ЭДГАР ДЕГА

ХУДОЖНИК В 100 КАРТИНАХ



- БИОГРАФИЯ ВЕЛИКОГО ХУДОЖНИКА
- САМЫЕ УЗНАВАЕМЫЕ ПОЛОТНА МАСТЕРА
- ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ШЕДЕВРОВ
- СЮЖЕТЫ И ГЕРОИ
- СИМВОЛЫ И ЗНАКИ

ЭДГАР ДЕГА

Москва
2015

УДК 75.071.1(44)
ББК 85.143(3)
Э 18

В оформлении использовано фото:
Pline/Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported, 2.5 Generic, 2.0 Generic и 1.0 Generic

Эдгар Дега. Художник в 100 картинах. – Москва : Эксмо, 2015. – 96 с. :
Э 18 ил. – (Художник в 100 картинах).

ISBN 978-5-699-81659-0

Великий новатор, Эдгар Дега балансировал на тонкой грани, отделявшей академизм от импрессионизма, а его оригинальная манера исполнения, смелые технические и композиционные решения стали связующим звеном между ними. Он умел сочетать классику и современность в своих работах, объединять мгновение с бесконечным трудом в студии. Его картины – это глубокий анализ действительности, преследующий одну цель – увидеть красоту во всем и запечатлеть на холсте мгновения самой жизни.

В подарочном издании рассказывается о великом новаторе эпохи импрессионизма и раскрывается история создания знаменитых полотен выдающегося мастера.

УДК 75.071.1(44)
ББК 85.143(3)

ISBN 978-5-699-81659-0

© ООО «Айдиномикс», 2015
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2015

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга

ХУДОЖНИК В 100 КАРТИНАХ

ЭДГАР ДЕГА. ХУДОЖНИК В 100 КАРТИНАХ

Автор-составитель *А. Фро*

Директор редакции *Е. Капьёв*
Ответственный редактор *Ю. Орлова*
Художественный редактор *Е. Гузнякова*

ООО «Издательство «Эксмо»
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21.
Home page: **www.eksmo.ru** E-mail: **info@eksmo.ru**

Өндіруші: «ЭКСМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru.
Тауар белгісі: «Эксмо»
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша
арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.
Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Сертификация туралы ақпарат сайтта: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить по адресу: http://eksmo.ru/certification/

Өндірген мемлекет: Ресей
Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 30.06.2015. Формат 60x84 1/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,2. Тираж экз. Заказ

ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН
shop.eksmo.ru
ЭКСМО
shop.eksmo.ru

6+

ISBN 978-5-699-81659-0
9 785699 816590 >

В электронном виде книги издательства Эксмо вы можете купить на www.litres.ru
ЛитРес: ОДИН КЛИК ДО КНИГ

Оглавление

Введение 4

Начало творческого пути 7
Молодые годы 7
Дань академизму 15
Композиционные эксперименты 19
Знакомство с импрессионистами 23

Зрелость: линия и цвет (1870–1880) 34
Первая выставка импрессионистов 34
Музыка танца 39
Мир кафешантанов 54
Под куполом цирка 58
Неповторимая грация лошадей 61

Позднее творчество: цвет и линия (1880–1890) 64
Работающие женщины: восхищение трудом 64
«Купальщицы»: чувственная нагота 72
Лошади: любовь с продолжением 79
«Голубые танцовщицы»: фейерверк цвета 81
Скульптуры: фигуры в движении 90

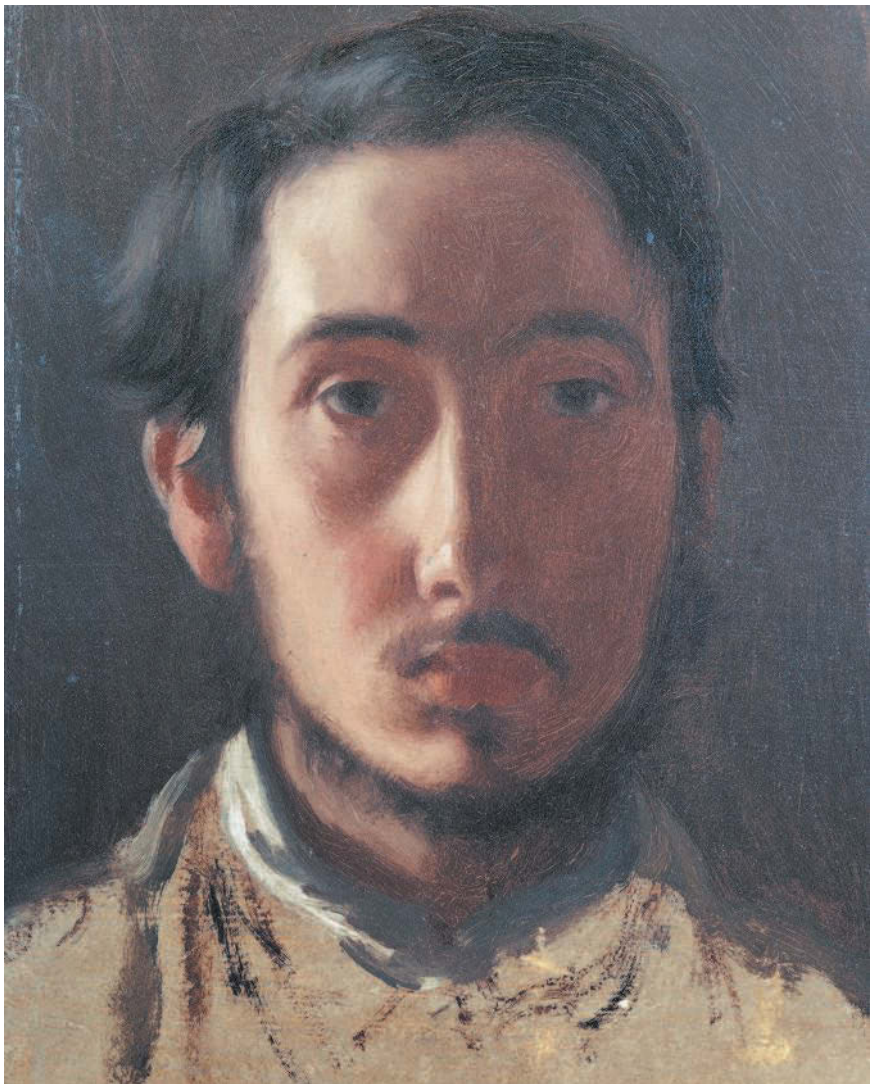
Список иллюстраций 95





Я хочу быть знаменитым и неизвестным.
Эдгар Дега

Введение



В творчестве каждого художника всегда можно подметить излюбленные темы, обращаясь к которым он с наибольшей ясностью выражает собственное отношение к миру, свои эстетические и философские взгляды. Например, сложно представить мечтательность Клода Моне без туманного влажного рассвета над Сеной и хрупких кувшинок на мерцающей водной глади, жизнерадостность Огюста Ренуара — без ярких маковых полей и охапок нежных цветов, порывистость и особую нервность Винсента Ван Гога — без пульсирующего звездного неба и пламенеющих подсолнухов в скромной керамической вазе. Ну а имя Эдгара Дега неразрывно связано с его грациозными балеринами и изящными тонконогими лошадьми.

«Говорят, у человека, одержимого страстью, мысли вращаются в замкнутом кругу» — пожалуй,

Автопортрет.
Около 1857 года.
Масло, бумага и холст.
Местонахождение неизвестно

именно эти слова ирландского философа и писателя Оскара Уайльда как нельзя лучше характеризуют творчество выдающегося французского художника. Начав заниматься живописью в юности, Дега со временем сделал искусство единственным смыслом своей жизни, однако при этом наследие мастера представлено довольно скупым набором сюжетов: практически все работы посвящены либо танцовщицам, либо лошадям, либо прачкам, либо модисткам, либо купающимся женщинам.

Чем же объясняется такая «примитивность»? Конечно, на этот вопрос сложно дать исчерпывающий ответ, ведь творчество любого художника невозможно понять до конца, аккуратно разложив все по полочкам, — его основную идею можно лишь интуитивно почувствовать. Однако даже беглого знакомства с работами Дега достаточно, чтобы выделить то, что их объединяет, — стремление запечатлеть движение и его красоту. Живописец неустанно оттачивал свое мастерство, и каждая последующая картина все больше приближала его к заветной цели — достичь совершенства техники исполнения, вдохнуть в полотна жизнь. Постепенно это превратилось в самоцель: у художника, равнодушного к деньгам и славе, не было другой заботы, кроме заботы о своем искусстве.



Две танцовщицы на сцене. Около 1874 года.
Масло, холст. 61,5×46 см. Галерея института Курто (Лондон, Великобритания)

Дега родился в обеспеченной семье, а потому мог позволить себе выбрать занятие по душе. Однако не праздная жизнь привлекла его, а тяжелый и упорный труд художника. Как и любой новичок в этом деле, он начал свой долгий путь с копирования произведений старых мастеров в Лувре — именно эти занятия привили ему любовь к четким линиям, которой он остался верен до конца. В ту пору в искусстве царил академизм: картины следовало писать на классические литературные либо исторические сюжеты с соблюдением определенных правил, предусматривавших и способ построения композиции, и выбор цветовой палитры. Но со временем рамки такой живописи стали для Дега тесны.

В начале 1860-х годов у молодого французского художника произошла судьбоносная встреча с Эдуардом Мане, стоявшим у истоков зарождавшегося направления — импрессионизма. Новое искусство отвергало все прежние каноны и провозглашало превосходство цвета над формой. Именно с помощью грамотно подобранной палитры художник должен был передать на холсте свои тончайшие субъективные впечатления от увиденного. Эти свежие веяния привнесли в картины Дега ту живость, которой были лишены классические полотна: со временем на смену его сдержанной и неяркой гамме пришли чистые и звонкие краски.

Нащупывая собственный стиль, Эдгар Дега все больше сближался с импрессионистами и впоследствии участвовал практически во всех их выставках. Однако всякий раз приходил в негодование, когда его причисляли к их плеяде, поскольку считал себя, по собственному выражению, *«классическим художником современной жизни»*. И это недовольство было вполне обоснованным: Дега, в отличие от Мане, Моне, Базиля, Ренуара и Сислея, никогда не рисовал на пленэре, предпочитая работу в студии, и не полагался на сиюминутные впечатления от увиденного, а всякий раз тщательно продумывал сюжет будущей картины, ее композицию и палитру. Признанный одним из лучших рисовальщиков своего времени, он постоянно экспериментировал: писал маслом, пастелью, акварелью, гуашью, занимался литографией и монотипией, а в последние годы жизни, когда начал терять зрение, увлекся фотографией и скульптурой.

Великий новатор, скорее, балансировал на тонкой грани, отделявшей академизм от импрессионизма, а его оригинальная манера исполнения, смелые технические и композиционные решения стали связующим звеном между ними. Он умел сочетать классику и современность в своих работах, объединять мгновение с бесконечным трудом в студии, придавать впечатление длительному и кропотливому исследованию (именно поэтому художник однажды откровенно заявил, что *«искусство есть ложь»*).



Танцовщица.
Снимок сделан около 1900 года

Двойственность стала не только особенностью творчества Дега, но и неотъемлемой частью его жизни: как ни парадоксально, но в зрелом возрасте художник был *«знаменитым и неизвестным»* одновременно. В парижской прессе тех лет не было опубликовано ни одного интервью с ним, не написано о нем ни одной более-менее сто́ящей заметки. У мастера не было ни могущественных покровителей, ни преданных учеников, но при этом все знали, что где-то в Париже живет чудаковатый высокомерный старик, без устали рисующий одно и то же. Замкнутость и некоторая нелюдимость Дега, ставшие с годами легендарными, не мешали, однако, его зоркому глазу проникать всюду, где иные художники не заметили бы сюжета для своих картин: и за кулисы театра, и в окутанную паром прачечную, и в усыпанный ворохом ярких лент шляпный магазин.

