдыху парижской публики. Таких работ жаждала публика, и художник не обманывал ее ожиданий: Климт умел нравиться, его просто боготворили. «Музыка II» – вариация первого варианта одноименной картины, где сохраняется композиция, но меняется женский образ. Здесь героиня превращается из нежной девушки, погруженной в извлекаемые ею из лиры звуки, в женщину-хищницу.



*Вверху: Музыка II. 1898*

*Внизу: Шуберт за клавиром. 1898*





*Портрет Соны Книпс. 1898*

## Женские образы

Очень скоро заказчиками Климта стали известные представители австрийской буржуазии, для которых он писал портреты их жен. Стиль этих полотен нравился консервативному венскому обществу, женщины были от них в восторге. Так, в 1898 создан «Портрет Сони Книпис» (Австрийская галерея Бельведер, Вена), увековечивший жену богатого банкира и промышленника. Изображение дамы в полный рост дало возможность художнику не только выстроить оригинальную композицию, но и показать во всем великолепии платье своей героини, являющееся неотъемлемой частью ее образа. Портрет Сони Книпис реалистичен, фотографическая четкость передачи черт лица сочетается с почти импрессионистической манерой написания платья – летящего, воздушного, придающего всему облику молодой женщины необычайную легкость. Этому же способствует и ее поза – кажется, что Соня Книпис вот-вот вспорхнет, словно бабочка, со своего кресла.

В следующем году мастер написал «Портрет Серены Ледерер» (Художественный музей, Базель). Композиция работы проста: холст узкого вертикального формата почти полностью занят фигурой. Нейтральный фон не привязывает даму к какой-либо обстановке и тем самым рождает впечатление вневременности ее бытия. Легкое белое платье из струящейся ткани дополняет этот мечтательный образ. В общей пастельной гамме резко выделяется черноволосая голова молодой женщины с яркими чертами лица. Удивительная сила портрета Климта заключается отчасти в сочетании реализма в трактовке лица и особой манеры передачи ткани, которая перестает быть материально-фактурной и становится подобной некой эфемерной субстанции. Тончайшая материя обнимает ноги героини, словно легкая волна. И кажется, что Серена не стоит на земле, а будто рождается или воплощается из шелковых струй (созданию такого впечатления способствует и отсутствие свободного пространства между ее фигурой и нижним краем картины).

Климт знал, как угодить женщинам. Утонченные портреты его кисти пользовались невероятной популярностью. Однако дамские образы не ограничивались одними светскими портретами. В женщине художник видел, прежде всего, нечто роковое, повелевающее мужчиной, живущее инстинктами и увлекающее в мир своих страстей. В целом такая интерпретация женской сущности была характерна для эпохи символизма.

«Афина Паллада» (1898, Исторический городской музей, Вена) как раз представляет тип женщины-победительницы, властвующей над мужчиной. Недаром в одной руке она держит древко своего копья, подобно скипетру, а в другой – шар державы (оба – атрибуты царской власти) с откровенно эротической женской фигуркой наверху. В этой работе Климт использовал много



*Портрет Серены Ледерер. 1899*



*Афина Парфенос. 1898*

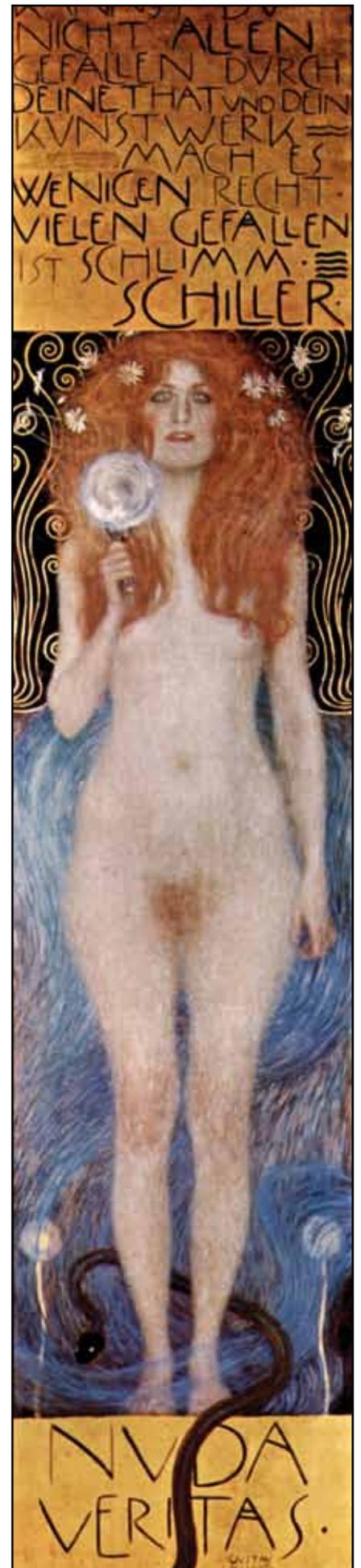


золота, которое помимо декоративных функций имеет символический смысл: золотой традиционно является цветом богов. К нему художник еще вернется в зрелом периоде своего творчества, который так и будет назван – «золотым». Воинственная Афина стала первой из сонма роковых женщин Климта.

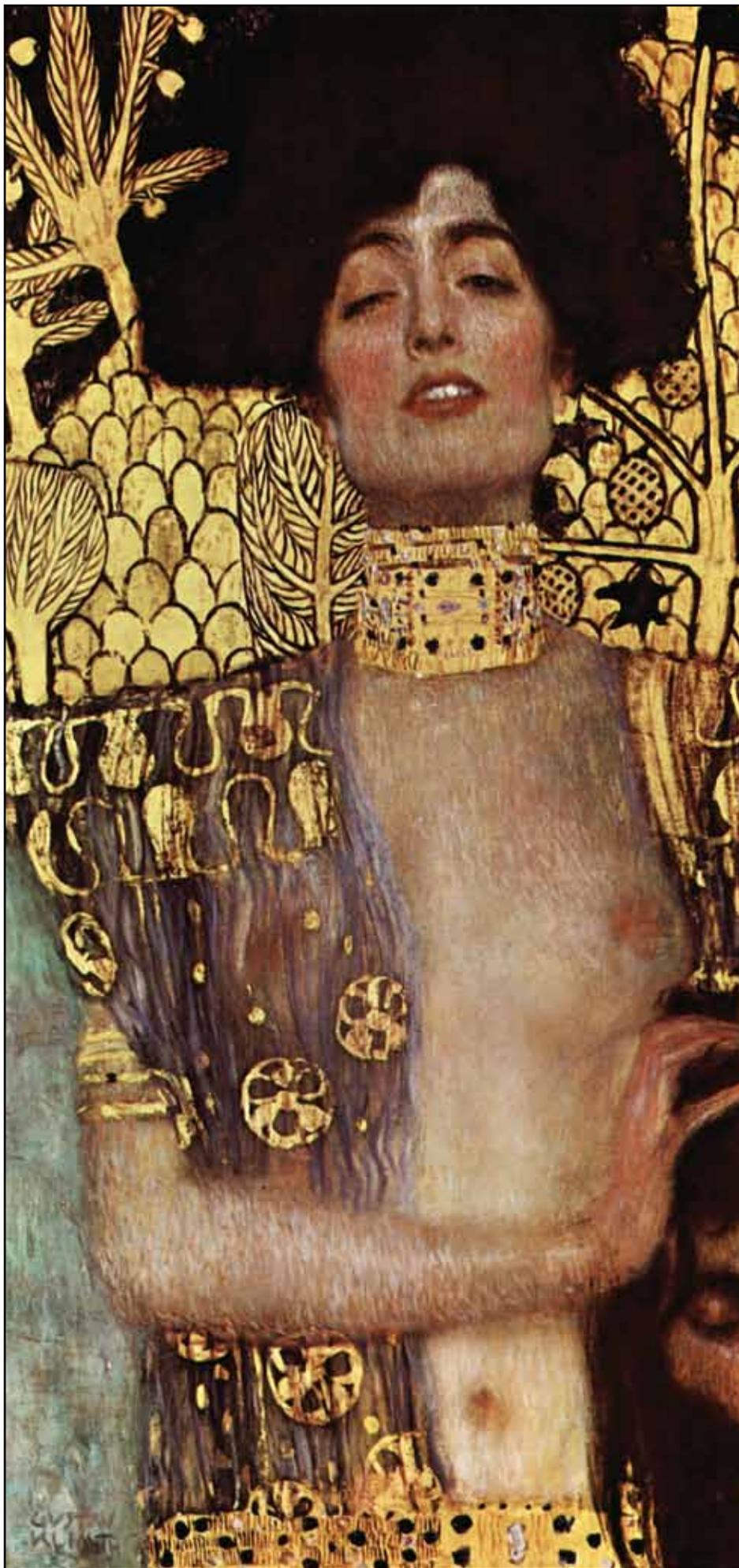
В 1899 мастер шокировал добропорядочную публику картиной «Nuda Veritas» («Обнаженная истина», Австрийская национальная библиотека, Вена), на которой в полный рост была предельно натуралистично изображена полностью раздетая женщина с копной рыжих волос и одним лишь зеркалом в руке – зеркалом истины. Общество, воспитанное на идеализированной наготе исторических или античных героинь, не смогло принять образ обнаженной современницы. Широкая рама, оформляющая и дополняющая полотно, содержит надпись – цитату немецкого поэта Фридриха Шиллера: «Твои дела и твоё искусство не могут нравиться всем: делай то, что считаешь правильным, для блага немногих. Нравиться слишком многим – плохо». Здесь словно выражено мнение художника о его отношении к эпатажируемой публике.

Образ роковой женщины появляется и в первом варианте полотна «Юдифь» (1901, Австрийская галерея Бельведер, Вена). В истории мировой живописи художники часто обращались к этой библейской героине и представляли свое понимание ее поступка. Бесстрашная Юдифь, которая ради блага своего народа провела ночь с противным ей предводителем вражеского войска и отрубила ему голову, воспринималась героиней, пожертвовавшей своим телом во имя свободы соплеменников. Климт же увидел в ней женщину, при помощи своих чар подчинившую себе мужчину и отнявшую его жизнь. Эта работа вновь вызвала общественное негодование: выражение лица красавицы передает не что иное, как переживание ею физического блаженства. Юдифь в интерпретации Климта теряет героический ореол и приобретает качества «кастрирующей женщины» (терминология Фрейда), отнимающей у мужчины силу, держащей его в страхе, то есть психологически кастрирующей. В этой работе уже очевидно проникновение орнамента в одежды изображаемых фигур. В дальнейшем в картинах живописца орнаментация выходит на первый план. Обилие золота предвосхищает «золотой период» творчества мастера. образу роковой Юдифи Климта можно найти параллели в поэзии символизма; французский поэт Шарль Бодлер, например, так описывает маняще-убийственную женскую красоту в стихотворении «Гимн красоте» (перевод Эллиса):

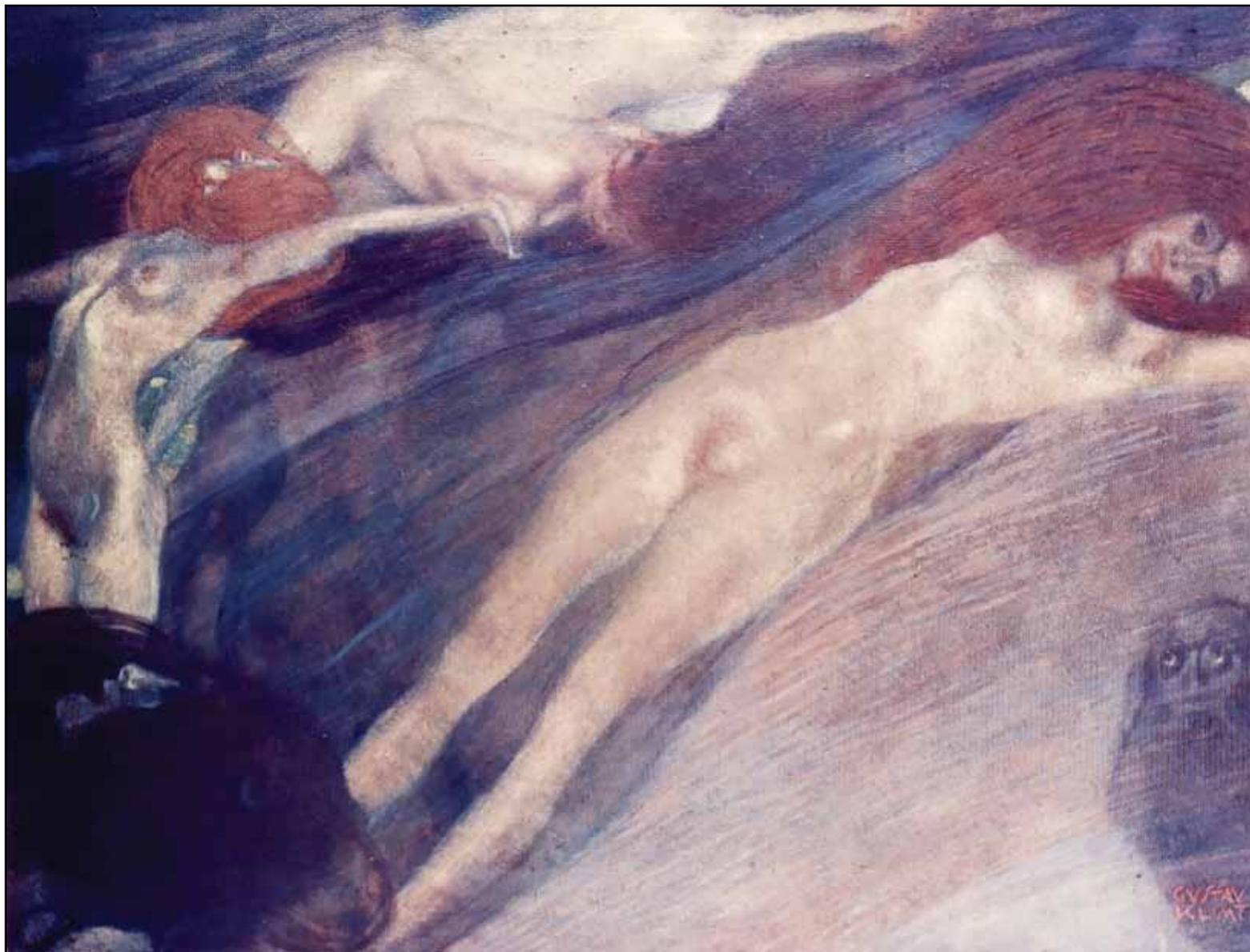
... Прислал ли ад тебя, иль звездные края?  
Твой Демон, словно пес, с тобою неотступно;  
Всегда таинственна, безмолвна власть твоя,  
И все в тебе – восторг, и все в тебе преступно!