Свое затворничество живописец объяснял так:

«Мне думается, что в наше время тот, кто хочет серьезно заниматься искусством и отвоевать в нем хоть маленькое, но свое место… должен стремиться к уединению. Слишком уж много кругом шума. Можно подумать, что картины делаются, как биржевые цены, в сутолоке стремления к наживе…»

Так в чем же секрет Дега? Почему самого, пожалуй, одинокого и скромного мастера XIX века, которого современники не раз упрекали в безвкусице и примитивности, сейчас причисляют к гениям? Чем объяснить, что имя живописца, никогда не отдававшего дань моде и не писавшего на заказ, знаменует собой целую эпоху не только французского, но и мирового искусства? И почему критикам, а вслед за ними и публике, понадобились годы, чтобы понять и оценить изящную простоту и грацию его хрупких балерин, гарцующих наездников, натруженных прачек, купающихся женщин?..

Возможно, ответ как раз и заключается в той непреклонности, в той страсти и одержимости, с которыми художник шел к поставленной цели. Безусловно, Дега довольно сложно принять с его колючим интеллектом, мастерским совмещением жанров, непривычными ракурсами, гениальным кадрированием и своеобразным холодом — ледяной и точной объективностью. Однако при более близком знакомстве с его картинами становится очевидным, что они представляют собой не просто фотографический слепок действительности, но ее глубокий анализ, преследующий одну-единственную цель — увидеть красоту во всем, будь то обычный взмах руки или легкий поворот головы, и запечатлеть на холсте мгновения самой жизни. Возможно, именно в этом и кроется секрет его нестареющего искусства: и спустя десятилетия все так же беспечна танцовщица, почесывающая спину, сидя на рояле, все так же устало сидит женщина в кафе перед фосфоресцирующим бокалом абсента, а от обнаженных тел купальщиц по-прежнему исходит жар.

Начало творческого пути

Молодые годы

Илер-Жермен-Эдгар де Га, или Эдгар Дега[1], родился 19 июля 1834 года в Париже, в семье банкира франко-итальянского происхождения. Будущий художник являлся старшим ребенком: кроме Эдгара у четы де Га были сыновья Рене и Ашиль, а также дочери Тереза и Маргарита.

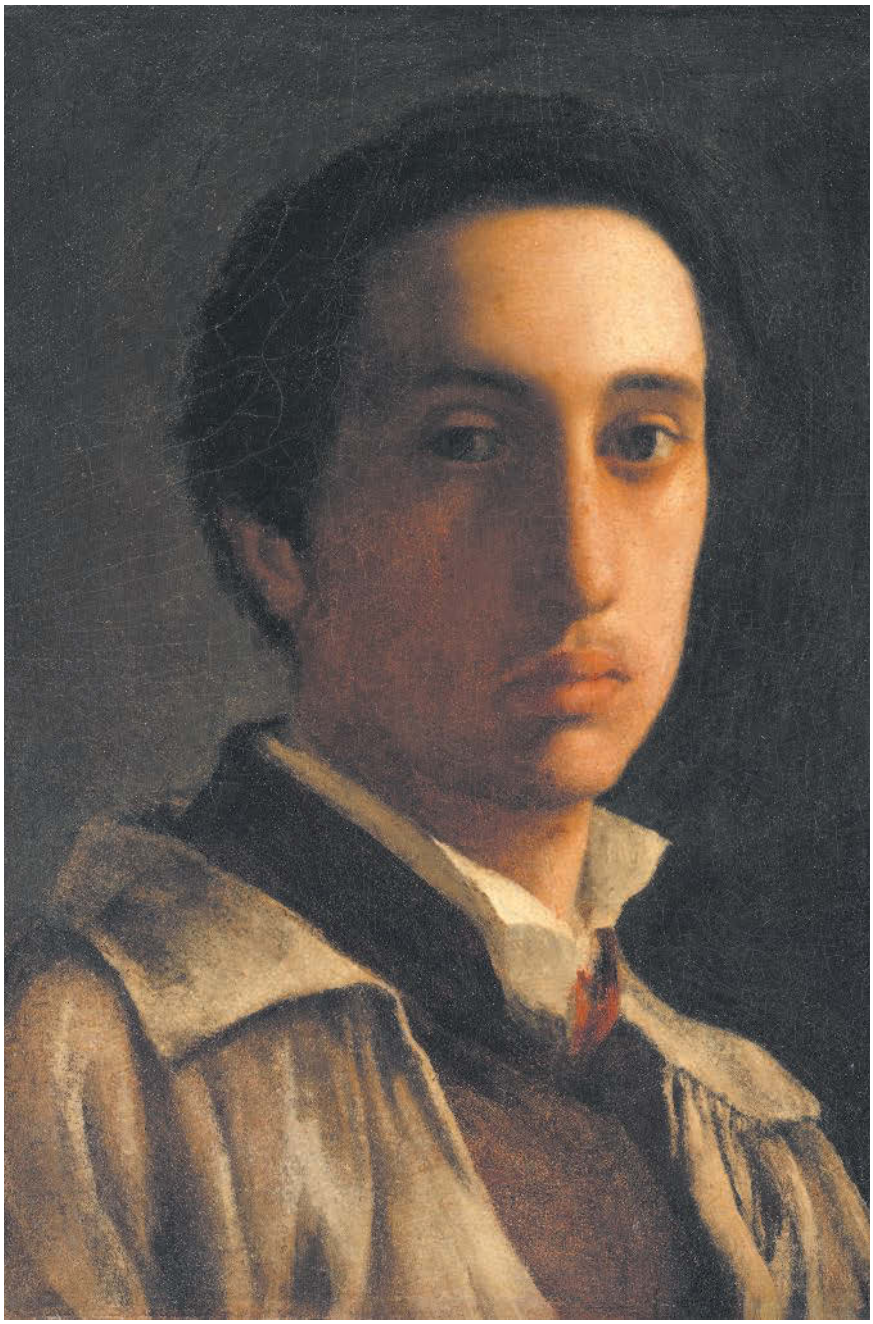
Отец семейства Огюст де Га возглавлял в Париже небольшое отделение крупного итальянского банка, основанного Рене Илером — дедом Эдгара. Тот появился на свет в Орлеане, но в начале Великой французской революции бежал из страны на солнечный юг, затем, женившись на итальянке, осел в Неаполе, где и основал семейное дело. Огюст же наотрез отказался оставаться в Италии и перебрался на историческую родину. Здесь в 1832 году он женился на Селестине Мюссон — девушке из французской семьи, переехавшей в американский Новый Орлеан (ее отец служил брокером на одной из местных хлопковых бирж). В 1847 году, когда Эдгару исполнилось 13, Селестина умерла. Потеря матери стала для будущего художника сильнейшим ударом, от которого он впоследствии долго не мог оправиться.

В возрасте 11 лет Эдгар поступил в лицей Людовика Великого — одно из престижнейших учебных заведений Франции, где в свое время учились революционер



Лицей Людовика Великого в Париже, в стенах которого учился Эдгар Дега. Современный снимок

[1] Художник происходил из знатного рода, о чем свидетельствует дворянская приставка «де». Однако впоследствии он стал писать приставку и фамилию слитно, объясняя это тем, что дворяне не привыкли к труду, а ему нужно работать.



Автопортрет. 1855–1856 годы.
Масло, бумага и холст. 40,6×34,3 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Автопортрет. Около 1855 года.
Красный мел, бумага. 31×23,3 см.
Национальная галерея искусств
(Вашингтон, США)

Максимилиан Робеспьер, писатели Дени Дидро и Виктор Гюго. Там он получил прекрасное классическое образование и степень бакалавра в области литературы, а также познакомился с Полем Вальпинсоном, сыном известного коллекционера Эдуарда Вальпинсона, и будущим художником, инженером и коллекционером Анри Руаром. С последним Дега поддерживал дружеские отношения на протяжении всей жизни.

Эдгар с детства проявлял интерес к рисованию, а в 18 лет даже превратил одну из комнат в доме в собственную студию. Как и большинство начинающих художников, он часто посещал Лувр, где усердно копировал выставленные шедевры (для этого следовало получить специальное разрешение), стараясь постичь авторскую технику исполнения, совершенство линий, продуманность композиции и гармоничное сочетание цветов. Молодой живописец был влюблен в изящество и благородство Рафаэля Санти, очарован великолепием красок Эжена Делакруа, восхищен живостью и эскизной легкостью техники Жана Огюста Доминика Энгра[2].

Огюст де Га обожал изобразительное искусство, поэтому не

[2] Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867) — французский живописец, лидер академического направления в европейской живописи XIX века.



Автопортрет. 1857 год.
Черный мел и графит, бежевая веленевая бумага. 29,8×23,1 см.
Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Ашиль де Га в форме кадета. 1856 (1857) год.
Масло, холст. 64,5×46,2 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

препятствовал занятиям сына, хотя в будущем прочил ему карьеру юриста. После окончания лицея в ноябре 1853 года Эдгар даже поступил на юридический факультет Парижского университета, однако больших способностей к правоведению у него не оказалось, и страсть к рисованию взяла верх. В конце концов, положение, которое занимал в обществе отец, позволяло Эдгару заниматься живописью, совершенно не задумываясь о пропитании. У художника не было необходимости продавать свои работы, он мог снова и снова к ним возвращаться даже спустя годы, добиваясь совершенства исполнения. Впоследствии современники не раз шутили, что увидеть законченную картину Дега можно, лишь отобрав ее у него.

В 1855 году юный Дега познакомился с Энгром, которого почитал как непревзойденного мастера классической живописи. Он восхищался его гладкой манерой письма, четкими линиями и ясными формами. Чувствам Эдгара были очень созвучны слова опытного художника, что три четверти хорошей живописи — это прежде всего безупречный рисунок. Впоследствии Энгр не раз повторял ему:

«Рисуйте линии, молодой человек, как можно больше линий из жизни или по памяти — и вы станете хорошим художником».

В апреле этого же года Эдгар начал посещать Школу изящных искусств, где стал изучать живопись под руководством ученика Энгра — Луи Ламота. Однако спустя год неожиданно для всех



Автопортрет. 1857–1858 годы.
Масло, бумага и холст. 21×16,2 см.
Музей Гетти (Лос-Анджелес, США)



Итальянская девушка. Около 1856 года.
Акварель и графит, грязно-белая веленевая бумага. 15,5×13,6 см.
Художественный музей Фогга (Кембридж, США)

забросил занятия и отправился в путешествие по солнечной Италии. Здесь, на родине великих мастеров эпохи Возрождения, он по-прежнему усердно занимался копированием. Работы Микеланджело Буонарроти и Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти и Тициана Вечеллио, Андреа Мантенья и Паоло Веронезе окончательно привили ему почтение к совершенству и изяществу классической линии. Он понимал: чтобы развить собственную индивидуальность, следует изучать, любить и усваивать достижения других художников.

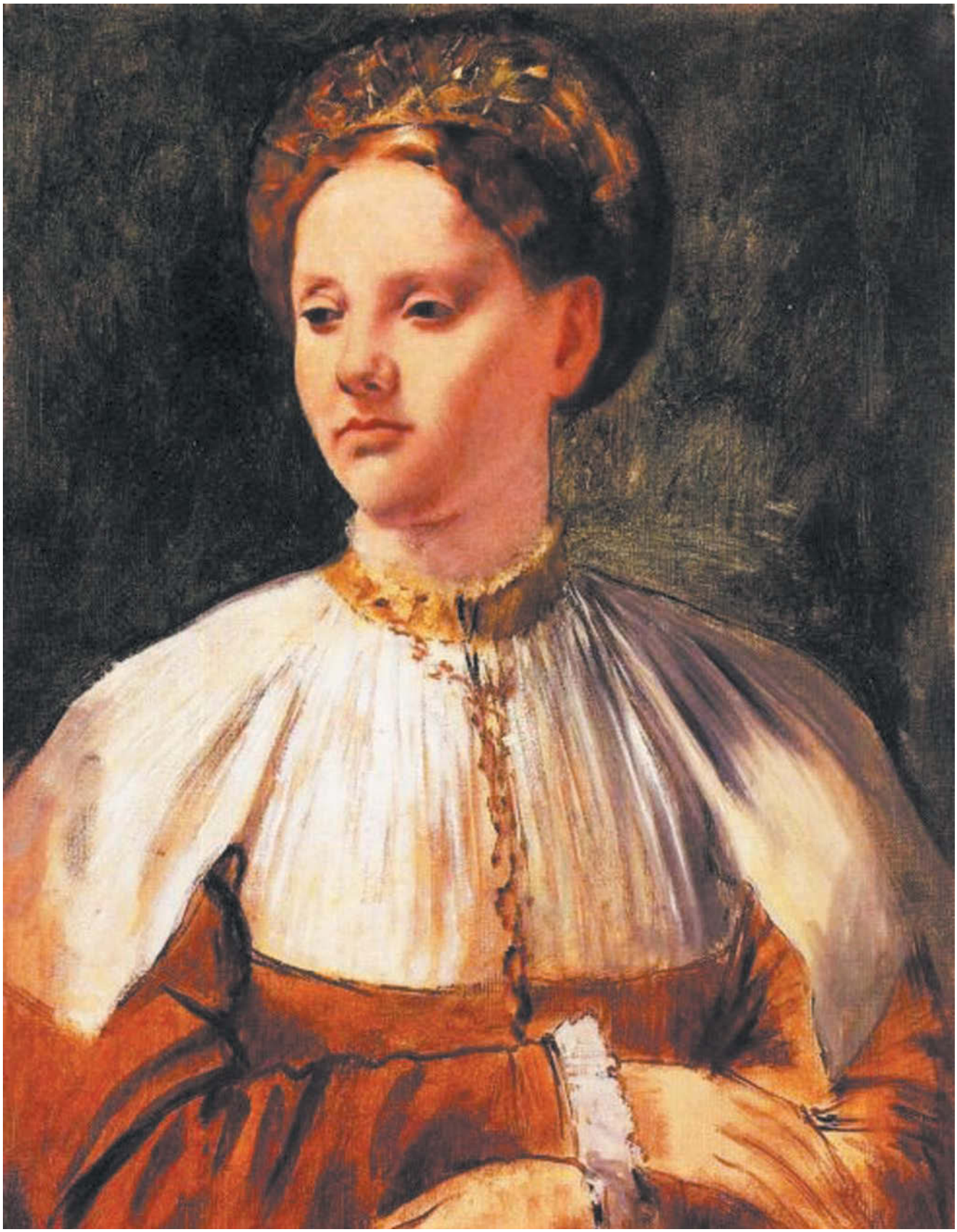
Ранние работы Дега, выполненные в традиционной манере (несколько автопортретов, «Ашиль де Га в форме кадета»), отличаются тщательностью исполнения, несколько тусклой палитрой и особой выразительностью, которая достигается с помощью резкого и точного рисунка.

Кроме копий старых мастеров Дега также написал несколько картин с изображениями мужчин и женщин в итальянских костюмах. Эта тема была невероятно популярна среди французских художников, приезжавших в Рим. Так, «Старая итальянка» сочетает в себе изящество исполнения и неяркую палитру, напоминающую Никола Пуссена[3], с реалистичными деталями (высохшая кожа, костлявые старческие руки). В работе нет и намека на сентиментальность, свойственную большинству картин, посвященных крестьянам и нищим.

[3] Никола Пуссен (1594–1665) — французский художник, непревзойденный колорист; стоял у истоков живописи классицизма, долгое время жил и работал в Риме («Похищение сабинянок», «Аполлон и Дафна», «Царство Флоры»).



Старая итальянка. 1857 год.
Масло, холст. 74,9×61 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Женский портрет (по флорентийскому рисунку). Около 1858–1859 годов.
Масло, холст. 64,7×45,4 см. Национальная галерея Канады (Оттава, Канада)

В Италии Дега впервые заинтересовался энергичностью и грациозностью лошадей. Увлеченности поспособствовало знакомство с французским художником-символистом Гюставом Моро, состоявшееся в Риме в 1858 году. Именно тот посоветовал юному Эдгару заняться темой движения, его красотой и стремительностью, что и стало лейтмотивом дальнейшего творчества. Впоследствии Дега признавался, что поначалу механика движения этих изящных животных была ему почти незнакома:

«Я знал бесконечно меньше, чем любой будущий офицер, который благодаря годам своей безупречной практики мог на расстоянии определить, как конкретная лошадь будет прыгать и выполнять команды».

Однако позднее лошади будут появляться на его картинах наряду с изображениями танцовщиц, певиц из кафешантанов[4], модисток, гладильщиц и обнаженных женщин. Кроме того, под влиянием Моро Дега обратил самое пристальное внимание на техники акварели и пастели, хотя работать с ними ему доводилось и ранее. В Художественном музее Фогга, например, хранится акварель с изображением итальянской девушки, созданная в Риме около 1856 года.

В 1859-м, вернувшись в Париж, вдохновленный Эдгар сразу принялся за работу: из-под его кисти вышли женский портрет, созданный на основе флорентийского рисунка, а также картины «На скачках: старт» и «Молодая девушка с ибисами». Наброски для последней Дега сделал еще во время пребывания в Риме. Особую таинственность полотно приобрело благодаря восточному пейзажу (изначально он не был задуман) — художник добавил позади девушки розовые цветы и двух ярко-красных ибисов.



На скачках: старт. Около 1860–1862 годов.
Масло, бумага. 33×47 см. Художественный музей Фогга (Кембридж, США)

[4] Кафешантан (от фр. *café chantant* — буквально «поющее кафе») — увеселительное заведение с открытой эстрадой.



Молодая девушка с ибисами. 1860–1862 годы.
Масло, холст. 100×74,9 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

Дань академизму

Как и любой молодой художник, Дега, тщеславно желавший выставлять свои работы в Салоне[5], в начале 1860-х годов обратился к историческому жанру. В ту пору в живописи господствовал академизм — направление, характерными особенностями которого были подражание внешним формам античного искусства и Ренессанса, идеализация образов, театральность композиции, условность рисунка и колорита. Картины в традиционной манере могли быть написаны лишь на исторические, религиозные либо классические литературные сюжеты. Все, что противоречило этим требованиям, искушенная парижская публика считала недостойным внимания.



Дочь Иеффая. 1859–1860 годы.
Масло, холст. 195,58×298,45 см. Художественный музей колледжа Смит (Нортгемптон, Великобритания)

Следуя канонам академической живописи, в течение нескольких лет Дега создал пять картин: «Дочь Иеффая» (1859–1860), «Упражнения юных спартанцев» (1860), «Семирамида закладывает город» (1861), «Александр и Буцефал» (1861 (1862)), «Эпизод средневековой войны», или «Бедствия Орлеана» (1865). Все работы отличаются темной палитрой, довольно сухой и сдержанной манерой письма. Человеческие фигуры на них вышли угловатыми, а движения (особенно отчетливо это заметно в «Дочери Иеффая») лишены плавности, изящества и грации.

Критики не оценили представленные полотна, однако «Эпизод средневековой войны» в виде исключения все же приняли в Салон 1865 года.

«Дочь Иеффая» — одна из первых самостоятельных картин Дега, наиболее амбициозная с точки зрения размера и композиции. Работу над полотном художник начал в 1859 году, вернувшись из Италии. Однако оно так и осталось незавершенным — юному Дега не удалось примирить в себе влияние различных мастеров, особенно Андреа Мантенья, Паоло Веронезе и Эжена Делакруа.

В основу картины положен ветхозаветный сюжет из 11-й главы Книги Судей Израилевых. Сводные братья изгнали Иеффая из дома и лишили наследства за то, что он был рожден блудницей. Однако когда над страной нависла угроза, раскаявшиеся израильтяне упросили сильного и храброго Иеффая повести народ против захватчиков-аммонитян. Обратившись к Богу, новоизбранный полководец дал обет: если он одержит победу, то принесет в жертву того, кто первым выйдет встречать его из ворот дома…

[5] Парижский салон (или просто Салон) — одна из наиболее известных художественных выставок Франции, официальная экспозиция парижской Академии изящных искусств. Первый показ состоялся в 1667 году, а с 1791-го принять участие в нем мог не только учащийся академии, но и любой художник — для этого следовало представить на суд специального жюри три работы.



Александр и Буцефал. 1861 (1862) год.
Масло, холст. 115×89 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Упражнения юных спартанцев. Около 1860 года.
Масло, холст. 109,5×155 см. Национальная галерея (Лондон, Великобритания)

На картине запечатлен момент триумфа и трагедии одновременно: торжествующие воины возвращаются в город, а навстречу им выходит единственная дочь Иеффая. Дега изобразил девушку в белом одеянии, тем самым подчеркнув ее невинность, в окружении женщин, которые, судя по всему, уже оплакивают уготованную ей участь. Интересно, что при разработке композиции мастер уделил особое внимание не только сюжету, но и палитре. Так, в сохранившихся рабочих записях Дега указано, что краски неба — серая и голубая — должны доходить до самых светлых тонов, а тени, естественно, до черного; для холма на заднем плане следует использовать сине-зеленые цвета, а для одежды Иеффая позаимствовать оранжево-красные у старика с картины Делакруа (вероятно, отсылка к полотну «Пьета»).

При работе над картиной Дега изменил первоначальное количество фигур и их положение — это отчетливо заметно по количеству ног в женской группе (десять вместо восьми).



Упражнения юных спартанцев (фрагмент)

Если в «Дочери Иеффая» молодой художник попытался полностью следовать академическим канонам (это касается и выбора сюжета, и манеры исполнения, и палитры), то в «Упражнениях юных спартанцев» он позволил себе несколько отступить от них.

Композиция картины построена по принципу треугольника. Его образуют три группы людей: пять юношей справа и, по-видимому,



Эпизод средневековой войны (Бедствия Орлеана). 1865 год.
Масло, бумага и холст. 83,5×148,5 см. Музей Орсе (Париж, Франция)

дразнящие их четыре девушки слева, а также несколько взрослых между ними, которые наблюдают за происходящим. Такое расположение элементов считается классическим и пользовалось особой популярностью у мастеров эпохи Возрождения, стремившихся подчеркнуть в своих работах величие и торжественность изображаемого. Вертикали, ясно ощущаемые в треугольнике, как раз создают впечатление устойчивости и статичности.

Манера исполнения сближает «Упражнения» с картинами эпохи кватроченто, где, как правило, сюжеты из Библии либо античной мифологии разворачивались на пейзажном или архитектурном фоне. Одним из наиболее ярких достижений этой эпохи является освоение перспективы: объемные предметы стали изображаться на плоскости в соответствии с законами и правилами их зрительного восприятия в зависимости от удаленности, точки наблюдения и так далее. Это придавало картинам глубину, а также отражало пространственную связь предметов. Данные характерные особенности есть и в «Упражнениях», где юный Дега стремился овладеть соотношением фигур и окружающего пространства.

Присущие классике композиционное решение, сюжет и манера исполнения не помешали художнику отказаться от античных черт для изображения юных спартанцев. В результате герои картины больше походят на современников Дега с оживленных улиц Парижа. Именно эта небольшая вольность знаменует первый шаг, сделанный живописцем в сторону от академизма.

Как уже говорилось, из пяти исторических полотен Дега на осенний Салон 1865 года в виде исключения приняли лишь «Эпизод средневековой войны». По манере исполнения работа чем-то напоминает фреску XV века. Долгое время ошибочно считалось, что в ней живописец изобразил сцену насилия над женщинами в Новом Орлеане во время Гражданской войны (1861–1865)[6]. На самом деле полотно является аллегорией: с его помощью мастер высказал опасения касательно судьбы своих близких, живших в этом американском городе.

Справа на холсте изображены всадники, слева — женщины (одни, по-видимому, умирают, другие, над которыми совершено надругательство, пытаются бежать). Любопытно, что при этом ни один из трех всадников не кажется особенно жестоким.