*Nuda Veritas*  
(Обнаженная истина). 1899



*Юдифь. 1901*



*Течение. 1898*

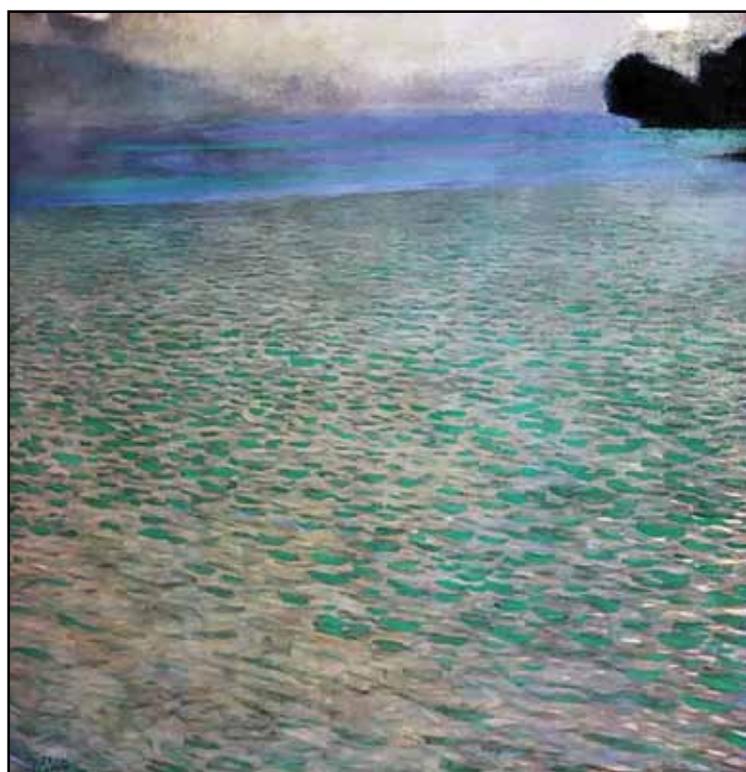
С усмешкой гордо идешь по трупам ты,  
Алмазы ужаса струят свой блеск жестокий,  
Ты носишь с гордостью преступные мечты  
На животе своем, как звонкие брелоки...

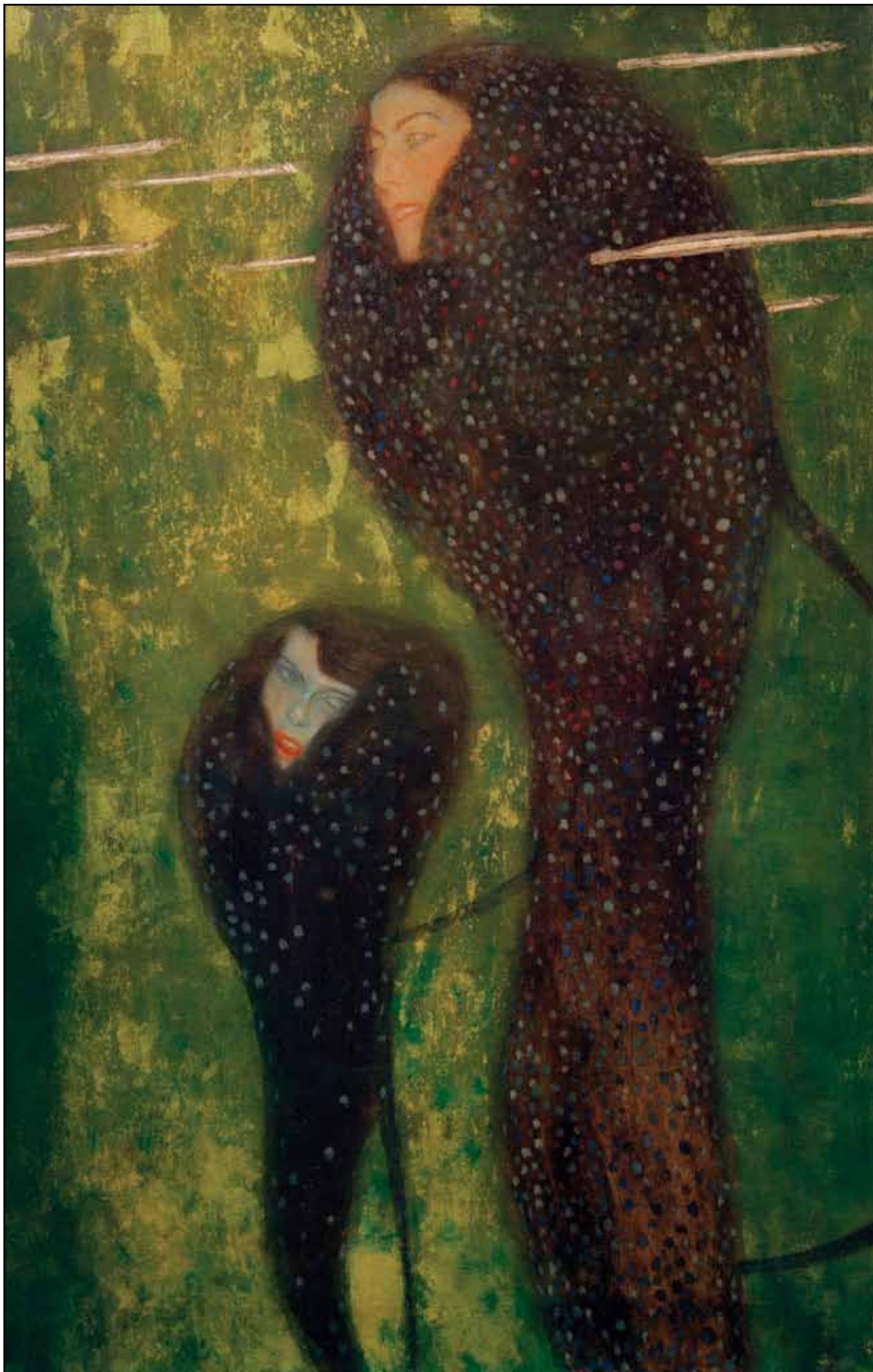
... Будь ты дитя небес иль порожденье ада,  
Будь ты чудовище иль чистая мечта,  
В тебе безвестная, ужасная отрада!  
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.

Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел или Сирена?  
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,  
Освобождаешь мир от тягостного плена,  
Шлешь благовония и звуки и цвета!

Пленительные женские образы встречаются также в произведениях Климта, изображающих жительниц подводного мира: «Течение» (1898, частное собрание), «Серебряные рыбки» (1899, Центральная сберегательная касса Вены), «Золотые рыбки» (1901–1902, частное собрание), построенные на сексуальных ассоциациях.

*На Амтерзе. 1900*

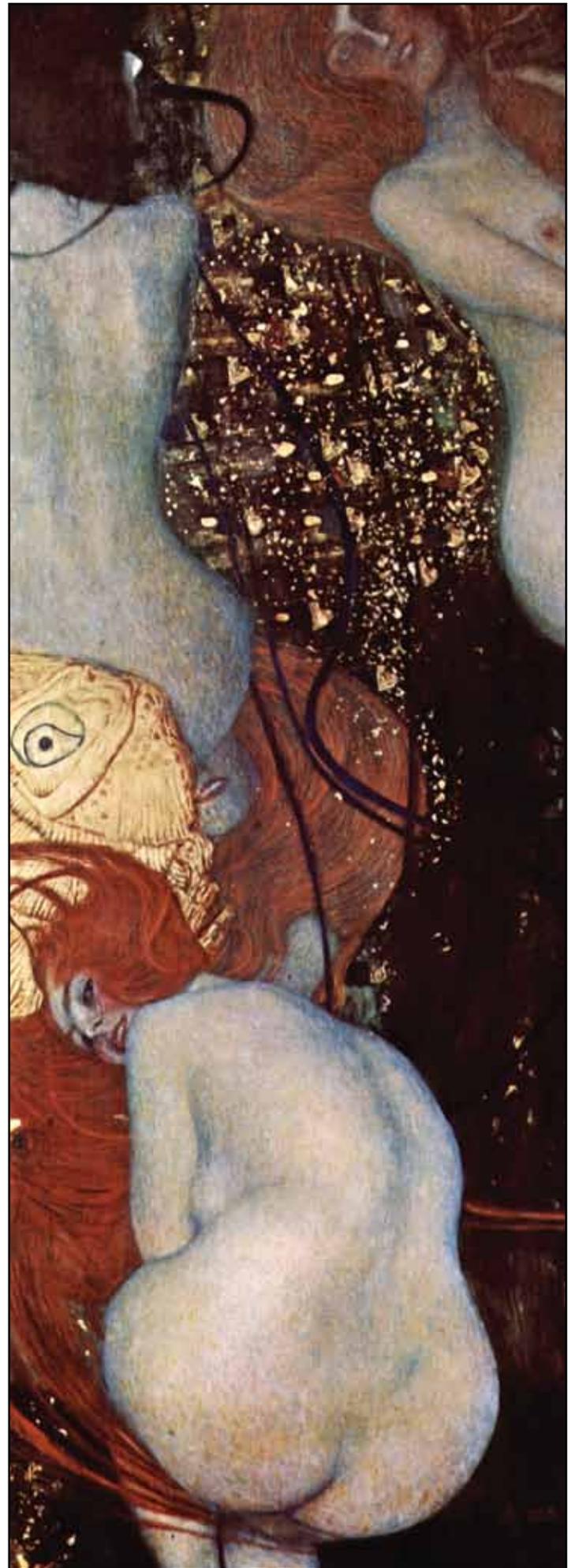




*Серебряные рыбки. 1899*



*Портрет Эмили Флэге. 1902*



*Золотые рыбки. 1901–1902*



*После дождя. Фрагмент. 1899*

### Пейзажи

**В**ажным направлением творчества Густава Климта был жанр пейзажа, к которому он обратился в конце 1890-х. Художник писал природу в манере, напоминающей искусство импрессионистов, но наделял эти полотна символическим подтекстом.

Весьма сильно влияние импрессионизма в работе «После дождя» (1899, Новая городская галерея, музей Вольфганга Гурлитга, Линц), главными героинями которой являются куры, разгуливающие по мокрой траве в монастырском саду: художник передает настроение природы после только что прошедшего дождя.



*Вверху: Тихий пруд в парке замка Каммер. 1899*

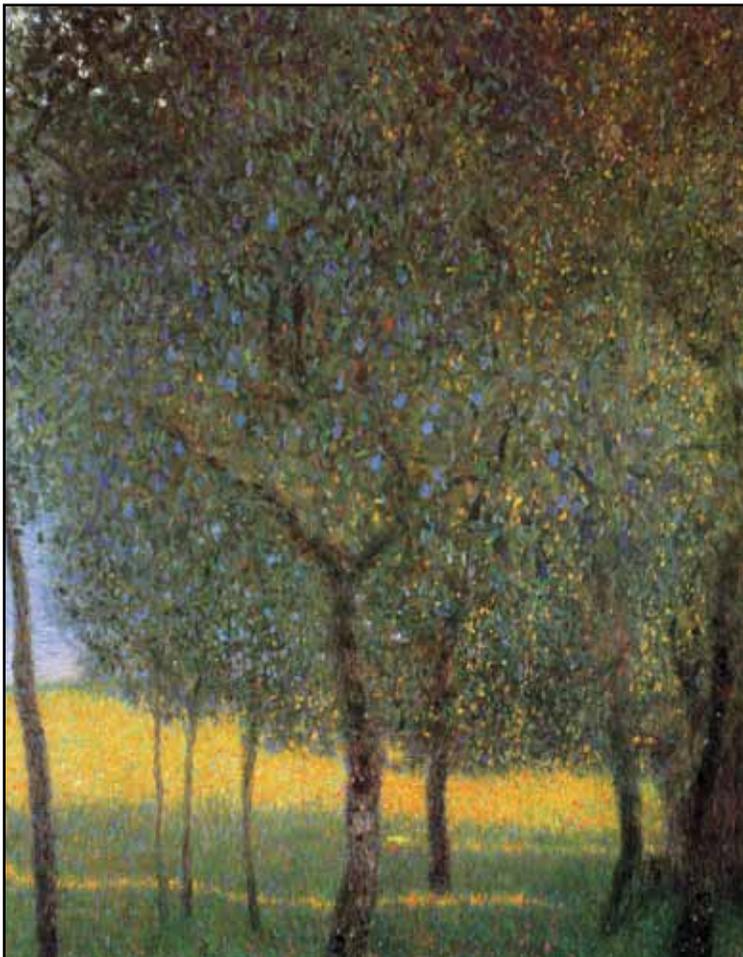
*Внизу: Сельский дом с березами. 1900*





*Вверху: Болото. 1900*

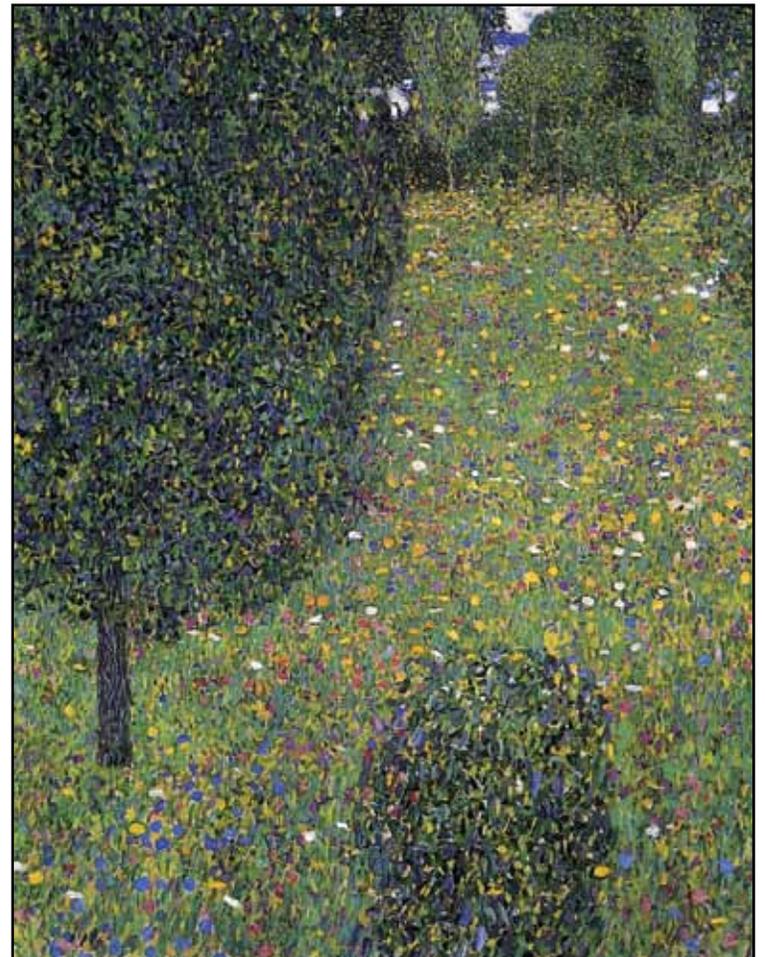
*Внизу: Фруктовые деревья. 1901*



В картинах «Тихий пруд в парке замка Каммер» (1899, собрание Рудольфа Леопольда, Вена) и «Болото» (1900, частное собрание) автора волнует изображение воды и отражений: тихой и спокойной в зеркале пруда и затхлой стоячей болотистой топи. Эти работы созданы в натуралистической манере, хотя внимание к рефлексам на воде позволяет усмотреть в них влияние полотен импрессиониста Клода Моне. Пейзажи 1900-х обнаруживают связь с искусством пуантилистов, наносивших точечные мазки чистых цветов. Пейзаж «Остров на Аттерзе» (1901, частное собрание) практически весь «залит» водой, покрытой мелкой рябью, и только в правом верхнем углу виднеется маленький остров, который даже не вошел целиком в кадр. Озеро Аттерзе стало излюбленным местом отдыха Климта и семейства Эмили Флэге.