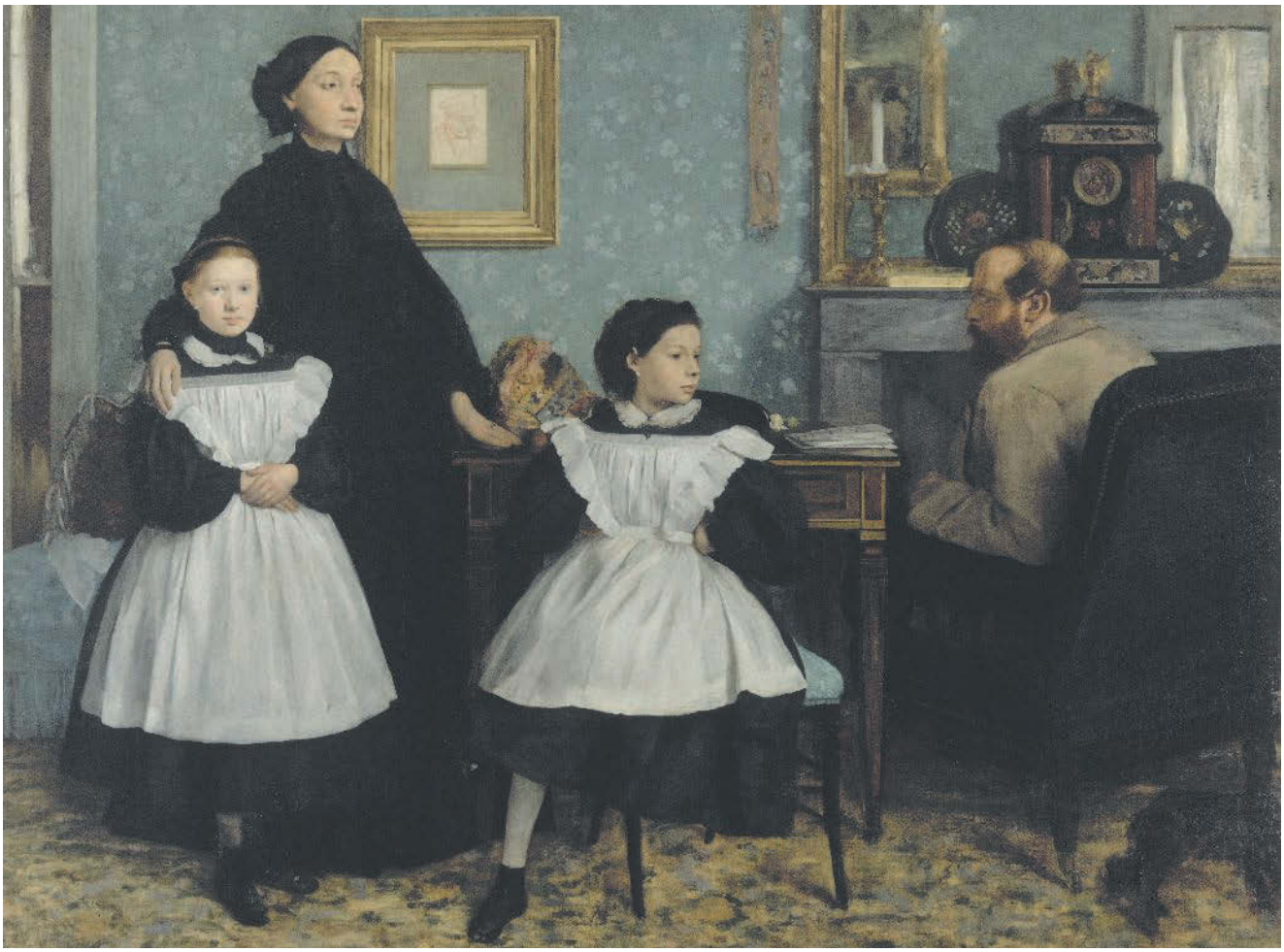
Хотя жюри Салона приняло работу, ее появление на выставке осталось незамеченным. Вероятно, это косвенно повлияло на решение Дега окончательно распрощаться с жанром исторической живописи.

[6] 25 апреля 1862 года в США войска промышленного Севера захватили Новый Орлеан — важнейший торговый центр рабовладельческого Юга.

Композиционные эксперименты

В 1858–1859 годах художник провел несколько месяцев во Флоренции, где гостил у родственников — сестры отца Лауры и ее мужа барона Дженнаро Беллелли. Художник сделал многочисленные карандашные наброски всех членов семьи и после возвращения в Париж объединил их в единую композицию. Так во французской столице родилось одно из самых грандиозных ранних произведений Дега — «Семья Беллелли», известное также как «Семейный портрет».

Брак четы Беллелли нельзя было назвать счастливым: Лаура неоднократно жаловалась родственникам на тяжелый характер мужа, царившее в семье непонимание и холодность в отношениях. Все это нашло отражение в групповом портрете, где живописец предстает прежде всего в роли экспериментатора.



Семья Беллелли (Семейный портрет). 1858–1869 годы.
Масло, холст. 201×249,5 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



Сестры Беллелли (Джованна и Джулиана Беллелли). 1865–1866 годы. Масло, холст. 92,08×72,39 см. Музей искусств Лос-Анджелеса (США)

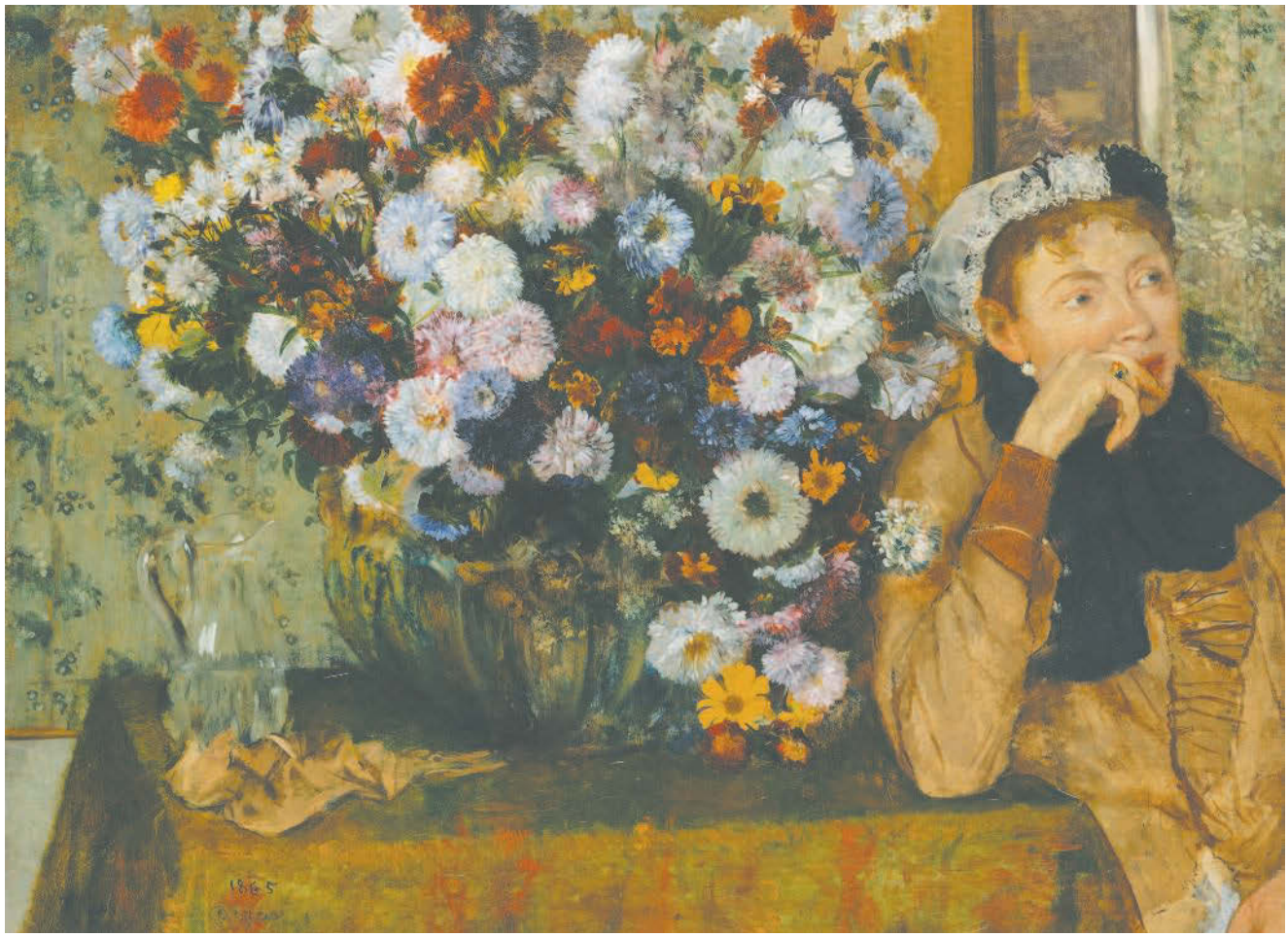
Если судить по многочисленным сохранившимся наброскам, работа задумывалась в вертикальном формате, однако художник внес коррективы, добавив в композицию фигуру барона. Картина интересна в первую очередь тем, что в ней соединены традиции прошлого (академически правильные портреты Лауры и 10-летней Джованны) и современность (изображенные в естественных позах барон и 7-летняя Джулия). Необычна и композиция: центральной фигурой становится не глава дома, а маленькая девочка. Равнодушный барон сидит отдельно от семьи, спиной к зрителю.

Доминирующая роль в композиции отведена баронессе Лауре. Она изображена в черном платье, поскольку в то время еще носила траур по недавно умершему отцу. Его портрет, выполненный красным мелом и заключенный в золотую матовую раму, висит за ее спиной. Лицо Лауры строгое, спокойное и несколько отстраненное, застывшая поза противопоставлена непринужденной позе мужа. Расстояние между супругами неслучайно: так Дега мастерски подчеркнул отсутствие близости между ними. Напряженную атмосферу усиливает интересный прием так называемого нарушенного кадра: взгляд Лауры устремлен поверх мужа — в ту часть комнаты, которая обрезана рамой, Джулия и Дженнаро смотрят друг на друга и лишь Джованна — на зрителя. Барон словно мрачно наблюдает, как позируют жена и старшая дочь, — его лицо находится в основном в тени, он будто неохотно и с пренебрежением повернулся в их сторону.

Единственное связующее звено между матерью и отцом — младшая Джулия. В отличие от сестры, изображенной в строгой классической позе, она, подбоченясь и поджав ногу, небрежно присела на маленький стул. В образе девочки столько живости, что кажется, она вот-вот вспорхнет с места.

Открытая дверь слева и зеркало в правой части холста, в котором отражаются стоящие на каминной полке предметы, — прием, используемый Дега для расширения пространства. Темная палитра, подчеркнутая белизной передников девочек, была в то время у художника любимой. Однако в ней нет трагизма — краски светлы. Использование желтого цвета (им написан ковер) привносит в работу определенную динамику и живость. Это же впечатление усиливает словно случайно попавшая в кадр собака, чье обрезанное изображение заметно в нижнем правом углу.

По всей видимости, картина нарисована для показа на осеннем Салоне — в каталоге выставки 1867 года упоминался «Семейный портрет» кисти Дега. Впрочем, работа не была замечена ни критиками, ни публикой. Да и сам художник не испытывал к этому полотну особой привязанности, хотя и потратил на его создание почти 10 лет: «Семейный портрет» не был известен и, скорее всего, хранился свернутым в трубку прямо в студии. После смерти мастера картину выставили лишь однажды — на аукционе, состоявшемся в 1918 году в его мастерской. Тогда появление холста произвело настоящую сенсацию.



Женщина у вазы с цветами. 1865 год.
Масло, холст. 73,7×92,7 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

В 1865 году появилось еще одно весьма интересное с композиционной точки зрения полотно — «Женщина у вазы с цветами», которое ознаменовало собой рождение Дега-художника. Предположительно, на холсте изображена супруга Поля Вальпинсона.

Бóльшую часть полотна занимает пышный букет, составленный из пестрых георгин, астр и хризантем. Именно поэтому многие исследователи полагают, что картина задумывалась как натюрморт, а женскую фигуру живописец добавил позже. Несмотря на такой необычный прием, композиция получилась весьма органичной. Палитра представляет собой великолепную симфонию пурпурного, коричневого и белого.

Глядя на картину, зритель в первую очередь обращает внимание на яркие цветы и лишь затем на женщину. Ее взор устремлен влево, в ту часть комнаты, которая обрезана рамой, а правая рука согнута в локте и поставлена на стол рядом с вазой — вероятно, героиня отдыхает после сбора большого букета в осеннем саду. Перчатки, которые, скорее всего, защищали руки от царапин, небрежно лежат рядом с кувшином.

Если внимательно посмотреть на полотно, можно заметить интересную деталь: поверхность стола изображена под небольшим наклоном, а вот уровень воды в кувшине идеально ровный, хотя должен быть параллелен столешнице. Либо Дега при работе над картиной допустил ошибку, либо сознательно использовал такой прием, чтобы создать эффект смещенного пространства. Его, кстати, усиливают несколько цветов в верхнем левом углу, тянущихся вверх.