Климт-пейзажист никогда не изображал людей. Он не трактовал природу как фон или среду человеческого обитания. В его глазах природа самоценна сама по себе, в ней сокрыта тайна мироздания, растворены гармония и красота. Не населяя пейзажи людьми, Климт словно «очеловечивает» природу. Так, в картине «Сельский дом с березами» (1900, Австрийская галерея Бельведер, Вена) передний план занимают луговые травы и тонкие молодые березки, мягкие изгибы стволов которых напоминают призывно-изогнутые женские тела.

*Сад (Цветущий луг). 1906*



## «Бетховенский фриз»

Четырнадцатая выставка Сепеcсиона (1902) была посвящена Людвигу ван Бетховену, перед чьим гением преклонялись Климт и другие художники того времени. По этому поводу скульптор Макс Клиндер создал памятник композитору, а Климт написал цикл панно «Бетховенский фриз». На выставке звучала четвертая, заключительная часть Девятой симфонии Бетховена – последней симфонии мэтра, ставшей гениальнейшим из его творений.

Общая длина фриза составляла тридцать четыре метра. Картины-фрески двухметровой высоты были выполнены казенными красками на гипсовой основе с инкрустацией полудрагоценными камнями. Климт также использовал вставки из зеркальных осколков, гвозди и пуговицы, предвосхитив таким образом коллаж XX столетия.

Художник совершил невероятное: он передал темы Девятой симфонии на языке живописи, создав свою интерпретацию образов Бетховена. Идея этого музыкального произведения – преодоление человечеством страдания на пути к счастью и всеобщей любви. В первой ее части царят хаос, страдания и

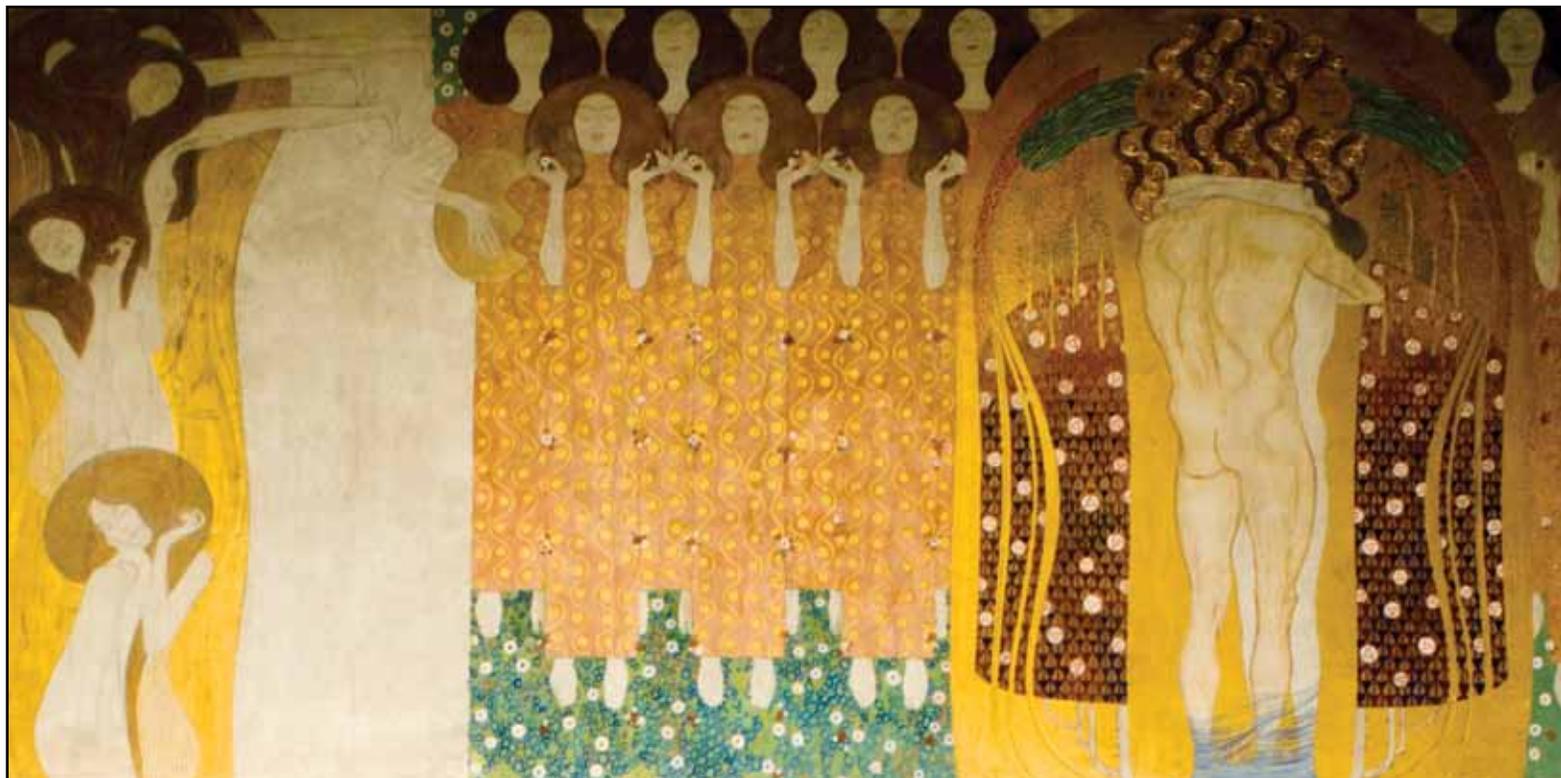
скорбь, борьба с которыми разворачивается во второй и третьей, приводя к торжеству радости и света в четвертой. В последнюю часть симфонии Бетховен, словно не находя достаточной степени выразительности в музыке, ввел текст поэмы Фридриха Шиллера «Ода к радости» – впервые в истории симфонической музыки. Счастье и любовь, переполняющие все человечество, созвучны восторженным строкам:

Радость, пламя неземное,  
Райский дух, слетевший к нам, опьяненные тобою  
Мы вошли в твой светлый храм.  
Ты сближаешь без усилия  
Всех разрозненных враждой,  
Там, где ты раскинешь крылья,  
Люди – братья меж собой...

...Радость двигает колеса  
Вечных мировых часов.  
Свет рождает их хаоса,  
Плод рождает из цветов.  
С мировым круговоротом  
Состязаясь в быстроте,  
Видит солнца в звездочетах  
Недоступной высоте...  
(Перевод И. Миримского)

*«Бетховенский фриз». Фрагмент. Враждебные силы. 1902*





«Бетховенский фриз». Фрагмент. 1902

«Бетховенский фриз» располагался на трех стенах выставочного зала Венского Сецессиона. На левой стене, находившейся напротив входа, были изображены страдающий человек, молящийся о счастье, и герой в рыцарских доспехах, отправляющийся на бой со злом и болезнями.

На центральной торцевой стене помещались «Враждебные силы». Крайние слева обнаженные женщины, прикрытые лишь волнами собственных черных волос, увитых змеями, символизируют Болезнь, Безумие и Смерть. Они похожи друг на друга, как три сестры, – худые и стройные «три грации» враждебного человеку мира. Рядом с ними помещена огромная волосатая фигура Тифона – великана из греческих мифов, олицетворявшего разрушительные огненные силы земли. Правее представлены аллегории человеческих слабостей: Сладострастие, Порок и Неумеренность. Сидящая в откровенно-бесстыдной позе рыжеволосая женщина с призывным взглядом – Сладострастие. Ее струящиеся волосы все же укрывают от зрителя самое сокровенное. Это одно из ранних изображений Климта роковой женщины. Пороку он придал образ обольстительной блондинки, прикрывшей глаза от неги и удовольствия. Неумеренность представлена в образе обрюзгшей отвратительной женщины, уже далеко не бальзаковского возраста, с огромным отвисшим животом. Эта группа фигур напоминает обитательниц публичных домов и их «мамашу».

На правой стене изображен светлый мир радости, блаженства и поэзии. Божьи Искры на золотом фоне представлены в виде прекрасных женщин, причем обольстительные очертания фигур двух нижних напоминают Сладострастие и Порок центрального панно «Бетховенского фриза» «Силы зла», однако они не создают впечатления порнографических образов в

отличие от своих предшественниц. Ангельский хор, занимающий центральную часть композиции, славит радость и любовь, и герой со своей возлюбленной (оба – обнаженные) соединяются в объятиях и поцелуе, согласно тексту Шиллера:

...Обнимитесь, миллионы!  
Слейтесь в радости одной!  
Там, над звездною страной,  
Бог, в любви пресуществленный!..

Тема поцелуя здесь возникает впервые в творчестве Густава Климта, символизируя примирение всего человечества. Этот мотив повторится в знаменитом «Поцелуе» (1907–1908), а также в декоративном фризе для дворца Стокле (1905–1909).

Однако «Бетховенский фриз» не встретил понимания публики, особенно негативно воспринявшей Сладострастие, Порок и Неумеренность. Зрители рукоплескать не хотели, зато знаменитый французский скульптор Огюст Роден был восхищен работами Климта.

## Венский университет: провал

**З**аказ на роспись Большого зала («Aula Magna») Венского университета художник получил еще в 1894, когда работал вместе с Францем Матчем. Климт выполнил цикл панно – так называемых факультетских картин, на которых в аллегорической форме представил Философию, Медицину и Юриспруденцию – три основные дисциплины университета. Первая работа – «Философия» – была показана на выставке Сецессиона

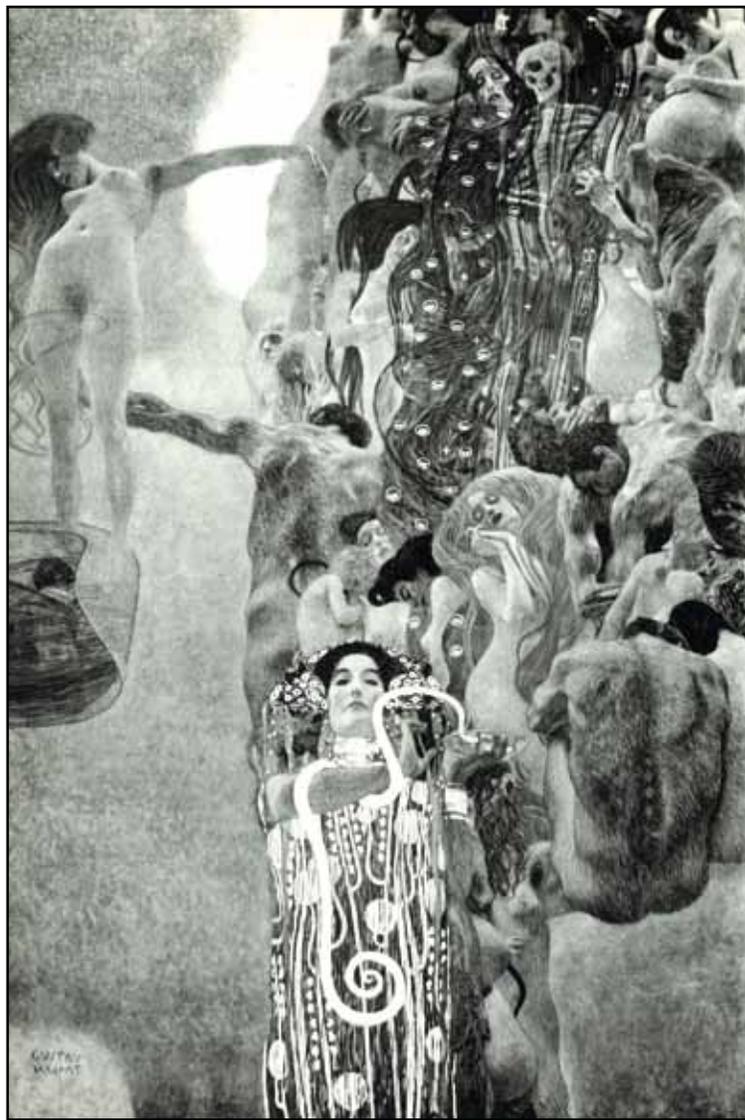


*Философия. 1900*

в 1900 и вызвала настоящий скандал в университетской среде: восемьдесят семь профессоров потребовали отозвать заказ у художника. Однако в том же году на Всемирной выставке в Париже картина получила золотую медаль! Как и в случае с реакцией на «Бетховенский фриз», нужно отметить незрелость довольно консервативной венской публики, объясняемую культурной изоляцией Вены – явлением, с которым собирались бороться члены Сецессиона. В 1903 художник представил незаконченные «Юриспруденцию» и «Медицину». Общество их также не приняло, и тогда автор вернул государственный аванс и оставил эти картины себе, продолжая дальше над ними работать.

«Философия» была куплена промышленником Августом Ледерером (покровителем искусства Сецессиона), а «Медицина» и «Юриспруденция» – молодым художником и участником Сецессиона Коломаном Мозером. Но судьба этих полотен плачевна: все три работы не сохранились, остались только их черно-белые фотографии и цветная копия богини Гигиены – центральной фигуры «Медицины».

В левой части картины «Философия» (1900) написана группа людей, уносимых рекой жизни. Раз-



*Медицина (окончательный вариант). 1900–1907*

личимы образы детей, взрослых и стариков – символы начала жизни, расцвета и угасания. Сфера (с человеческим лицом), расположенная в правой части композиции, по комментарию самого Климта, олицетворяет Тайну. Внизу изображена голова женщины с поднятыми вверх глазами – аллегория Знания. Таким образом, в картине Климта отражены онтологический и гносеологический аспекты философии: наука о бытии всего мироздания (онтология) представлена в виде реки, несущей в своих потоках жизнь и смерть, а также таинственной сферы; а наука о познании всего сущего (гносеология) персонифицируется женской фигурой Знания.

Полотно было враждебно принято, поскольку не оправдало желаний заказчиков, ожидавших увидеть торжество света над тьмой, то есть весь универсум у ног познавшего его человека. Густав Климт совсем по-иному интерпретировал философию. Он показал человека безвольной частицей Вселенной, уносимой в неведомом направлении, бессильной перед тайной бытия. Наши возможности познания мира ограничены – недаром в кадр вошла только голова фигуры, символизирующей Знание.

С помощью композиционного решения и расположения этого рационального образа в нижнем краю картины Климт показывает невозможность господства Знания над тайнами устройства мироздания.

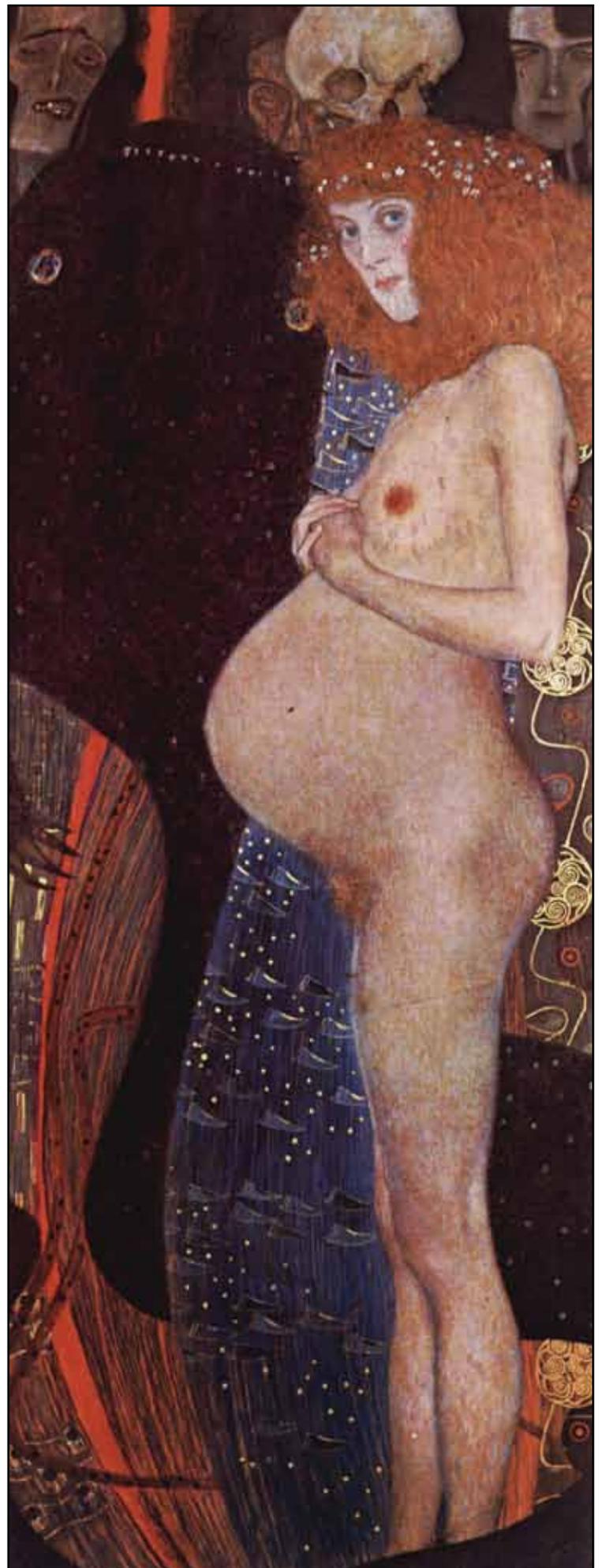
Мотив реки жизни, таящей в себе смерть, присутствует и в полотне «Медицина». Живые люди, прекрасные и юные, уносятся равнодушным потоком вместе со скелетами давно умерших. Здесь проводится та же идея рока, довлеющего над человеческой жизнью (для сравнения «Пляска Смерти» Шарля Бодлера: «Весь мир качается под пляшущей пятою, / То – пляска Смерти вас несет в безвестный мрак!»). Река жизни увлекает за собой новую жертву, не способную противостоять ее стихии. Фигура греческой богини здоровья Гигиены, так же как и аллегория Знания в «Философии», смещена к нижнему краю картины, однако занимает при этом почти центральную позицию. Но и этой работой художник обманул ожидания заказчиков: его Медицина не способна спасать людей. Надменный холодный образ похож скорее на глухого идола, которого тщетно просят об исцелении.

После скандала с университетскими картинами, обсуждавшимися даже в парламенте, Климт больше не выполнял государственных заказов.

## «Золотой период»

Эпохе модерна свойственны эсхатологические переживания, связанные с предчувствием конца света, дисгармоничным существованием человека в новом обществе технического прогресса. Слабость человека в хаотичности мироздания уже была показана Климтом в цикле университетских картин, что и вызвало неприятие их публикой. В 1903 художник написал «Надежду» (Национальная галерея Канады, Оттава), также ставшую откликом на эсхатологические ожидания рубежа веков. Однако отклик этот скорее оптимистический: на картине в полный рост представлена рыжеволосая женщина – уже знакомая нам *Nuda Veritas*, на этот раз беременная: она смотрит на округлившийся живот и символизирует ожидание скорого рождения светлого и вечного. В верхней части работы изображены искаженные болезненные гримасы «враждебных сил» и человеческий череп – знак смерти. Они находятся очень близко от женщины, позади нее, однако будут попораны тем, что сокрыто в ее чреве. Здесь напрашивается аналогия с христианской тематикой и образом Богородицы, родившей миру Спасителя. Однако фигура Надежды была написана с проститутки, это обстоятельство, в свою очередь, проливает свет на этические воззрения художника.

В том же 1903 Густав Климт стал одним из инициаторов создания «Венских мастерских». Объединения были образованы для преодоления исторически сложившейся пропасти между ремеслом и искусством: ведь до этого времени существовали элитарная профессия художника и ремесленные профессии, творения мастеров которых



*Надежда. 1903*



*Три возраста женщины. Фрагмент. 1905*

не признавались выше ремесла. В сотрудничестве живописцев и умельцев родился дизайн, возвеличивающий предметы мебели, изделия из металла, ткани, керамики и стекла до произведений искусства. Мастерские были созданы по более ранним английским аналогам: одним из первых соединил искусство и ремесло художник-префаэлит Уильям Моррис.

Климт, почти никогда не покидавший Вену, в 1903 дважды ездил в Италию, путешествуя по Равенне, Венеции и Флоренции. В Равенне он изучал золотые мозаики, которые произвели на него неизгладимое

впечатление. Искусное владение мозаичной техникой впоследствии проявится в декоративном фризе, созданном для особняка Стокле (1905–1909). После поездки в Италию в творчестве художника наступил золотой в буквальном смысле период, ознаменовавшийся, во-первых, щедрым использованием золота в работах, а во-вторых – созданием ряда признанных шедевров.

В 1905 Густав Климт начал работать над фресками в брюссельском дворце Стокле, принадлежавшем банкиру и собирателю искусства Адольфу Стокле. Это был последний крупный монументальный заказ, сделанный мастеру. Климт трудился совместно с Йозефом Хофманом – архитектором, создававшим дизайн интерьера. По их замыслу архитектура и оформление стен должны были составлять единое произведение искусства, поэтому декоративные панно, выполненные художником, подчиняются строению дворца. Он спроектировал мозаичный фриз из мрамора с инкрустацией золотом, эмалями и самоцветами. В этой работе Климт сумел раскрыться как мастер мозаичной техники. Фриз Стокле состоит из панелей, покрытых, словно ковер, прихотливыми узорами. «Восточная» атмосфера объясняется тем, что заказчики обладали крупной коллекцией произведений восточного искусства, под стать которой Климт и оформил интерьер. Центральным мотивом является древо жизни, растущее в райском саду. Фигура танцующей девушки символизирует ожидание, а обнимающаяся пара, словно перешедшая сюда из «Бетховенского фриза», воплощает счастье и радость человеческого бытия.

В картине «Три возраста женщины» (1905, Национальная галерея современного искусства, Рим) художник снова обратился к теме жизненного цикла (младенчества, зрелости и увядания) и нераздельности жизни и смерти, посвятив ей самостоятельное произведение (впервые аллегорическое изображение трех возрастов женщины появилось в полотне «Любовь»). Молодая женщина прильнула головой к ребенку, ее лицо спокойно, она спит, как и малышка. Сцена была бы идиллической, если бы не безобразная фигура тощей горбатой старухи, напоминающей о скоротечности молодости и красоты.

По-прежнему востребованный, находящийся на пике популярности светский художник в дамских портретах отдавал дань женской красоте и загадочности. «Портрет Маргарет Стонборо-Виттенштейн» (1905, Новая Пинакотека, Мюнхен) представляет цветущую молодую особу, мечтательно смотрящую вдаль, словно пытаясь заглянуть в будущее. Ей действительно было о чем мечтать: Маргарет готовилась к свадьбе, а ее отец заказал Климту этот портрет в качестве подарка. За спиной девушки угадывается обстановка дома, однако нарушена перспектива, вследствие чего совмещены планы и фон оказывается декоративным. Вновь вниманием художника завладели лицо и роскошное белое платье модели. В этой работе он не использовал золото, в палитре преобладают холодные оттенки голубого.

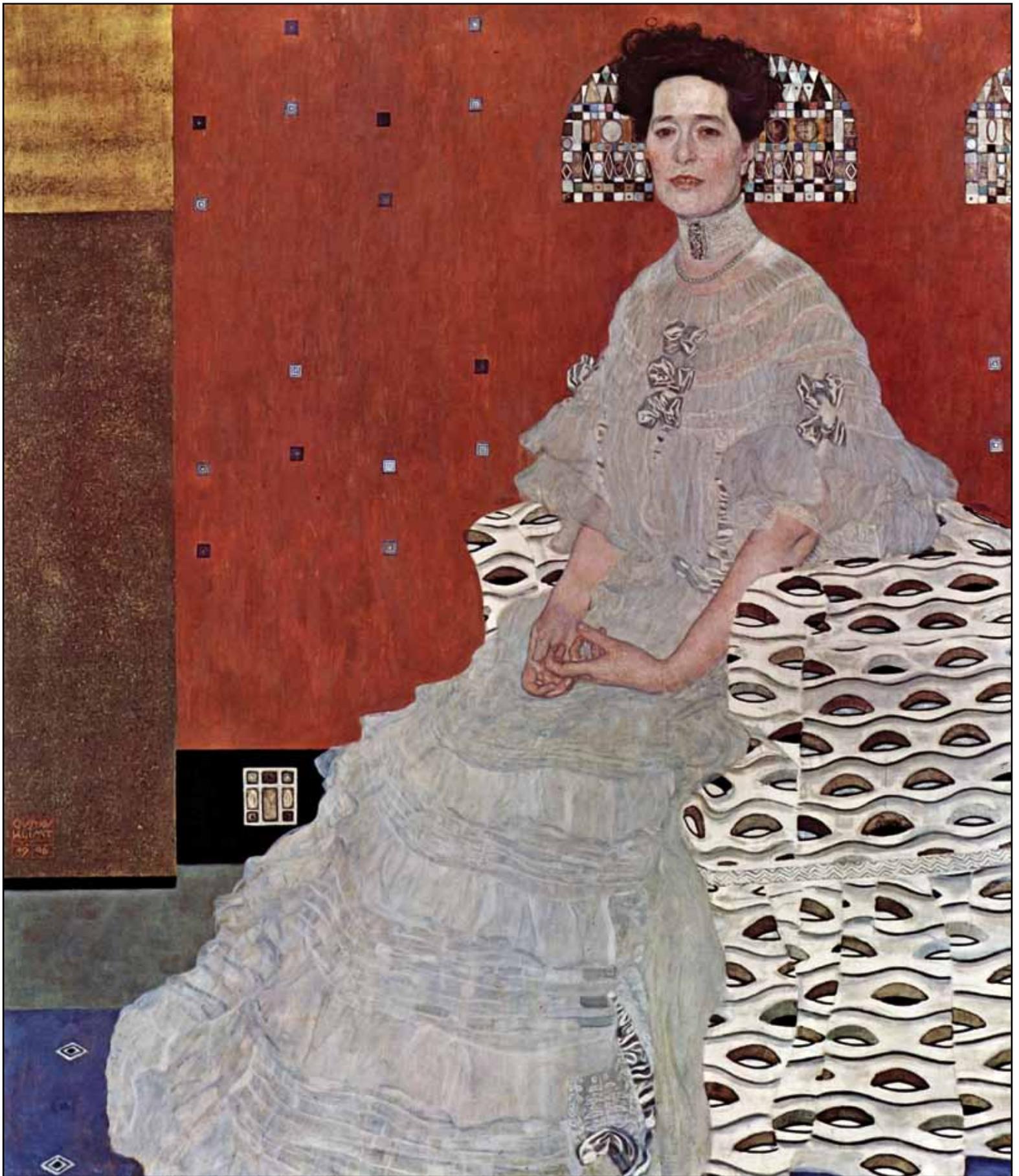
В 1905 Густав Климт вышел из Венского



*Портрет Эрминии Галлия. Фрагмент. 1904*



*Портрет Маргарет Стонборо-Витгенштейн. 1905*



*Портрет Фритцы Ридлер. 1906*

Сецессиона и основал Союз австрийских художников, помогая молодым экспрессионистам и своим ученикам – Оскару Кокошке и Эгону Шиле.

В 1906 был написан «Портрет Фритцы Ридлер» (Ав-

стрийская галерея Бельведер, Вена), в цветовой гамме которого снова проявляется акцент золота. Контрастируя с натуралистичной трактовкой фигуры женщины и тщательной прорисовкой ее легкого жемчужно-серого платья, кресла, на котором она сидит, трансформируется в орнамент, теряя глубину и форму. Орнаментация

«добирается» и до декоративных окошек, на фоне одного из них изображена голова Фритцы Ридлер.

Декоративизм отличает и пейзажные работы художника. На некоторых из них цветы изображены настолько близко к зрителю, занимая практически всю поверхность холста, что эти произведения даже трудно назвать пейзажами (да и натюрмортами с натяжкой), предполагающими систему нескольких планов и композиционное построение пространства. В данном случае напрашивается сравнение с портретами: это действительно именно портреты цветов, головки которых обращены к зрителю и словно общаются с ним. Такова картина «Подсолнух» (1906–1907, Австрийская галерея Бельведер, Вена).