Со временем Дега все больше проявлял интерес к сценам повседневной жизни. Так, в 1868 (1869) году свет увидел загадочный «Интерьер». Композиция картины настолько цельная, что долгое время искусствоведы пытались найти предмет вдохновения мастера: считалось, что Дега проиллюстрировал



Интерьер. 1868 (1869) год.
Масло, холст. 81,3×114,3 см. Музей искусства Филадельфии (США)



Молодая девушка в черном.
1861 (1865) год.
Масло, веленевая бумага.
15,5×12,8 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

сцену одного из современных ему романов.

На холсте в бедно обставленной, но чистой комнате изображен мужчина, который стоит прислонившись к закрытой двери. Его зловещий взгляд устремлен сверху вниз на поникшую полураздетую женщину (очевидно, она нервно вздрагивает). Между ними — столик с открытым чемоданом и лежащий на полу корсет, однако на убранной кровати нет следов насилия, за исключением темного пятна на покрывале: кто-то трактует его как кровь, кто-то — как тень, отброшенную одной из многочисленных складок.

В этой работе совершенно нет обличения: Дега никогда не ставил своей целью указать на пороки современного общества. Свое предназначение как художника он видел исключительно в том, чтобы максимально реалистично передать определенный момент действительности. Зрителю лишь остается догадываться, что произошло в комнате за несколько секунд до изображенного мгновения. В литературе картина нередко фигурирует под названием «Насилие» — к такой мысли подводят фигура полуобнаженной женщины и глаза мужчины, в которых только-только начали затухать злые искры.

Предположительно, работа была написана для Салона 1869 года, однако впервые публика увидела ее лишь в 1905 году в галерее Поля Дюран-Рюэля[7].

[7] Поль Дюран-Рюэль (1831–1922) — французский коллекционер, один из первых, кто заинтересовался творчеством художников-импрессионистов.

Знакомство с импрессионистами

В начале 1860-х годов во время очередного сеанса копирования в Лувре Дега познакомился с Эдуардом Мане. Эта встреча стала, пожалуй, одной из ключевых в судьбе молодого художника. Мане в ту пору уже был знаменит: годом ранее две его картины — «Портрет родителей» и «Испанский певец» — приняли в Салон, что считалось необыкновенным успехом для 29-летнего живописца.

Между художниками завязалась крепкая дружба: именно под мощным благотворным влиянием Мане Дега совершенно отказался от исторической тематики в своих работах, заменив реализм и статику академизма окружающей правдивостью. Безусловно, он всегда тяготел к традиционной живописи и однажды признался, что его картины *«есть результат обдумывания и изучения старых мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераментности я ничего не знаю»*. Но как истинный француз Дега страстно любил жизнь, шумный и многолюдный Париж, поэтому так остро воспринял то новое, что принесло ему знакомство с Мане.

В 1863 году случилось нечто невероятное: официальный Салон отверг большинство представленных картин! Однако в результате вмешательства императора Наполеона III для «неугодных» работ организовали отдельную выставку, названную Салоном отверженных.



Сидящий Эдуард Мане со шляпой в руках. Около 1865 года.
Графит и черный мел, веленевая бумага. 33,1×23 см.
Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Автопортрет (Приветствие). Около 1863 года.
Масло, холст. 92,1×69 см. Музей Галуста Гюльбенкяна (Лиссабон, Португалия)

Именно здесь Мане впервые продемонстрировал свой «Завтрак на траве»: на переднем плане обнаженная женщина беспечно наслаждается пикником в компании двух одетых мужчин. После появления картины разразился громкий скандал, а Наполеон III даже назвал ее неприличной. Критики в один голос заявили, что художник изобразил сцену разврата — и это при том, что композиция «Завтрака на траве» в определенной степени являлась обновленной версией работы Тициана «Сельский концерт» (написана около 1510 года).

Неприятие публикой явилось причиной того, что Мане (а вместе с ним и Дега) сблизился с группой молодых художников, которые собирались в кафе Гербуа и без устали спорили о живописи, критиковали академизм и разрабатывали принципы нового искусства. Джеймс Тиссо, Огюст Ренуар, Альфред Сислей, Поль Сезанн, Фредерик Базиль… Непризнанные, они враждебно относились к Салону и традиционному направлению в живописи в целом и вскоре пришли к выводу, что им следует обратиться к современным темам и техникам — ведь то, что одобрялось официальным жюри, давным-давно устарело.

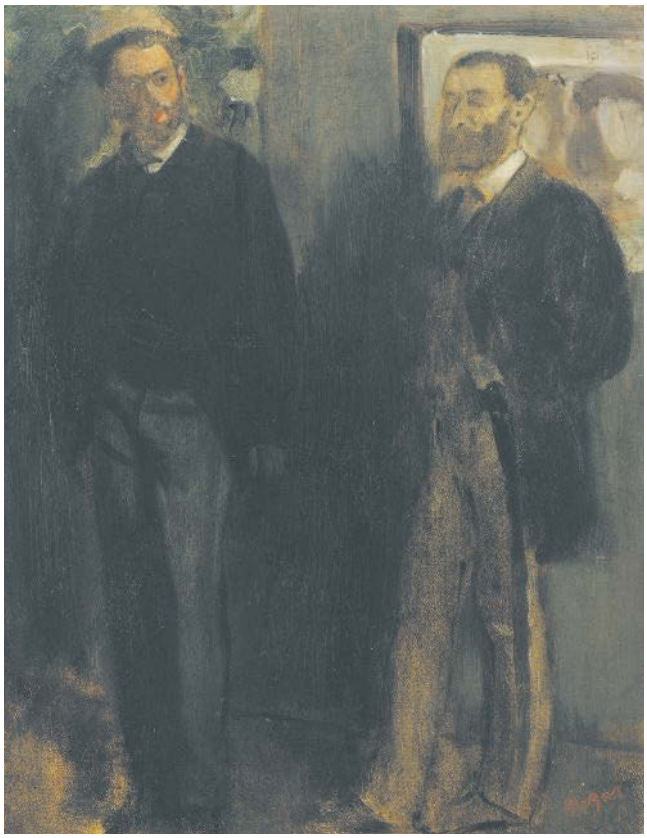
В 1860-х годах Дега по-прежнему рисовал множество портретов, которые отличались все той же гладкой манерой письма, скромной и неяркой палитрой. Большое количество картин данного жанра частично объясняется влиянием отца: тот полагал, что лишь благодаря рисованию портретов сын может обеспечить себе не только приличный заработок, но и завести выгодные знакомства в высшем свете.

Дружба с молодыми независимыми художниками привела к тому, что в работах Дега со временем стало появляться нечто новое. Так, в автопортрете 1863 года привычный темный фон, характерный для ранних полотен французского живописца, очерчен вертикальными линиями — вероятно, это окно с видом на пейзаж. Необычна и композиция: мастер представил себя в виде аристократичного и несколько надменного молодого человека, который элегантным жестом снимает цилиндр то ли перед зрителем, то ли перед собственным отражением в зеркале. В силу этого работа известна также под названиями «Приветствие» и «Автопортрет с приветствием». Картина осталась незавершенной — это заметно по переработанному изображению шляпы.

Портрет сестры Дега и ее мужа Эдмондо — одно из ранних полотен, которое мастер корректировал на протяжении всей жизни, но оставил незавершенным. Законченными элементами картины являются лишь лица моделей, в то время как платье и шаль Терезы представляют собой неопределенную цветовую массу. Кроме того, неясна роль размытой женской фигуры в дверном проеме справа от Эдмондо.



Эдмондо и Тереза Морбилли. Около 1865 года.
Масло, холст. 117,2×89,7 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Двое мужчин. Около 1865–1869 годов.
Масло, дерево. 27×20,6 см.
Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Девушка в красном. Около 1866 года.
Масло, холст. 98,9×80,8 см.
Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

Особняком стоит, пожалуй, лишь одна ранняя работа — «Двое мужчин». Чтобы передать естественные позы и жесты героев, художник запечатлел их в неформальной обстановке, скорее всего, в собственной мастерской.

В работах 1860-х — начале 1870-х годов Дега также неоднократно стремился подчеркнуть характер героев и род их деятельности с помощью детально разработанной обстановки. Таковы, например, «Коллекционер гравюр» и портрет Джеймса Тиссо. Старомодного коллекционера окружают отпечатки цветных литографий Пьера-Жозефа Редуте[8] и образцы ярких японских тканей. А вот светскость Тиссо подчеркивают непринужденная поза, небрежно брошенные на стол цилиндр с атласной подкладкой и плащ. С черными, как смоль, волосами и длинными монгольскими усами, художник показан на фоне полотен, демонстрирующих его вкус: здесь и картина в японском стиле, и сцены современной жизни, и копия портрета Фридриха Мудрого кисти Лукаса Кранаха Старшего.

В 1868 году свет увидел портрет Жозефа Анри Альтеса — первого флейтиста и концертмейстера Парижской оперы, выполненный в духе мастеров эпохи Возрождения. Два года спустя этот же музыкант появился в картине «Оркестр Оперы», которую Дега написал специально для центральной фигуры — фаготиста Дезире Дио.

Живописец с непревзойденным мастерством впервые изобразил то, что даже в самом театре принято тщательно прятать, — оркестровую яму. Вертикальный холст четко разделен на три части: нижнюю занимает фрагмент зрительного зала, среднюю — собственно оркестр, верхнюю — край сцены, за которой наблюдает одинокий зритель слева.

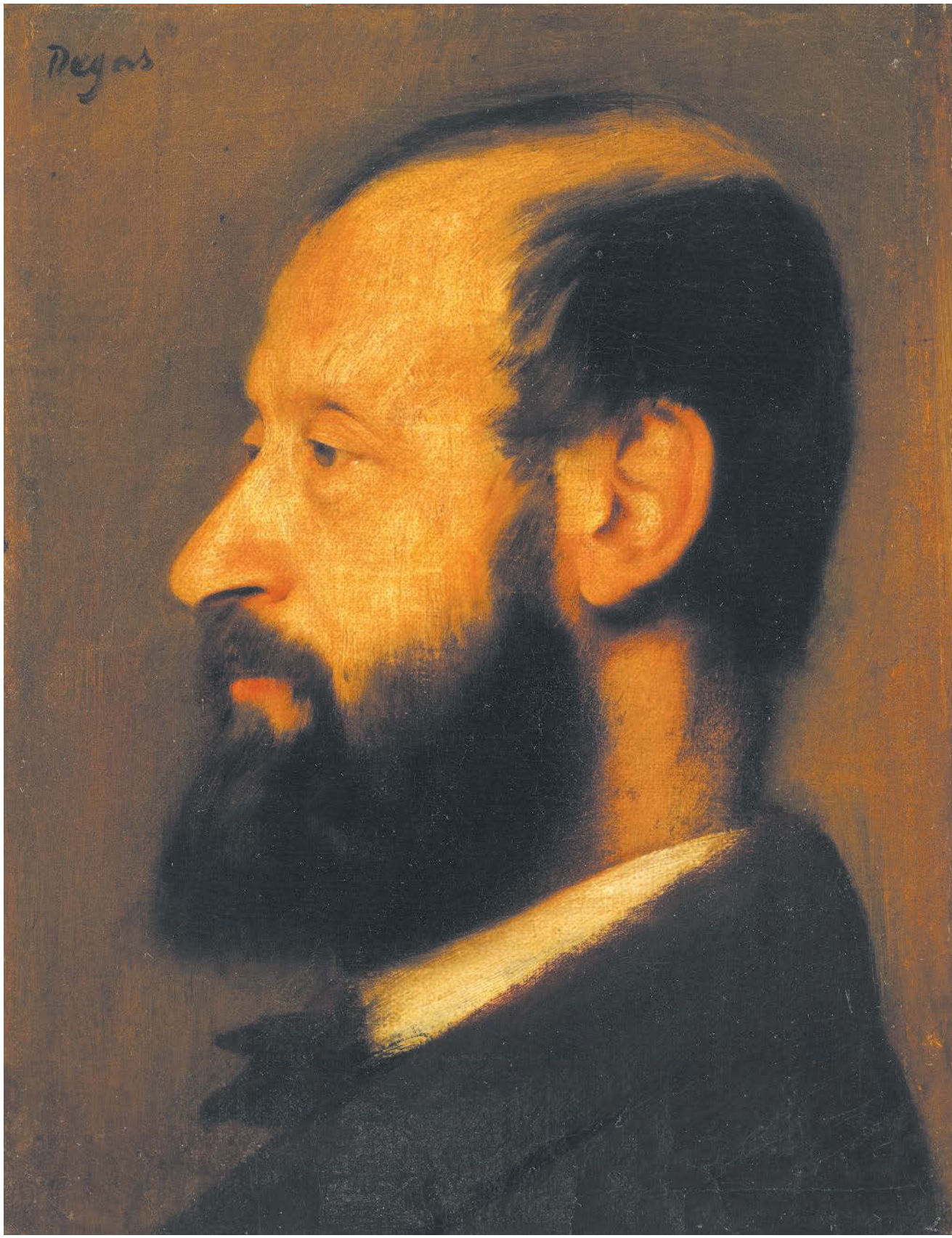
[8] Пьер-Жозеф Редуте (1759–1840) — французский художник и ботаник бельгийского происхождения, живописец и литограф, непревзойденный мастер ботанической иллюстрации.