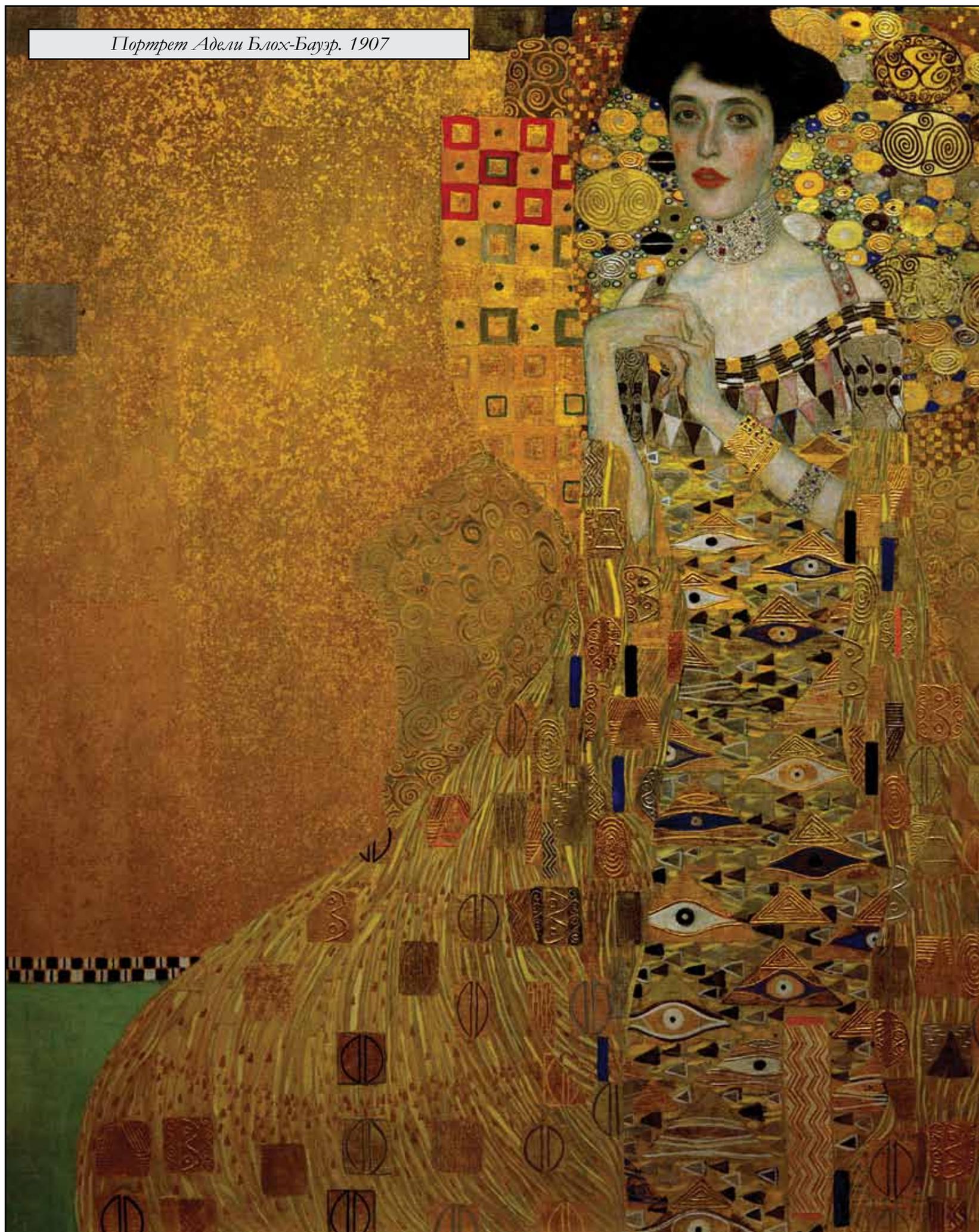
Торжество золота наглядно демонстрирует первый

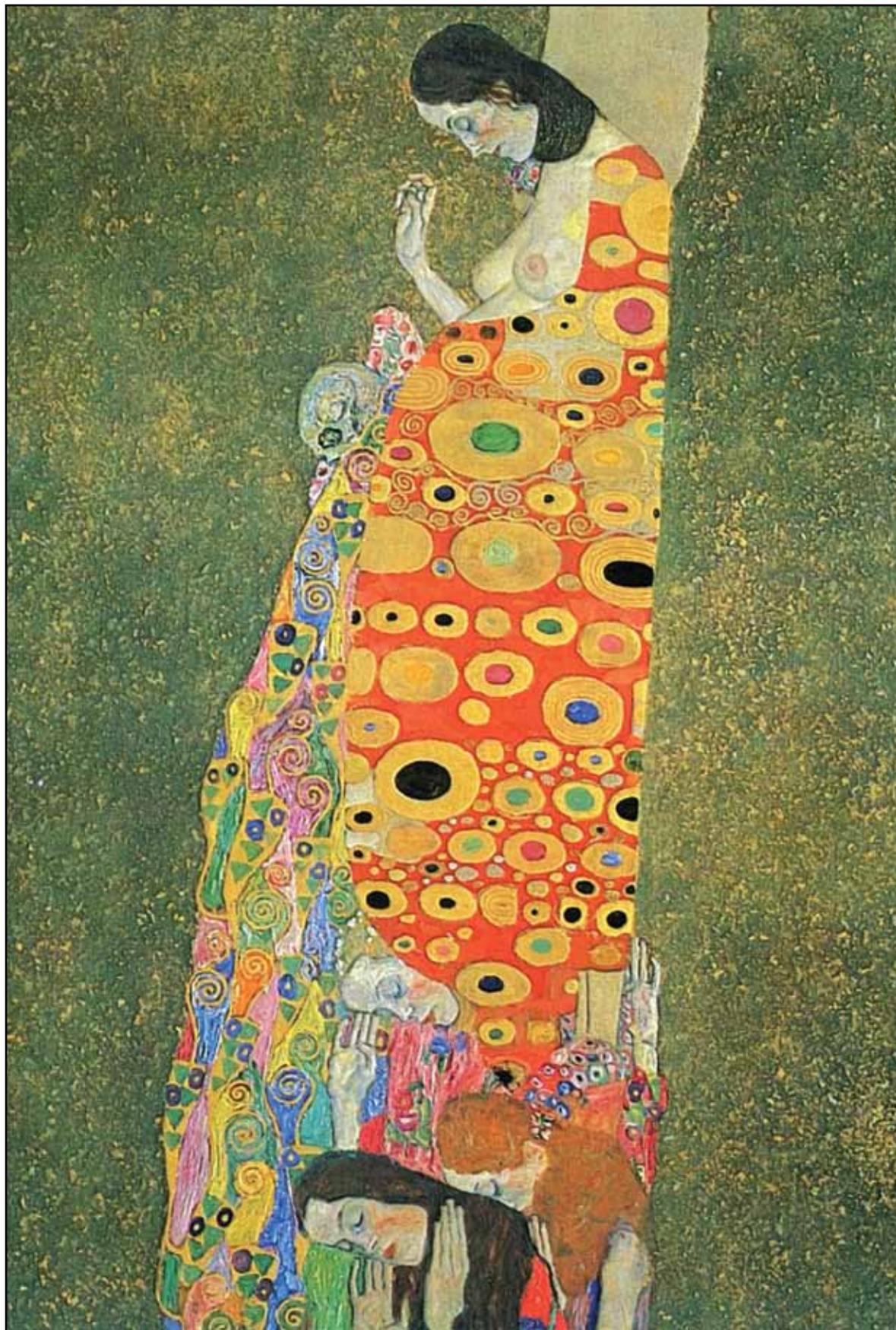
вариант «Портрета Адели Блох-Бауэр» (1907, Новая галерея, Нью-Йорк). Здесь фон полотна и платье героини буквально светятся золотом. Лицо, шея и руки модели трактованы реалистично, а ее платье уже становится частью декорации, частично сливаясь с абстрактным фоном. Аделя Блох-Бауэр, дочь зажиточного еврейского банкира, покровительствовала художнику. Именно с нее была написана уже упоминавшаяся «Юдифь». Интересно, что этот портрет, называемый также «Золотая Аделя», стал золотым и в переносном смысле. Находившееся в государственном музейном собрании Австрии полотно было по суду передано

*Подсолнух. 1906–1907*



*Портрет Адели Блох-Бауэр. 1907*





*Надежда II. 1907–1908*

наследнице Адели, у которой впоследствии его выкупил за поистине баснословные деньги основатель недавно открытого в Нью-Йорке музея «Новая галерея».

Во второй половине 1910-х Klimt вернулся к темам, затронутым им в более раннем творчестве. Так, во втором варианте картины «Надежда» (1907–1908, Музей современного искусства, Нью-Йорк) он снова использовал тему беременности героини: будущая мать с любовью смотрит на свой выросший живот. В нижней части полотна художник



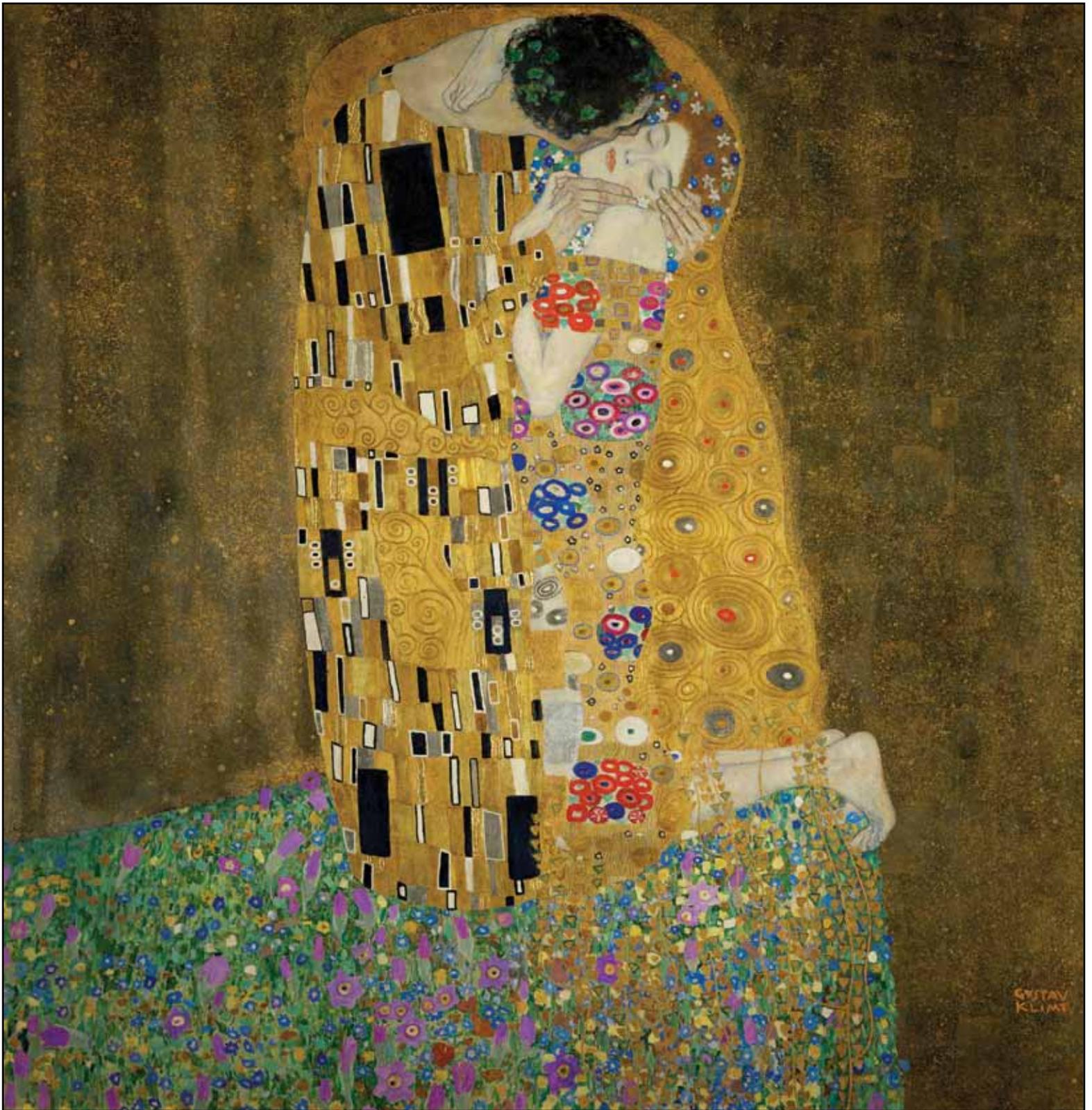
*Даная. 1907–1908*

изобразил молящихся женщин, сливающихся с пестрым орнаментальным платьем Надежды. Здесь приглушен эротизм первого варианта «Надежды».

К подлинным шедеврам и самым известным работам мастера «золотого периода» относятся «Даная» и «Поцелуй». Знаменитая «Даная» (частное собрание, Грац) создана в 1907–1908 и отсылает зрителя к популярному в истории живописи мифологическому сюжету о том, как Зевс овладел полюбившейся ему девушкой, спустившись к ней золотым дождем. Фигура Данаи занимает практи-

чески весь холст, создается впечатление, что ей тесно в этом пространстве. Эротическая поза героини, при которой все сокровенное скрывается лишь золотым потоком перевоплотившегося Зевса, очень похожа на положение ребенка в материнском чреве. Напряженные пальцы руки Данаи указывают на то, что женщина находится на пике эмоционального и физического блаженства.

В эти же годы была написана еще одна известнейшая работа Климта – «Поцелуй» (1907–1908, Австрийская галерея Бельведер, Вена), моделями для которой послужили сам художник и его возлюбленная Эмилия Флэге. В «Бетховенском фризе» и во фризе для дворца Стокле

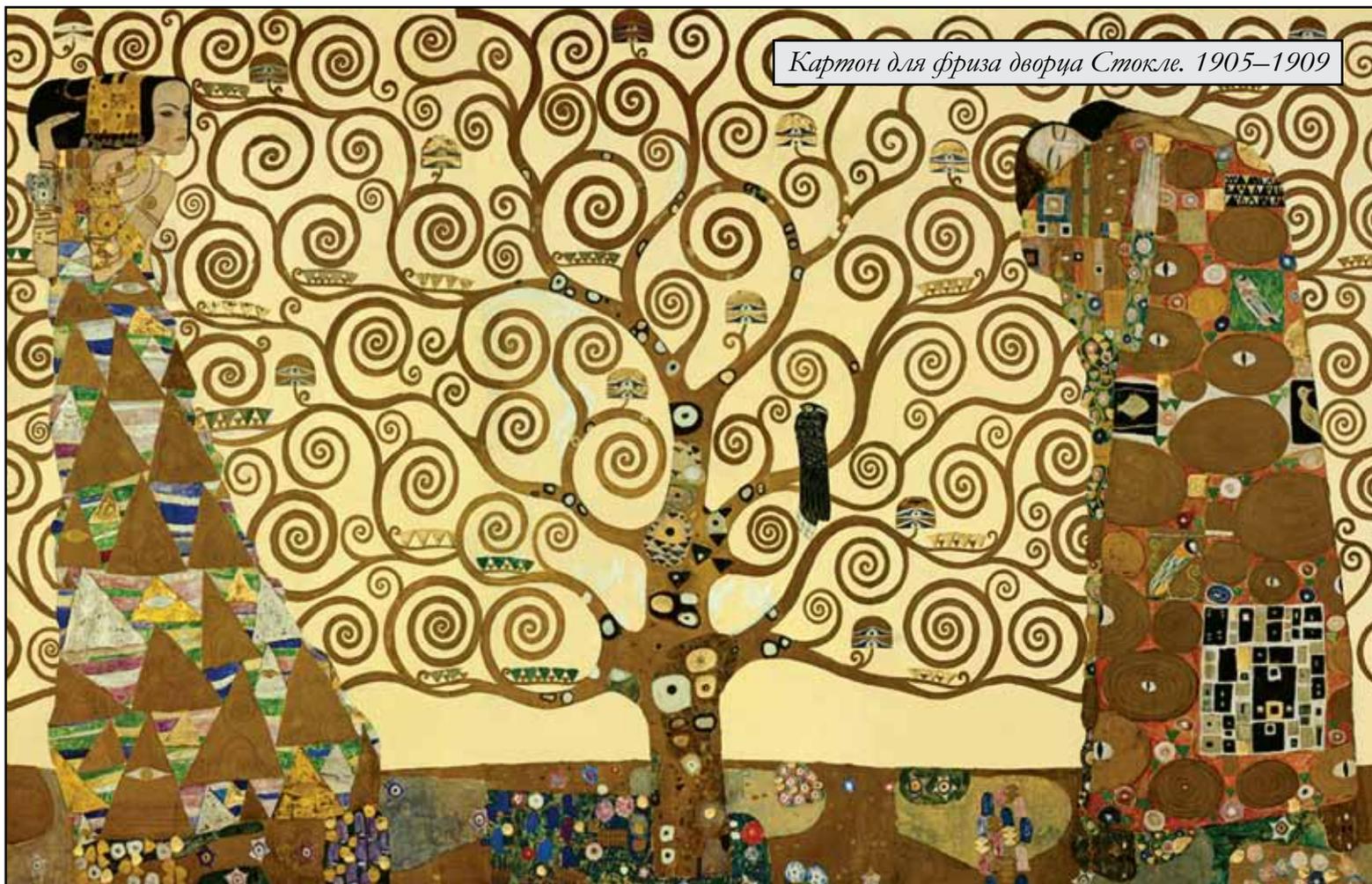


он уже обращался к мотиву поцелуя. «Поцелуй» – символ единения мужчины и женщины. Золото одежда окутывает фигуры влюбленных и рождает впечатление исходящего от них сияния. Оно превращает сцену в сакральное действие, мгновение застыло в вечности. Венская публика высоко оценила картину: ее купили даже до окончания выставки, где она была впервые показана.

Второй вариант произведения «Юдифь» (1909, Международная галерея современного искусства, дворец Ка'Песаро, Венеция) – подлинное воплощение образа роковой женщины Климта, несущей смерть и от этой смерти испытывающей физическое наслаждение. Хищ-

*Поцелуй. 1907–1908*

ница Юдифь в скрюченных и по-кошачьи цепких пальцах держит за волосы отсеченную голову Олоферна. Она живет сексуальным инстинктом и жаждой уничтожительной игры с мужчиной, игры царицы с рабом, коварства и жертвы, ставка в которой – смерть. Некоторые современники называли эту картину «Саломеей» по имени другой библейской героини, выпросившей у царя Ирода Антипы за свой соблазнительный танец голову Иоанна Крестителя. «Юдифь II» стала последним образом в галерее роковых женщин Густава Климта.



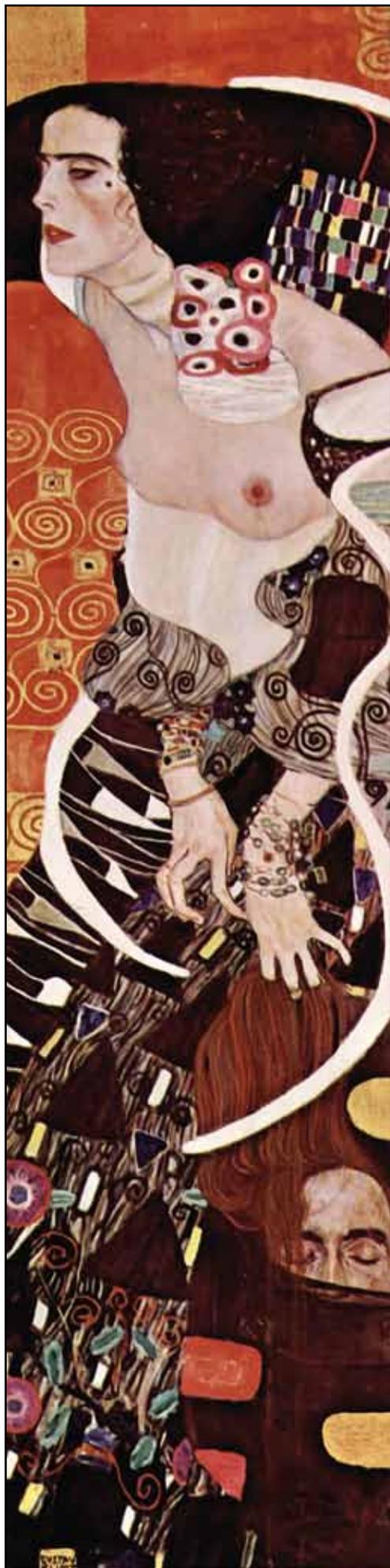
Картон для фриза дворца Стокле. 1905–1909

Картон для фриза дворца Стокле. Фрагмент

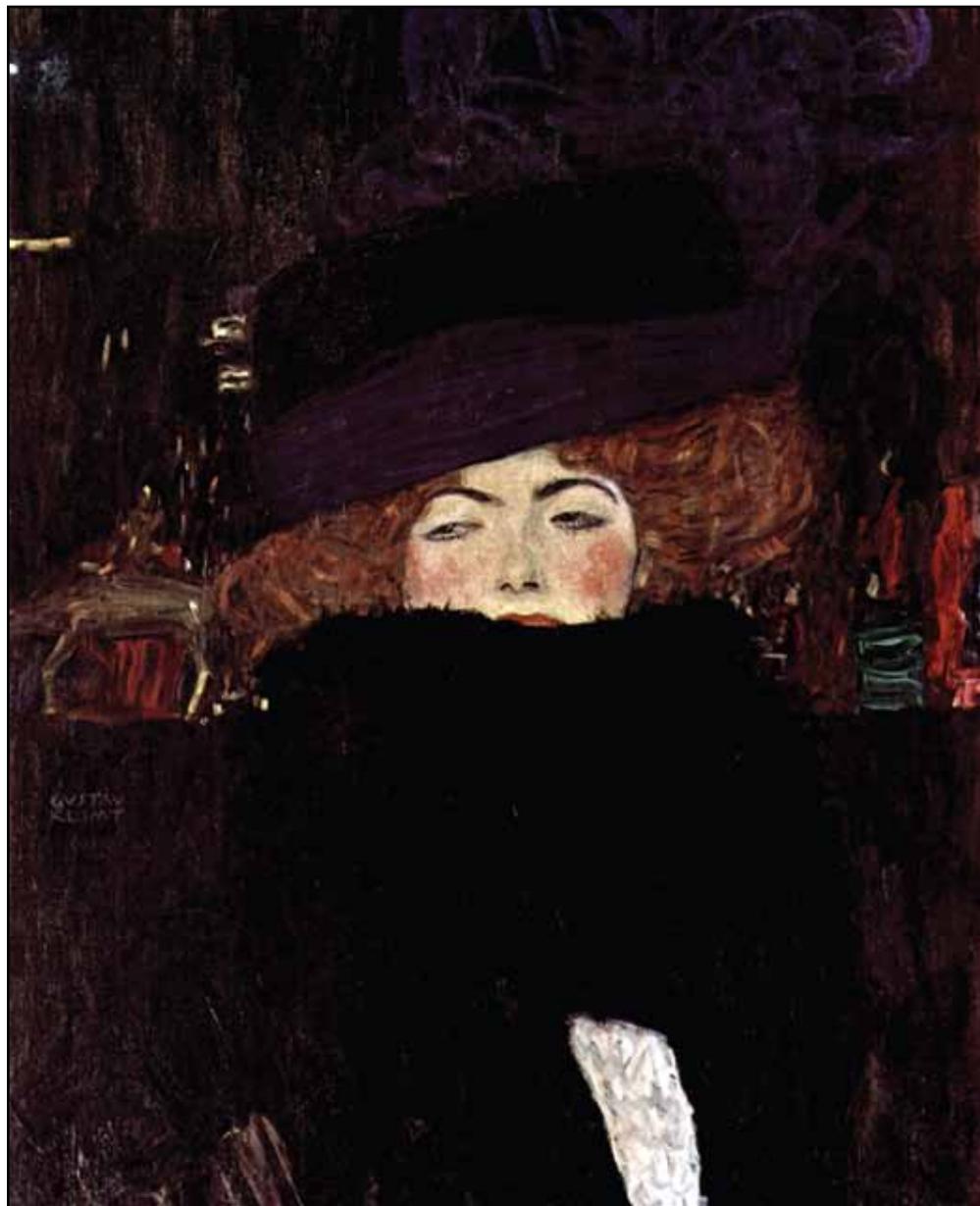


Картон для фриза дворца Стокле. Фрагмент





Юдифь II. 1909



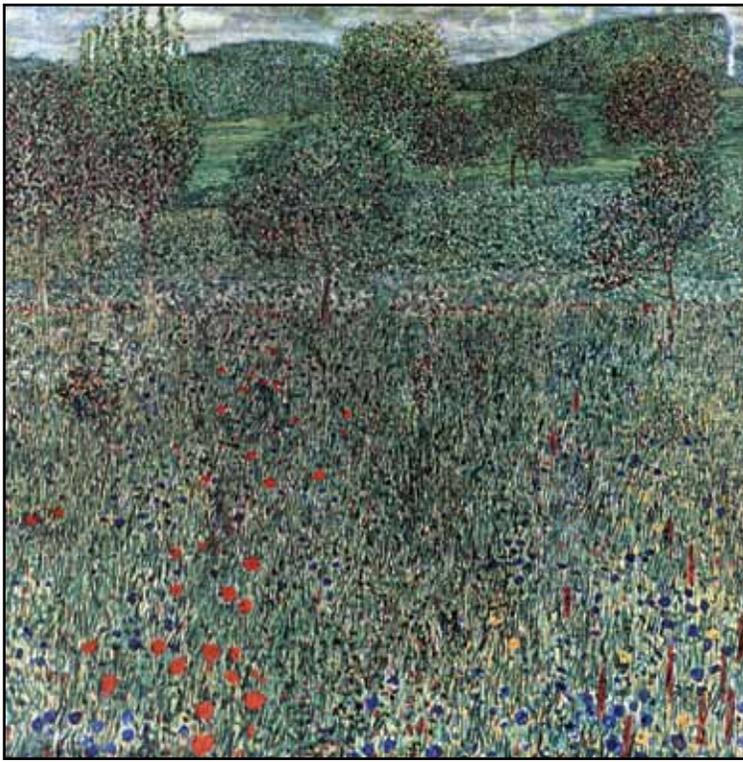
Дама в шляпе и боа из перьев. 1909

### Позднее творчество

**В** 1908 Климт побывал в Париже, где познакомился с искусством Винсента Ван Гога, Эдварда Мунка, Поля Гогена, Пьера Боннара и Анри де Тулуз-Лотрека. В картинах «Дама в шляпе и боа из перьев» (1909, частное собрание (с 2001)) и «Черная шляпа с перьями» (1910, частное собрание) очевидно влияние французского искусства. Как всегда у Климта, женщина остается прекрасной загадкой, непостижимой тайной, разрешить которую мужчина бессилен. Ее можно обожать или бояться, боготворить или считать исчадием ада, но понять и приручить – нельзя. На общем темном фоне картины «Дама в шляпе и боа из перьев» узкой полосой выделяется лицо молодой женщины и обрамляющие его пышные ярко-рыжие волосы. Нижняя часть лица прекрасной незнакомки скрыта боа, взгляд ее узких глаз направлен в сторону от зрителя. В трактовке образа последней работы есть сходство с портретами Тулуз-Лотрека. Эти тонкие психологические портреты, говорящие о внутренней жизни модели, существенно отличаются от декоративного стиля Климта прошлых годов. Меняется концепция цвета, на смену красочному узорочью приходит лотрековская строгость колорита, силуэт более не размывается фоном, а фон перестает быть декоративно-орнаментальным.



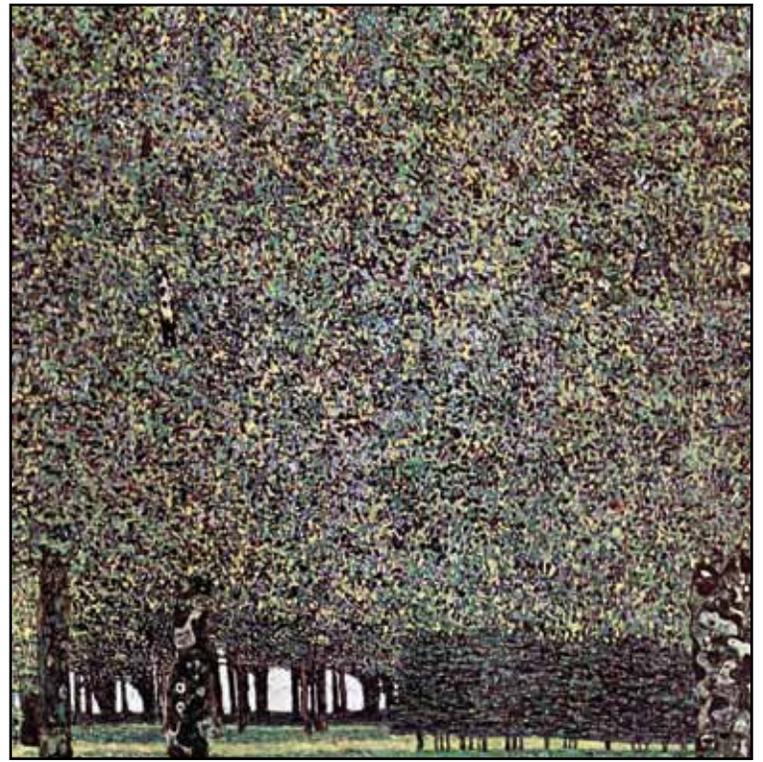
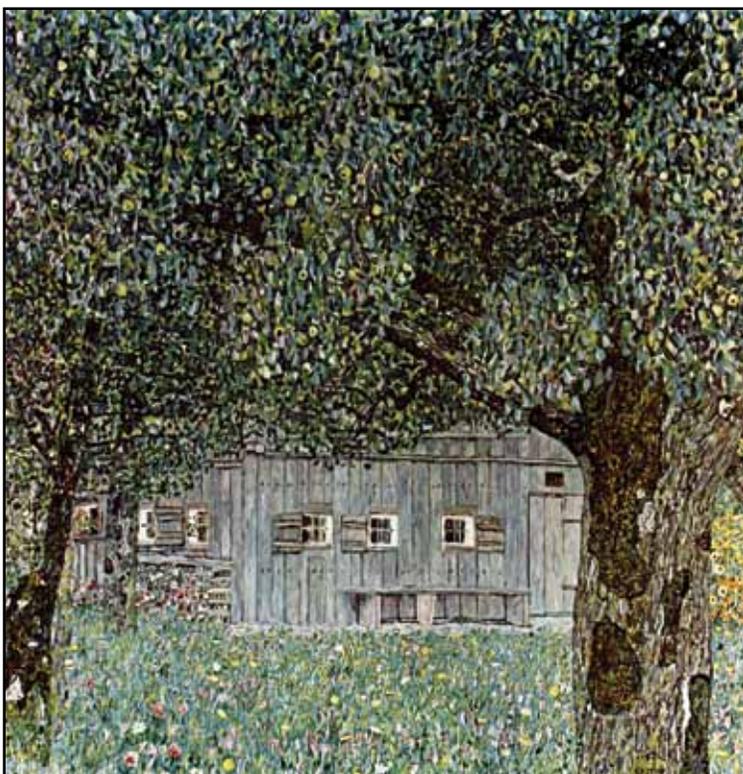
*Черная шляпа с перьями. 1910*



*Сады. До 1910*

В пейзажных работах художник стал часто использовать мотив цветущего сада, поражающего красотой цветов и фруктовых деревьев. Его интересует пора позднего лета, когда уже созревают плоды, а цветущие растения все еще радуют глаз буйством красок. Такой предстает природа на картинах «Фруктовый сад с розами» (1911–1912, частное собрание), «Крестьянский дом в Верхней Австрии» (1911–1912, Австрийская галерея Бельведер, Вена) и первом варианте «Яблони» (1912,