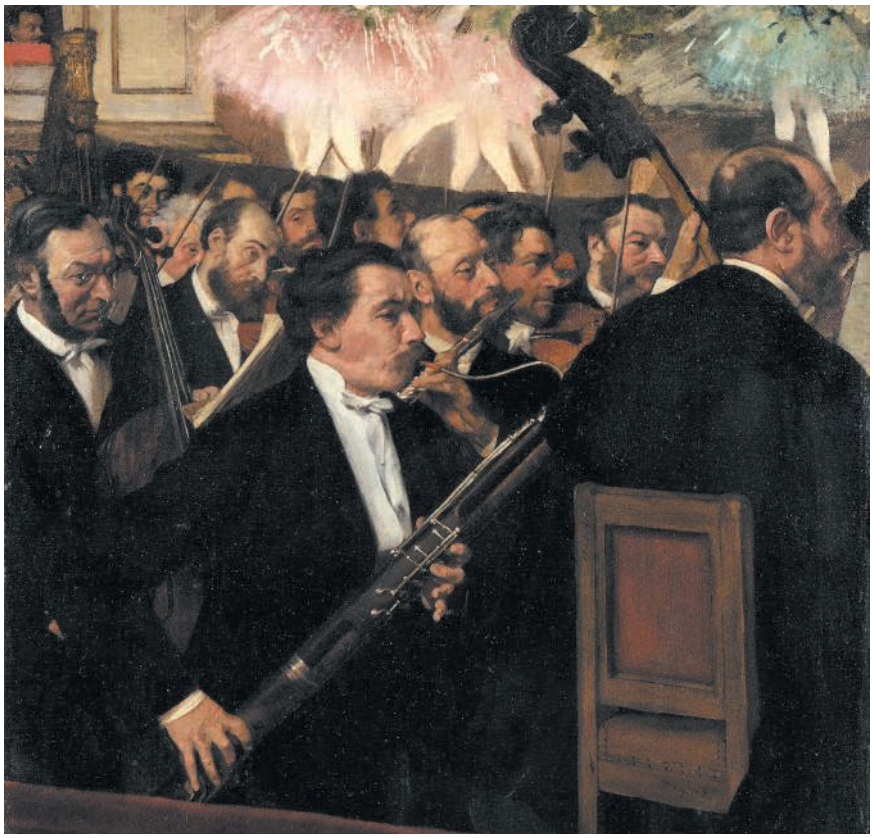
Коллекционер гравюр. 1866 год.
Масло, холст. 53×40 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



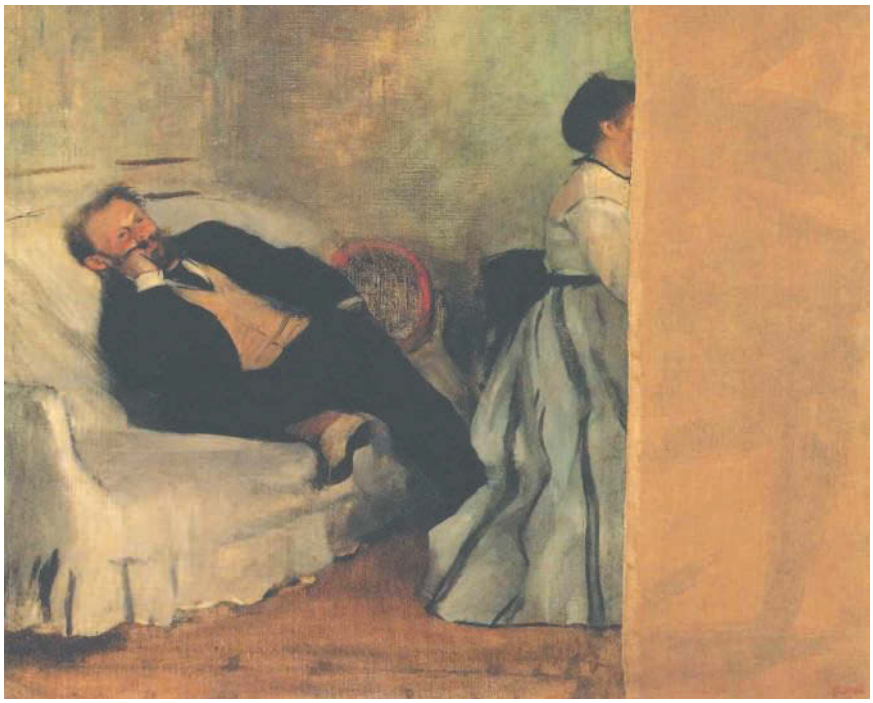
Портрет Джеймса Тиссо. Около 1867–1868 годов.
Масло, холст. 151,4×111,8 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Портрет Жозефа Анри Альтеса. 1868 год.
Масло, холст. 25,1×20 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Оркестр Оперы. Около 1870 года.
Масло, холст. 56,5×46 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



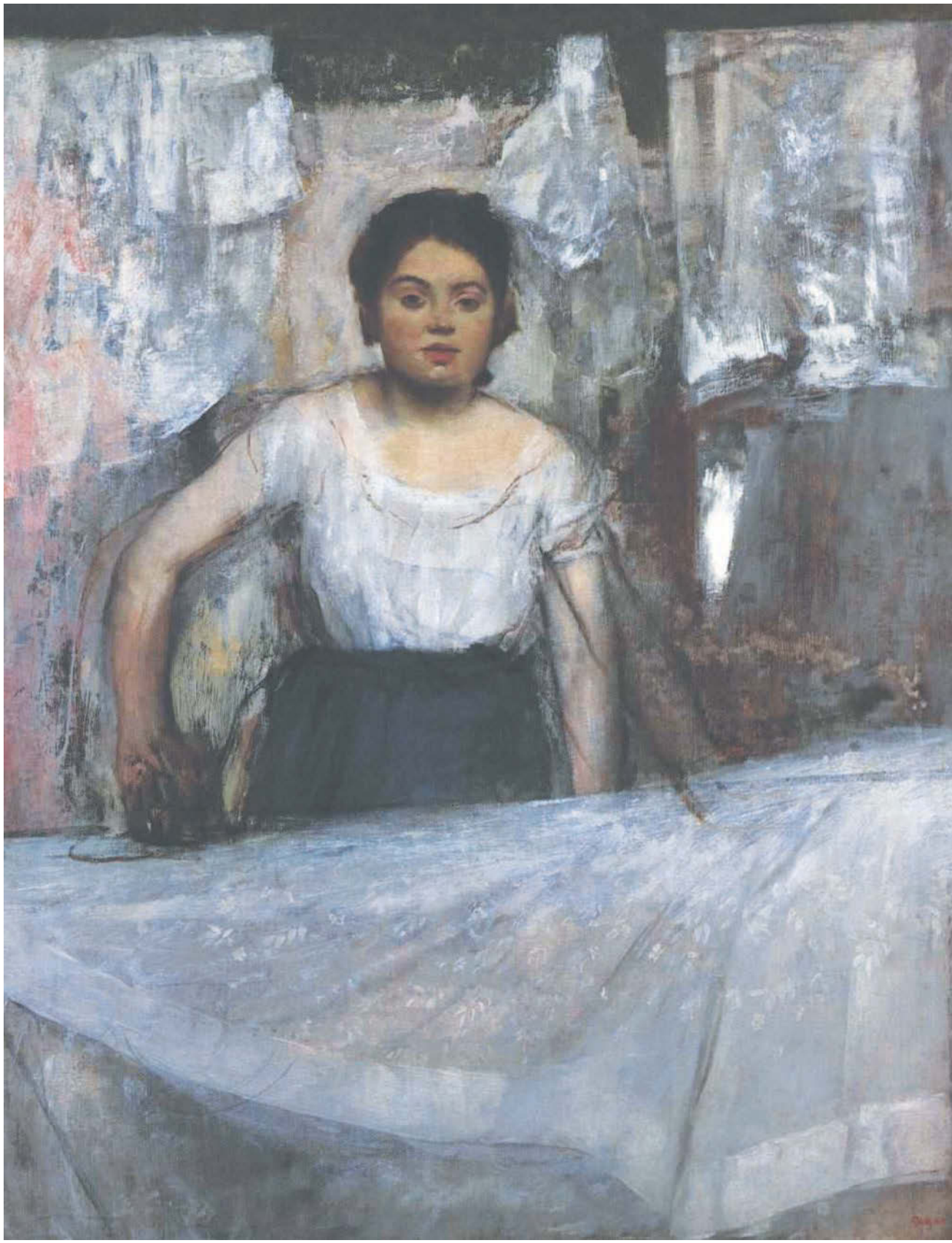
Мсье и мадам Мане. 1868–1869 годы.
Масло, холст. 65×71 см. Муниципальный художественный музей Китакюсю (Япония)

Ни один художник прежде не относился с таким пренебрежением к танцевальному действу: объектом внимания стали музыканты и их инструменты, а само представление обрезано и задвинуто на второй план. Взору предстают лишь ноги балерин на сверкающей сцене и их туловища в розовых и зеленых пачках.

Чтобы поместить Дезире в центр композиции, художнику пришлось изменить обычное расположение инструментов в оркестре — фагот, как правило, размещается за виолончелью и контрабасом. Перед Дио на стуле сидит контрабасист Гуфе́, закрученный гриф его инструмента стал своеобразной визитной карточкой живописца. Каждый изображенный на картине музыкант уникален — Дега сумел создать не столько групповой портрет, сколько индивидуальные портреты в группе. Когда картина была закончена, Дио забрал ее, лишив художника возможности вносить изменения.

В 1868–1869 годах появился двойной портрет четы Мане: закинув правую ногу на диван, Эдуард слушает, как Сюзанна играет на пианино. Увидев картину, Мане остался недоволен изображением супруги. Он заявил, что Дега не в состоянии нарисовать женщину, поскольку не способен ее полюбить, и оторвал неудачную, по его мнению, часть холста.

Приблизительно тогда же в творчестве живописца зазвучала тема женщины-труженицы. Правда, раннее изображение гладильщицы еще напоминает портрет: со всей тщательностью исполнено лишь лицо девушки, а вот деталям и ее позе внимания уделено недостаточно. Сам момент работы заинтересует Дега много позже, а пока взгляд героини направлен на зрителя, словно она специально сделала паузу, чтобы позировать художнику.



Гладильщица. Около 1869 года.
Масло, холст. 92,5×73,5 см. Новая пинакотека (Мюнхен, Германия)



Гладильщица. Около 1869 года.
Уголь, белый мел и пастель, бумага. 74×61 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



На скачках в сельской местности. 1869 год.
Масло, холст. 36,5×55,9 см. Музей изящных искусств (Бостон, США)

В 1869 году Дега написал картину «На скачках в сельской местности». Это была первая его работа, проданная при помощи художественного дилера Поля Дюран-Рюэля. За несколько десятилетий знаменитый коллекционер приобрел около 400 полотен мастера, а его общее собрание импрессионистов составило примерно 12 тысяч произведений. Дюран-Рюэль нередко помогал художникам деньгами, когда те оказывались на мели, оплачивал им аренду квартир и мастерских. Надо сказать, что такая помощь была очень существенна, ведь импрессионисты не пользовались популярностью и спрос на их работы был невелик.

«На скачках в сельской местности» — это не только прекрасно написанная сцена из повседневной жизни, но и великолепный семейный портрет. На картине изображен друг художника Поль Вальпинсон с женой и сыном. Отец семейства сидит на месте возницы: вероятно, лошадей пришлось остановить, чтобы няня смогла покормить малыша. Интересно, что хлыст в руках Вальпинсона напоминает кисть: его кончик написан белой краской и совпадает с цветом неба.

К концу 1860-х Дега мало продвинулся в карьере живописца: он постоянно экспериментировал с жанрами (исторические полотна, портреты, совмещение портрета и натюрморта) и техниками (масло, карандаш, пастель). Однако все это помогло ему в выработке собственного стиля и поиске тем. Мастер все больше сближался с импрессионистами, понимая и принимая их художественную манеру. А отец по-прежнему поддерживал его, считая гением и защищая от нападок многочисленных родственников.

Зрелость: линия и цвет (1870 — 1880)

Первая выставка импрессионистов

1870 год ознаменовался началом Франко-прусской войны, которая, впрочем, длилась недолго и завершилась унизительным миром: уже 28 января 1871 года был подписан договор о капитуляции Парижа. Как и большинство столичных жителей, Дега ушел добровольцем в Национальную гвардию и пополнил ряды защитников города. Уже в ту пору у него начались проблемы со зрением, обернувшиеся в конце жизни практически полной слепотой. По воспоминаниям современников, художник



Танцевальный класс. Около 1870 года.
Масло, дерево. 19,7×27 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Сцена из балета «Роберт Дьявол». 1871 год.
Масло, холст. 66×54,3 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

застудил глаза, когда ночи напролет стоял на посту во время осады Парижа.

Безусловно, в этот период у Дега оставалось слишком мало времени для работы, тем не менее уже в 1870 году появилось первое изображение танцевального класса. Не имея возможности попасть за кулисы Парижской оперы, художник приглашал балерин в свою студию, где они ему и позировали.

В следующем году свет увидела картина «Сцена из балета „Роберт Дьявол“»: духи умерших монахинь, вызванные герцогом Робертом, танцуют среди руин монастыря. Однако художник уделил больше внимания не действию на театральных подмостках, а музыкантам и первым рядам в зрительном зале.



Выздоравливающая. Около 1872–1887 годов.
Масло, холст. 65,7×49,8 см. Музей Гетти (Лос-Анджелес, США)

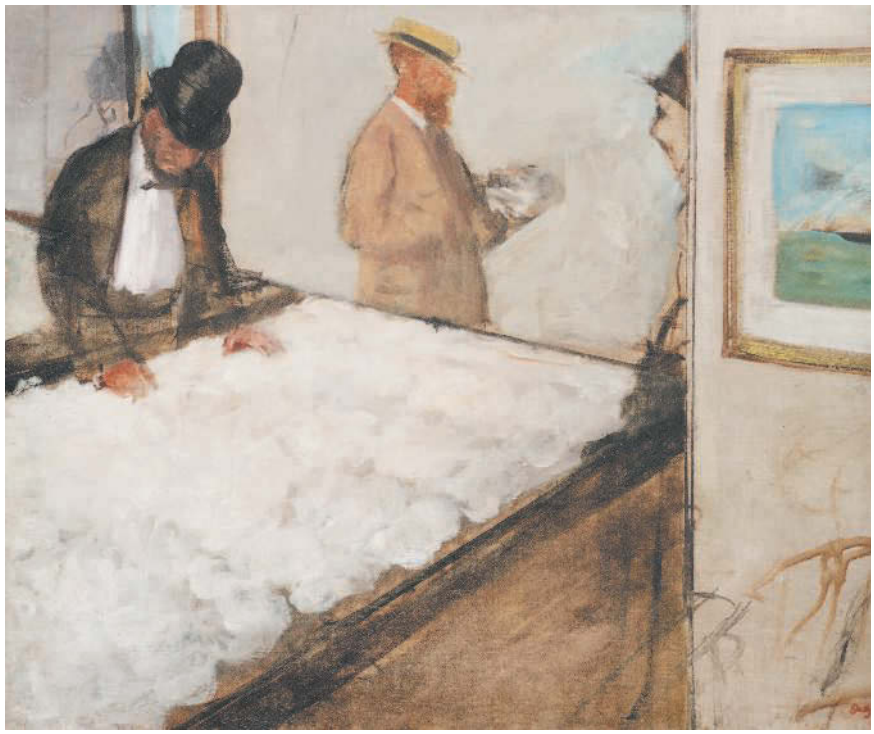
Так, мужчина в центре композиции равнодушен к происходящему на сцене: он наблюдает за кем-то в бинокль.

Впервые картина была выставлена в 1872 году, поэтому Дега подправил дату на холсте. Через несколько лет он написал еще один вариант этого же произведения, который сейчас хранится в лондонском музее Виктории и Альберта.

Некоторое время спустя художник отправился погостить к родственникам в Новый Орлеан. Впечатленный счастливой семейной жизнью брата Рене, он стал задумываться о браке, о чем и упомянул в одном из писем, адресованном парижскому другу. Забегая вперед, стоит отметить, что мечтам не суждено было сбыться. Дега объяснял это так:

«Почему я никогда не женился? Просто я всегда боялся, что жена посмотрит на мою картину и скажет: „Ах, как это мило, дорогой!“ Есть любовь, и есть живопись. А у нас только одно сердце».

Живописец провел в Америке всю зиму: здесь он написал портреты многочисленных родственников, а также приступил к созданию «Хлопковой конторы в Новом Орлеане», второй грандиозной работы после «Семьи Беллелли». Эта картина замечательна не только по композиции, но также по свету и цвету. Ее уникальность — в нетипичности для самого Дега. Художнику удалось не только тщательно разработать интерьер, но и создать интересный групповой портрет, гармонично вписанный в атмосферу деловой обстановки: несколько человек проверяют качество собранного материала, другие заняты бухгалтерией, третьи наблюдают за происходящим. Мужчина, увлеченно читающий газету, в центре картины — это брат художника Рене. Другой брат, Ашиль, вальяжно облокотился на перегородку слева. Сам Дега описывал картину так:



Торговцы хлопком в Новом Орлеане. 1873 год.
Масло, холст. 58,7×71,8 см. Художественный музей Фогга (Кембридж, США)

«На ней около пятнадцати персон, проявляющих больший или меньший интерес к столу, заваленному ценным материалом, а двое мужчин, один немного наклоняясь, а другой полусидя на столе, покупатель и брокер, обсуждают образец».

«Хлопковая контора» производит впечатление беглой зарисовки из повседневной жизни — чересчур много на ней действующих лиц. Но на самом деле Дега тщательно выстроил композицию: фигуры в черных костюмах контрастируют с белоснежностью хлопка и словно выступают из картины. Сцену оживляет небольшой морской пейзаж с парусником на стене справа. Кроме того, для максимальной детализации пространства художник выбрал необычный ракурс — он словно наблюдает за фигурами с некоторого возвышения.

Критики приняли «Хлопковую контору» неоднозначно. Через некоторое время полотно было выставлено в городе По, где за 2000 франков его приобрел смотритель городского музея. Здесь картина хранится до сих пор. По тем временам уплаченная сумма оказалась немалой: например, «Красные виноградники в Арле» (1888) — единственная работа Ван Гога, проданная при его жизни, — на выставке в Брюсселе была оценена лишь в 400 франков.

* * *

В 1873 году у Дега умер отец. Вернувшись в Париж, Эдгар вынужден был продать часть своих работ, чтобы спасти фамилию от позора. По одной из версий, Огюст де Га оставил множество долгов после неудачных сделок. Согласно

другой, младший брат Рене, взяв в 1866 году кредит в семейном банке, основал с Ашилем в Новом Орлеане компанию по продаже вина и хлопка. Однако преуспеть в этом начинании братьям не удалось: несколько неурожаев подряд разорили их и привели к банкротству. Так или иначе, но в 1872 году семья де Га ликвидировала французский филиал банка, а спустя еще два года получила судебный иск.

Несмотря на все неурядицы, в 1873 году живописец с энтузиазмом принял участие в создании «Анонимного кооперативного товарищества художников». Это сообщество было призвано помогать неугодным Салону художникам устраивать выставки своих работ. Замысел зародился еще в конце 1860-х годов и принадлежал Фредерику Базилю, погибшему во время Франко-прусской войны. Об идее друга-единомышленника вспомнил Клод Моне и во что бы то ни стало захотел воплотить ее в жизнь. К сожалению, мысль не пришлась по вкусу Эдуарду Мане — к этому времени он вновь стал пользоваться благосклонностью жюри Салона.

Первый показ товарищества состоялся 15 апреля 1874 года. Дега принял самое активное участие в его организации и даже представил несколько своих работ, например монохромную «Репетицию балета на сцене». Любопытно, что при формировании каталога Клода Моне попросили немного разнообразить названия собственных произведений — слишком уж они были похожи. Именно так родилось знаменитое «Впечатление. Восход солнца», с которым связывают появление импрессионизма как такового[9]. Картину с изображением порта в Гавре ранним утром, как и саму выставку, критики встретили насмешками. Публика негодовала: разве это можно назвать живописью?.. А известный журналист Луи Леруа опубликовал в газете статью о данном событии, где утверждал, что на ней *«не было ничего, кроме впечатления»*.



Хлопковая контора в Новом Орлеане. 1873 год.
Масло, холст. 73×92 см. Музей изобразительных искусств По (Франция)

Отказавшись от исторических и мифологических сюжетов, художники товарищества стремились запечатлеть мгновения современной жизни. Они предпочитали пленэр ограниченному пространству студии и тщательно изучали цвет и свет. По их мнению, краски вовсе не обязательно было смешивать: достаточно нанести на холст дробные мазки чистых тонов — при взгляде с расстояния они совместятся в зрительном восприятии и превратятся в выразительный пейзаж или портрет.

Дега хотя и примкнул к импрессионистам (участвовал в шести выставках из восьми, был одним из основоположников группы и важным ее членом), но всегда оставался в стороне. Он отрицал пленэр и работал только в помещении, не пытаясь «словить» впечатление от увиденного; писал лишь по памяти или многочисленным эскизам, сохраняя привязанность к линиям и подчеркивая в своих работах первоочередную роль рисунка. Единственное, что его роднило с новым течением, — некоторая заинтересованность в изучении света и цвета. Но если Ренуар и Моне в погоне за ними покидали Париж, то Дега, наоборот, блуждал по французской столице. Так в его творчестве в полную силу зазвучала тема большого города.

[9] «Впечатление» по-французски — *impression*.

Музыка танца

С начала 1870-х годов Эдгар Дега с упоением рисует балерин: он любуется их красотой и грацией во время репетиций и выполнения различных элементов за кулисами и на сцене, а также в редкие мгновения отдыха. Бесконечно повторяющиеся жесты и позы проходят лейтмотивом через зрелый и поздний периоды творчества живописца.

Однако было бы неверным утверждать, что в своих работах Дега, очарованный классическими выверенными позами, делает акцент лишь на самих танцовщицах. Вовсе нет. Он первым из импрессионистов залюбовался красотой движения как такового. По выражению великого философа Вольтера, *«человек создан для действия. Не действовать и не существовать для человека — одно и то же»*. Таким образом, движение, то есть сама жизнь, — вот то, что попало в поле зрения Дега и стало предметом его непрестанного, неутомимого исследования.

Изображая балерин, мастер зачастую прибегал к эскизной передаче жестов и поз. Безусловно, в полупрозрачных расплывчатых мазках гораздо больше динамики, чем в тщательно продуманном рисунке с четкими линиями. Но даже эта техника не сумела вытеснить любовь художника к черчению, равно как не смогло завладеть им простое и ясное фотографическое копирование окружающей действительности. В этом и заключается величайшее новаторство Дега: он сумел соединить воздушность эскиза, передающего мимолетное впечатление от увиденного, со строгостью классических форм. В грациозности танцовщиц он подмечал главное, «ловил» состояние, а затем, отсекая все лишнее, переносил на холст красоту движения, облекая его в ясный силуэт.

Свободное пространство по центру картины подчеркивают рассредоточенные по всему залу группки балерин, фигуры балетмейстера и музыканта, стул с веером на переднем плане и даже зеркальное отражение ног танцовщицы в дверном проеме слева.



Репетиция балета в Опере на улице Лепелетье. 1872 год. Масло, холст. 32,7×46,3 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



Репетиция балета в Опере на улице Лепелетье (фрагмент)

Тема, к которой обратился Дега, для нового направления живописи подходила менее всего. Когда импрессионизм набирал обороты, классический танец с его мягкой и грациозной, но излишне отточенной, вычурной и порой даже декоративной пластикой интересовал в основном приверженцев академического искусства. Несмотря на это, художник с невероятным упорством, почти одержимостью, снова и снова писал танцовщиц: вот они оттачивают мастерство на уроках («Репетиция»), вот слушают замечания учителя после занятия («Танцевальный класс»), вот ожидают выхода на сцену («Ожидание», «Танцоры за кулисами»), а вот они на театральных подмостках («Репетиция балета на сцене»).