*Крестьянский дом в Верхней Австрии. 1911–1912*



*Парк. До 1910*

частное собрание), снова напоминающем «портрет» раскидистого яблоневого дерева. Последнее полотно – пример декоративного стиля художника: все произведение, подобно мозаике, состоит из отдельных кусочков разноцветной смальты. В работе «Сельский сад с распятием» (1911–1912, сгорела в 1945) лето уже переходит в осень, желтеет трава, но в последние теплые дни продолжают распускаться поздние цветы. Крест с распятым на нем Христом и стоящая рядом

*Яблоня I. 1912*





*Сельский сад с распятием. 1911–1912*

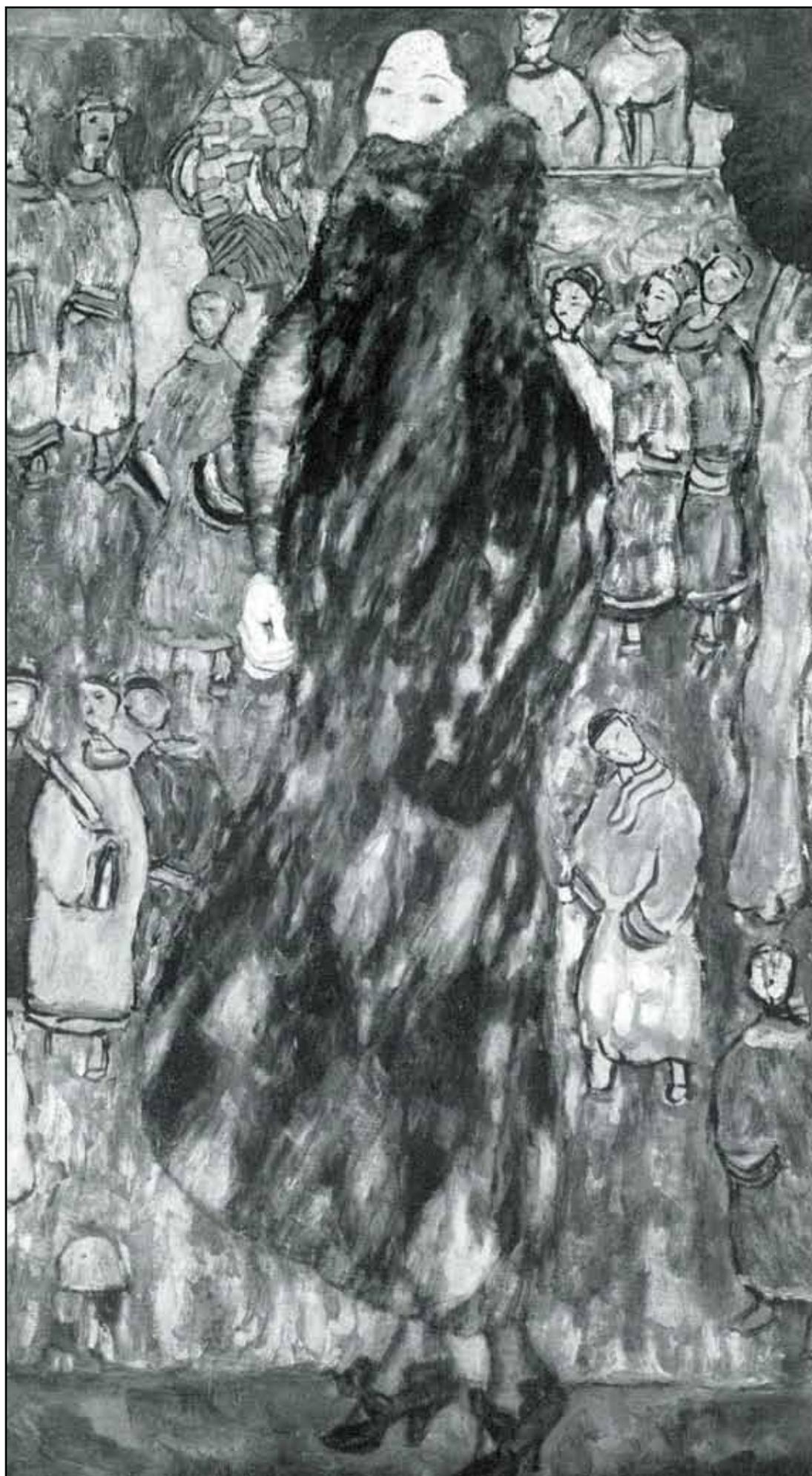
скорбящая Дева Мария окружены высокими стеблями желтых цветов, кем-то давно здесь посаженных в честь Господа. Пейзаж рождает задумчивое настроение, усиливающееся введением мотивом распятия – христианского символа, редкого для картин Климта.

В 1914 началась Первая мировая война, в которую Австро-Венгрия вступила на стороне Германии. Война, которой суждено было стереть с лица земли целые империи, потрясла живописца, однако не вошла в тематику его работ. В 1915 Климта постигло личное горе: умерла его мать.

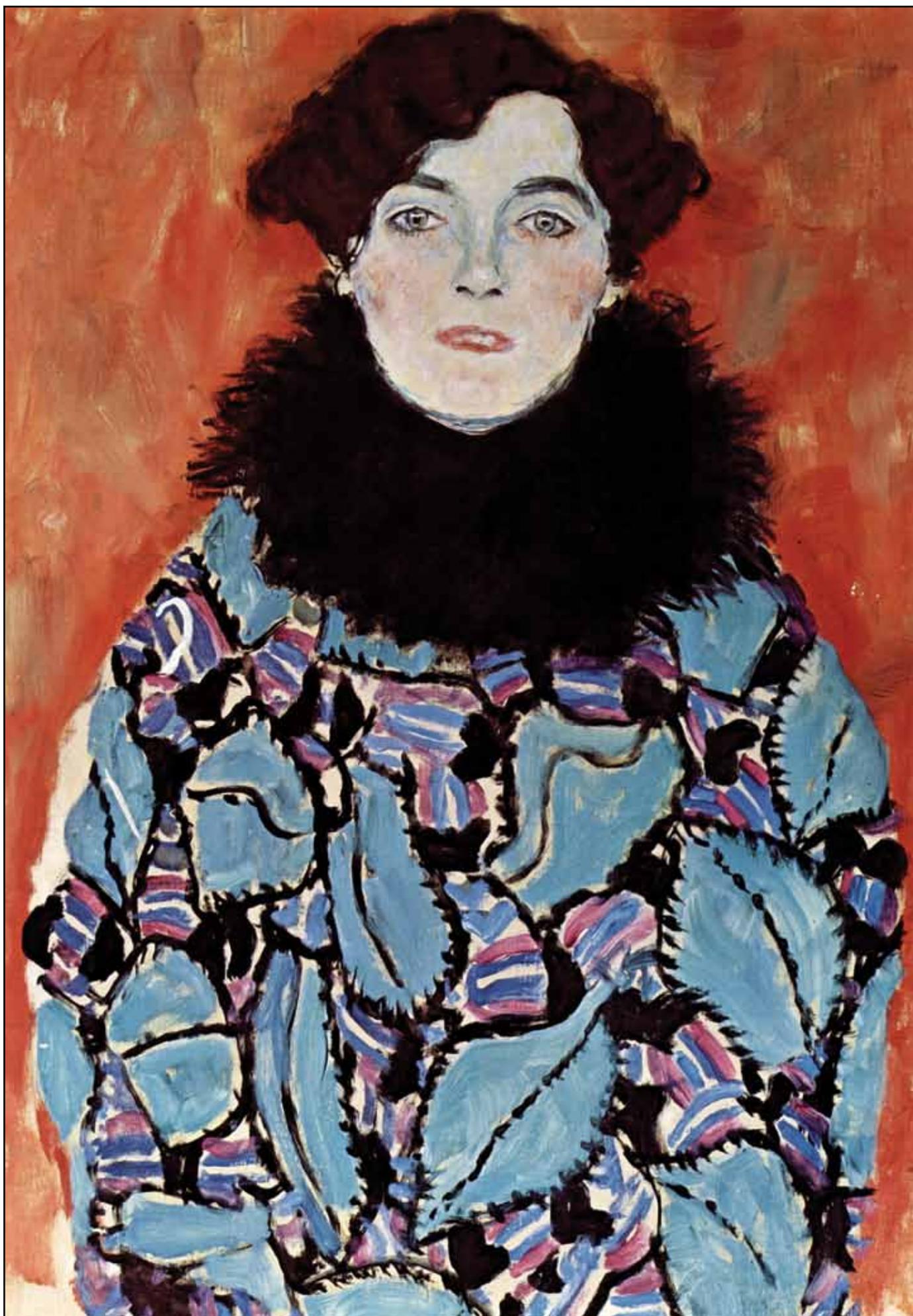
Искусство художника последующих лет продолжало воспевать женскую прелесть и природную красоту, но тема роковой женщины перестала волновать мастера. Он представлял роскошных женщин своего века в их естественной красоте. С «Портрета Фридерики Марии Беер» (1916, частное собрание) на зрителя смотрит грустная или уставшая героиня, фоном для работы служит роспись в восточном стиле. В том же ключе выполнена картина «Дама в хорьковой шубе» (1916–1918, частное собрание), где женщина также представлена на фоне восточных изображений, черты лица выдают ее неевропейское происхождение.



Портрет Фридерики Марии Беер. 1916



*Дама в хорьковой шубе. 1916–1918*



*Портрет Иоганны Штауде. 1917–1918*

В таком же стиле написана работа «Подруги» (1916–1917, сгорела в 1945), построенная на контрасте обнаженного тела одной из девушек, похожей на прекрасную одалиску, и закутанной в красные одежды фигуры ее подруги. Обтекаемое название работы скрывает лесбийские отношения героинь, о которых Климт не постеснялся заявить миру, подобно своему французскому коллеге Анри де Тулуз-Лотреку. Фигуры девушек практически лишены объемной моделировки, за счет чего они почти сливаются с фоном, становясь элементами орнамента. Сложно сказать,

*Подруги. 1916–1917*

означают ли что-то определенное животные и цветы, изображенные на фоне. Однако в китайском искусстве, под которое стилизовано произведение, они таили бы в себе эротический смысл. Так, курица являлась бы символом женщины (возможно, легкого поведения), дракон – мужской сексуальности. Вероятно, и цветы несут такую же смысловую нагрузку, означая женское начало. В «Портрете Иоганны Штауде» (1917–1918, Австрийская галерея Бельведер, Вена) автор сосредоточил внимание на лице модели и силе ее взгляда. Отказавшись от декоративности, художник написал по-настоящему психологический портрет.

В 1910-х Густав Климт создал серию работ,





посвященную замку Камер на озере Аттерзе и передающую гармонию природы и архитектуры. Некоторые архитектурные пейзажи живописца похожи на произведения того же жанра Поля Сезанна с нарушенной перспективой и «сидящими» один на другом домиками. Таковы «Дома в Унтерахе на Аттерзе» (1916, Музей Вольфганга Гурлитта, Линц), «Церковь в Кассоне» (1913, частное собрание), «Церковь в Унтерахе на Аттерзе» (1916, частное собрание).

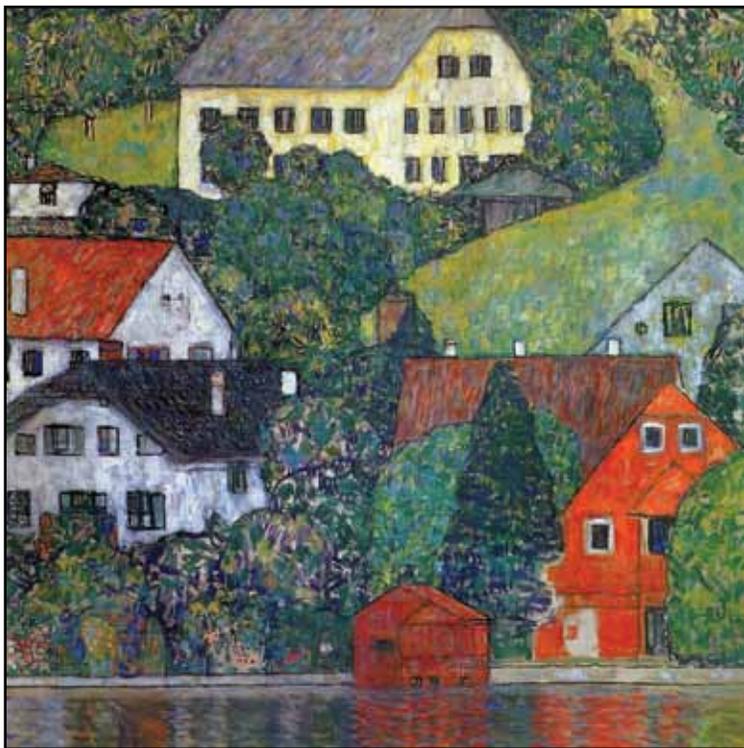
Поздние работы пейзажного жанра, например «Сад на холме» (1917, частное собрание) и «Садовая дорожка с курицами» (1917, сгорела в 1945), почти утрачивают сходство с живой природой и

*Церковь в Кассоне. 1913*

становятся полностью орнаментальными. Прихотливый узор цветов и листьев будто складывается из переливающихся на солнце самоцветов.

Лишь за год до смерти живописец получил официальное признание в художественных кругах, став почетным профессором Академий искусства Вены и Мюнхена (1917).

В январе 1918 у Густава Климта произошло кровоизлияние в мозг, а 6 февраля 1918 художник умер. Многие произведения остались незаконченными. В ноябре того же года Австро-Венгрия вышла из войны,

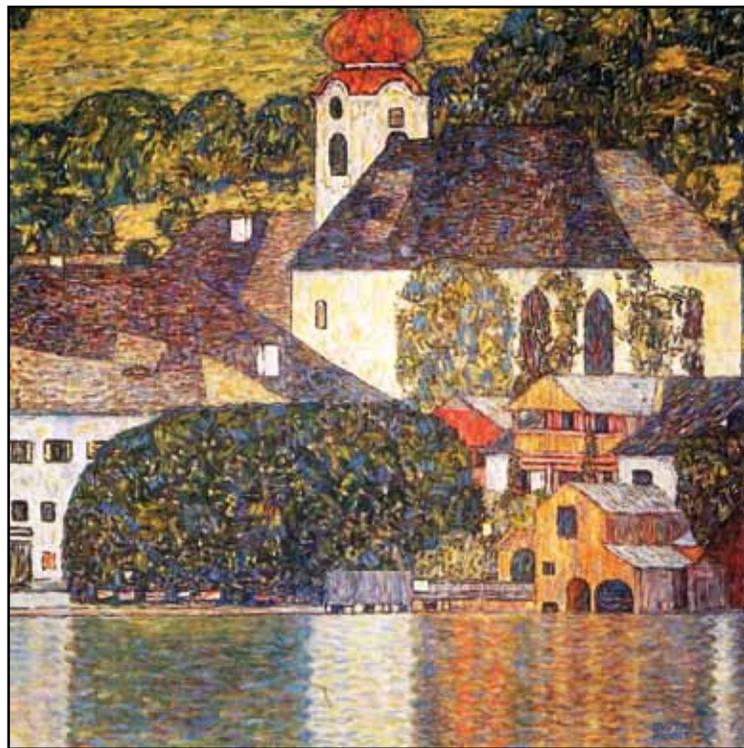


*Дома в Унтерахе на Аттерзе. 1916*

официально перестав существовать и распавшись на несколько разных государств в 1919. Закончилась эпоха великой Австрийской империи, эпоха блистательного расцвета светской культуры, свидетелем и сотворцом которой был и Климт.

Мастер оставил после себя великолепные произведения, за право обладания которыми борются наследники его моделей. Картины Климта до сих пор продаются на аукционах по баснословно высоким ценам.

Так никогда не ставшая законной женой художни-



*Церковь в Унтерахе на Аттерзе. 1916*

ка Эмилия Флэге пережила своего возлюбленного и умерла в 1952. Любвеобильный живописец стал отцом нескольких незаконных детей, четверо из которых доказали свое родство с ним.

Один из основателей Венского Сецессиона и Союза австрийских художников, Густав Климт способствовал обновлению австрийской живописи, ее освобождению от канонов академизма и воспитанию молодого поколения художников, искавших новые пути в искусстве.

*Сад на холме. 1917*

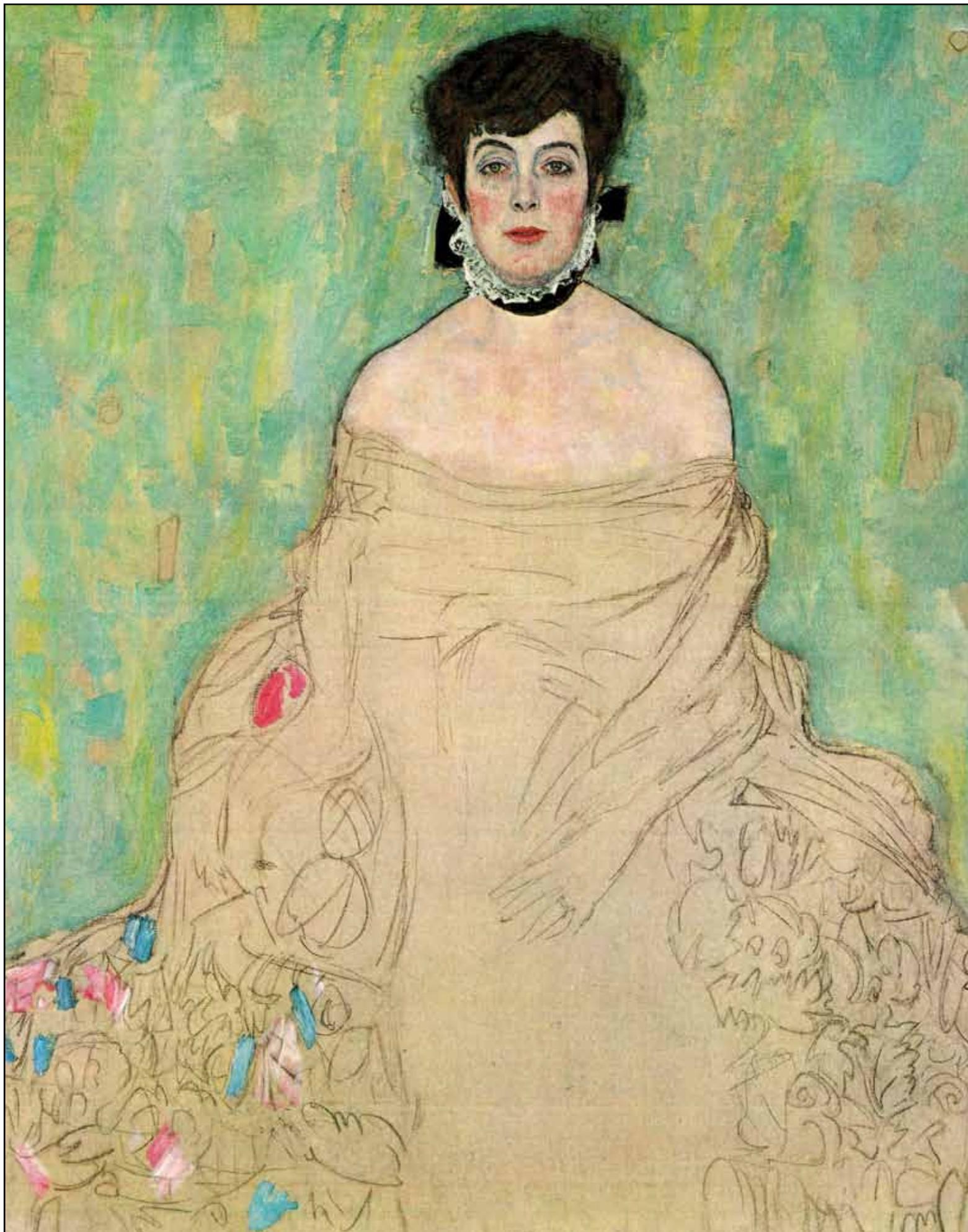


*Садовая дорожка с курами. 1917*

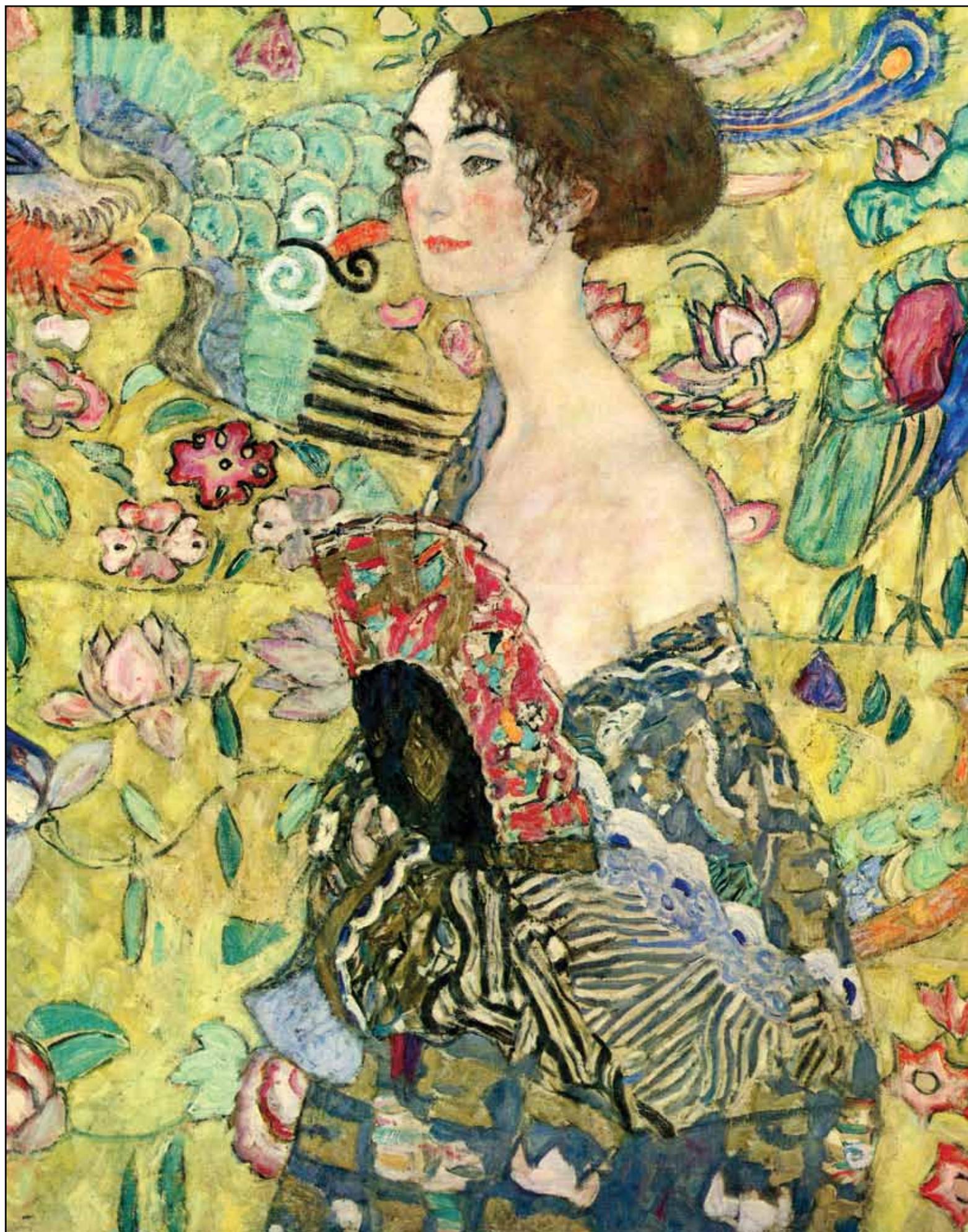




*Колыбель. Фрагмент. 1917–1918*



Портрет Амалии Цукеркандль. Фрагмент. 1917–1918



*Дама с вешром. Фрагмент. 1917–1918*

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Алтарь Диониса. Фрагмент.** 1886. Штукатурная основа, масло. Бургтеатр, Вена
- стр. 4 – **Бродячий труппа.** Вариант II. 1886. Холст, масло. Бургтеатр, Вена
- стр. 5 – **Зрительный зал старого Бургтеатра в Вене.** 1888–1889. Бумага, гуашь. Исторический городской музей, Вена
- стр. 6 – **Портрет пианиста и преподавателя фортепианной игры Йозефа Пембауэра.** 1890. Холст, масло. Тирольский провинциальный музей, Инсбрук
- стр. 7 – **Две девушки с олеандром.** 1890–1892. Холст, масло. Частное собрание  
**Идиллия.** 1888. Холст, масло. Исторический городской музей, Вена
- стр. 8 – **Любовь.** 1895. Холст, масло. Исторический городской музей, Вена
- стр. 9 – **Актер придворного театра Йозеф Левински в роли Дона Карлоса.** 1895. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 10 – **Музыка I.** 1895. Холст, масло. Новая Пинакотека, Мюнхен
- стр. 11 – **Музыка II.** 1898. Холст, масло. Полотно утрачено
- стр. 11 – **Шуберт за клавиром.** 1898. Холст, масло. Полотно сгорело в 1945
- стр. 12 – **Портрет Сони Книшс.** 1898. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 13 – **Портрет Серены Ледерер.** 1899. Холст, масло. Художественный музей, Базель
- стр. 14–15 – **Афина Паллада.** 1898. Холст, масло. Исторический городской музей, Вена
- стр. 15 – **Nuda Veritas (Обнаженная истина).** 1899. Холст, масло. Австрийская национальная библиотека, Вена
- стр. 16 – **Юдифь.** 1901. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 17 – **Течение.** 1898. Холст, масло. Частное собрание  
**На Атгерзе.** 1900. Холст, масло. Собрание Рудольфа Леопольда, Вена
- стр. 18 – **Серебряные рыбки.** 1899. Холст, масло. Центральная сберегательная касса Вены
- стр. 19 – **Портрет Эмили Флэге.** 1902. Холст, масло. Исторический городской музей, Вена  
**Золотые рыбки.** 1901–1902. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 20 – **После дождя.** Фрагмент. 1899. Холст, масло. Новая городская галерея, музей Вольфганга Гурлитта, Линц  
**Тихий пруд в парке замка Каммер.** 1899. Холст, масло. Собрание Рудольфа Леопольда, Вена  
**Сельский дом с березами.** 1900. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 21 – **Болото.** 1900. Холст, масло. Частное собрание  
**Фруктовые деревья.** 1901. Холст, масло. Частное собрание  
**Сад (Цветущий луг).** 1906. Холст, масло. Частное собрание, Вена
- стр. 22 – **Враждебные силы. Фрагмент «Бетховенского фриза».** 1902. Казеиновые краски на гипсовой панели, вставки из полудрагоценных камней.  
Нижний Бельведер, Вена
- стр. 23 – **«Бетховенский фриз».** Фрагмент. 1902. Казеиновые краски на гипсовой панели, вставки из полудрагоценных камней. Нижний Бельведер, Вена
- стр. 24 – **Философия.** 1900. Холст, масло. Полотно утрачено  
**Медицина (окончательный вариант).** 1900–1907. Холст, масло. Полотно утрачено
- стр. 25 – **Надежда.** 1903. Холст, масло. Национальная галерея Канады, Оттава
- стр. 26 – **Три возраста женщины.** Фрагмент. 1905. Холст, масло. Национальная галерея современного искусства, Рим
- стр. 27 – **Портрет Эрминии Галлия.** 1904. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон  
**Портрет Маргарет Стонборо-Витгенштейн.** 1905. Холст, масло. Новая Пинакотека, Мюнхен
- стр. 28 – **Портрет Фритцы Ридлер.** 1906. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 29 – **Подсолнух.** 1906–1907. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 30–31 – **Портрет Адели Блох-Бауэр.** 1907. Холст, масло. Новая галерея, Нью-Йорк
- стр. 31 – **Надежда II.** 1907–1908. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- стр. 32 – **Даная.** 1907–1908. Холст, масло. Частное собрание, Грац
- стр. 33 – **Поцелуй.** 1907–1908. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 34 – **Юдифь II.** 1909. Холст, масло. Международная галерея современного искусства, дворец Ка'Песаро, Венеция  
**Дама в шляпе и боа из перьев.** 1909. Холст, масло. Частное собрание (с 2001)
- стр. 35 – **Картон для фриза дворца Стокле.** 1905–1909. Темпера, акварель, золото, серебро, бронза, мел, карандаш, белила на картоне.  
Австрийский музей прикладного искусства, Вена  
**Картон для фриза дворца Стокле. Фрагмент**  
**Картон для фриза дворца Стокле. Фрагмент**
- стр. 36 – **Черная шляпа с перьями.** 1910. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 37 – **Сад. До 1910.** Холст, масло. Институт Карнеги, Питтсбург  
**Парк. До 1910.** Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк  
**Крестьянский дом в Верхней Австрии.** 1911–1912. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена  
**Яблоня I.** 1912. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 38 – **Сельский сад с распятием.** 1911–1912. Холст, масло. Полотно сгорело в 1945
- стр. 39 – **Портрет Фридерики Марии Беер.** 1916. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 40 – **Дама в хорьковой шубе.** 1916–1918. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 41 – **Портрет Иоганна Штауде.** 1917–1918. Холст, масло. Австрийская галерея Бельведер, Вена
- стр. 42 – **Подруги.** 1916–1917. Холст, масло. Полотно сгорело в 1945
- стр. 43 – **Церковь в Кассоне.** 1913. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 44 – **Дома в Унтерегах на Атгерзе.** 1916. Холст, масло. Музей Вольфганга Гурлитта, Линц  
**Церковь в Унтерегах на Атгерзе.** 1916. Холст, масло. Частное собрание  
**Сад на холме.** 1917. Холст, масло. Частное собрание  
**Садовая дорожка с курами.** 1917. Холст, масло. Полотно сгорело в 1945
- стр. 45 – **Колыбель.** Фрагмент. 1917–1918. Холст, масло. Галерея Сент-Этьен, Нью-Йорк
- стр. 46 – **Портрет Амалии Цукеркандль.** Фрагмент. 1917–1918. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 47 – **Дама с веером.** Фрагмент. 1917–1918. Холст, масло. Собрание Рудольфа Леопольда, Вена

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *Д. Перова*  
Корректор: *А. Плещачев*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 55 «Густав Климт»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Густав Климт. «Поцелуй»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,  
г. Ярославль

Подписано в печать 04. 10. 2010  
Формат 70x100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№