К числу первых картин так называемой балетной серии относится «Репетиция», созданная около 1874 года. При взгляде на нее создается впечатление, будто художник нарисовал сцену, свидетелем которой был сам. Однако, как уже упоминалось, Дега редко работал с натуры и рисовал произведения по памяти либо по многочисленным эскизам. В 1888 году это полотно за 5220 франков приобрел Тео — брат Винсента Ван Гога.

Иногда художник переносил на холст изображения сразу с нескольких эскизов. В таком случае ему приходилось подправлять отдельные элементы для гармоничного соединения фигур в цельную композицию: соскабливать краску с холста и переписывать тот или иной фрагмент заново. Это отчетливо заметно в монохромной работе «Репетиция балета на сцене», где со временем истончившийся слой краски обнажил скорректированные детали.

Картина, выполненная в серых тонах, была представлена публике на первой выставке импрессионистов в 1874 году. Один из художников, итальянец Джузеппе де Ниттис, приехавший по приглашению Дега, пришел от нее в восторг. Позднее в письме своему другу он упоминал, что платья балерин на увиденном им рисунке были такими прозрачными, а движения изображены так реалистично, что с трудом верилось, как такое вообще можно написать. Слово «рисунок» здесь не случайно. Из-за нейтрального молочного тона, подчеркивающего



Репетиция. Около 1874 года.
Масло, холст. 58,4×83,8 см. Художественная галерея и музей Келвингроув (Глазго, Шотландия)



Репетиция балета на сцене. 1874 год.
Масло, холст. 65×81,5 см. Музей Орсе (Париж, Франция)

белизну балетных пачек, многие исследователи вслед за де Ниттисом воспринимали работу именно так. Вероятно, изначально «Репетиция» предназначалась для последующей гравировки, и такая палитра должна была облегчить дальнейшую работу с произведением.

Пожалуй, одна из самых известных картин Дега с изображением балерин написана в 1873–1876 годах. На ней показан конец урока в балетном классе. Несмотря на большое число изображенных фигур, композиция невероятно органична: художник добился этого благодаря не только тщательно продуманному расположению всех элементов, но и колористическим рифмам. Так, цвет лейки[10] в левом нижнем углу картины перекликается с тоном бантов в волосах девушек и лент на их юбках, светло-зелеными стенами и более темными колоннами.



Репетиция балета на сцене (фрагмент)

[10] Перед началом и в середине урока пол поливали водой, чтобы пуанты не скользили во время отработки движений.

В окружении учениц стоит балетмейстер Жюль-Жозеф Перро. Он помещен практически в центр полотна опершимся на палку, которой во время урока отбивают такт. Тем не менее внимание зрителя в первую очередь обращают на себя женские фигуры — более десятка девушек, среди которых невозможно отыскать двух похожих! Вот одна балерина, усевшись на рояль и запрокинув голову, почесывает спину, другая, с красным бантом и веером, стоит рядом и внимательно слушает учителя — даже после урока в ее позе по-прежнему чувствуется некоторое напряжение. Не менее занимательны и остальные девушки: они поправляют серьги, прически, платья и ленты, отрабатывают движение по замечаниям педагога или болтают.



Танцевальный класс. 1873–1876 годы.
Масло, холст. 85,5×75 см. Музей Орсе (Париж, Франция)

Еще одна интересная работа изображает сцену из повседневной жизни танцовщиц — занятия хореографией в скромной балетной студии. На незавидное финансовое положение школы указывает тот факт, что всего лишь одна стена со старой шелушащейся краской оснащена станком. Искусное соединение матовой палитры и рассеянного дневного света, льющегося из больших окон, рождает теплый приглушенный блеск.

Изображение каждой балерины уникально: у всех разные прически, ленты на платьях и в волосах — Дега всегда стремился подчеркнуть неповторимость каждой танцовщицы на фоне их стремления к единообразному выполнению движений. Пальцы танцовщиц расплывчаты, скрючены или вовсе не различимы. Лица слегка прорисованы лишь у девушек на переднем плане, выполняющих *battement*[11]. Зато ноги и слегка согнутые в локтях руки исполнены с особенной четкостью и выразительностью. Художник намеренно сделал на этом акцент, ведь верно поставленный корпус — основа устойчивости танцора, а точное положение конечностей, вырабатываемое в течение нескольких лет, помогает поддерживать баланс. Совершенство поз подчеркивает и девушка, занимающаяся у станка: левая нога идеально прямая, но корпус слегка отклонен, что указывает на незначительное отсутствие равновесия.

В этой работе, сочетающей черты академизма и реализма, художник сумел продемонстрировать виртуозность реалистического исполнения через понимание сущности изображаемого.

[11] В классическом танце для обозначения движений и поз принята французская терминология, которая является интернациональной. *Battement* (фр.) — батман — движение, при котором опорная нога с выворотным коленом вытянута в струну, а рабочая поднята чуть выше талии.

Еще одним излюбленным мотивом мастера становится то, что происходит за кулисами. Так, на картине 1876 (1883) года изображена часть театра, не видимая зрителям в зале. Композицию образуют четыре фигуры: три балерины, одна из которых стоит спиной к художнику, и человек в черном фраке и цилиндре. Судя по всему, мужчина — это абонент[12], зритель Парижской оперы, которому предоставлялось привилегированное право доступа за кулисы. Он мог заглянуть сюда во время представления и даже пофлиртовать с балеринами. Вероятно, изображенный господин как раз и заигрывает с девушкой, но та не отвечает ему взаимностью: отвернувшись и грациозно сложив руки, она опустила глаза в пол, тем самым выражая полное равнодушие к навязчивому поклоннику.

Учитывая небольшие размеры и манеру исполнения (расплывчатые пастозные, то есть густые, мазки), полотно задумывалось в качестве эскиза для какого-то крупного произведения. В дальнейшем Дега, вероятно, расценил картину как самостоятельную и завершенную: в апреле 1881 года она с успехом была показана на шестой выставке импрессионистов.

Как уже упоминалось, Дега постоянно возвращался к своим работам, чтобы откорректировать в них несовершенные на его взгляд детали. Именно такая судьба ждала картину «Музыканты в оркестре», написанную в 1872 году. Мастер подарил готовое полотно одному из своих друзей, однако через два года попросил вернуть.



Репетиция. 1873–1878 годы.
Масло, бумага. 47,2×61,5 см. Художественный музей Фогга (Кембридж, США)

[12] С XVIII века дирекция Парижской оперы ввела абонирование кресел и лож на определенный срок.



Танцовщицы за кулисами. 1876 (1883) год.
Масло, холст. 24,2×18,8 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



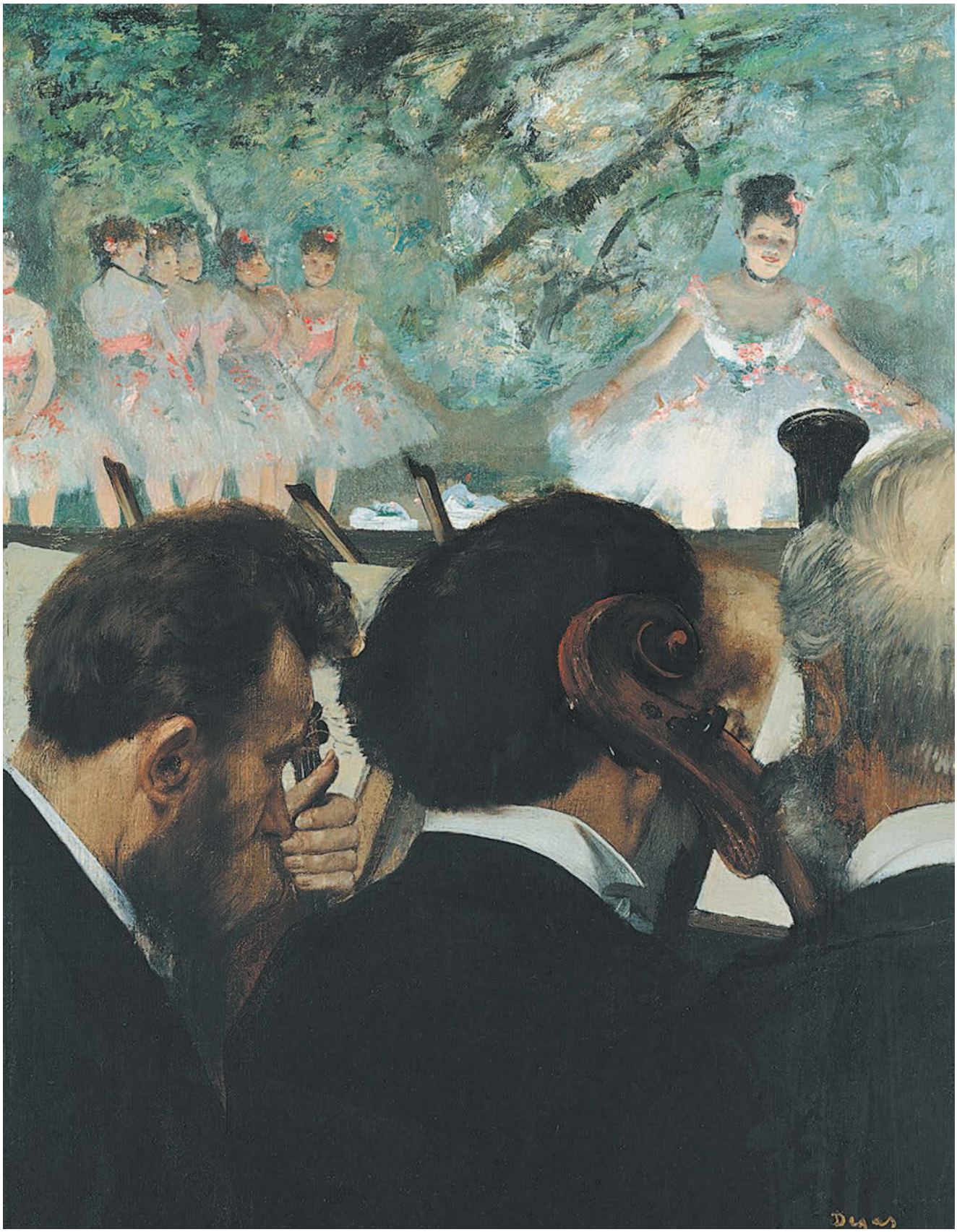
Репетиция балета на сцене. Около 1874 года.
Масло, акварель, пастель и чернила, кремовая веленевая бумага и холст. 54,3×73 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

Автору не терпелось внести изменения: он обрезал примерно по 5 сантиметров с каждой стороны, а затем добавил полоску шириной около 25 сантиметров сверху, создав, по сути, совершенно новое произведение. Подобно «Оркестру Оперы» здесь также использован принцип контраста: светлые наряды балерин на сцене противопоставлены черным костюмам музыкантов, а тщательно прорисованный передний план — поверхностно изображенному заднему.

Интересна также работа «Танцовщицы в зеленом», где применен все тот же гениальный принцип обрезанного кадра. На переднем плане изображены несколько балерин во время выполнения сложного пируэта, но в полный рост написана лишь одна из них, фигуры других обрезаны, словно приглашая зрителя домыслить композицию. На заднем плане видны девушки в оранжевом, которые, вероятно, ожидают выхода на сцену либо только что закончили выступать, их очертания размыты.

Такой прием — обрезанные фигуры, смещение центра композиции — Дега позаимствовал из японских гравюр. В результате работа приобрела большу́ю декоративность: художник мастерски передал мимолетный характер движения главной героини с помощью быстрых пастельных штрихов, а также высокого наклонного ракурса (зритель словно наблюдает за происходящим с балкона). Одним из первых владельцев «Танцовщиц в зеленом» стал британский художник Уолтер Ричард Сикерт, большой поклонник Дега.

Многие картины «балетного» периода написаны пастелью. Эта техника подразумевает работу мягкими цветными карандашами без оправы, изготовленными из спрессованных в порошок красок и связующего материала, на шероховатой цветной бумаге (белая поверхность мешает оценить насыщенность цветов).



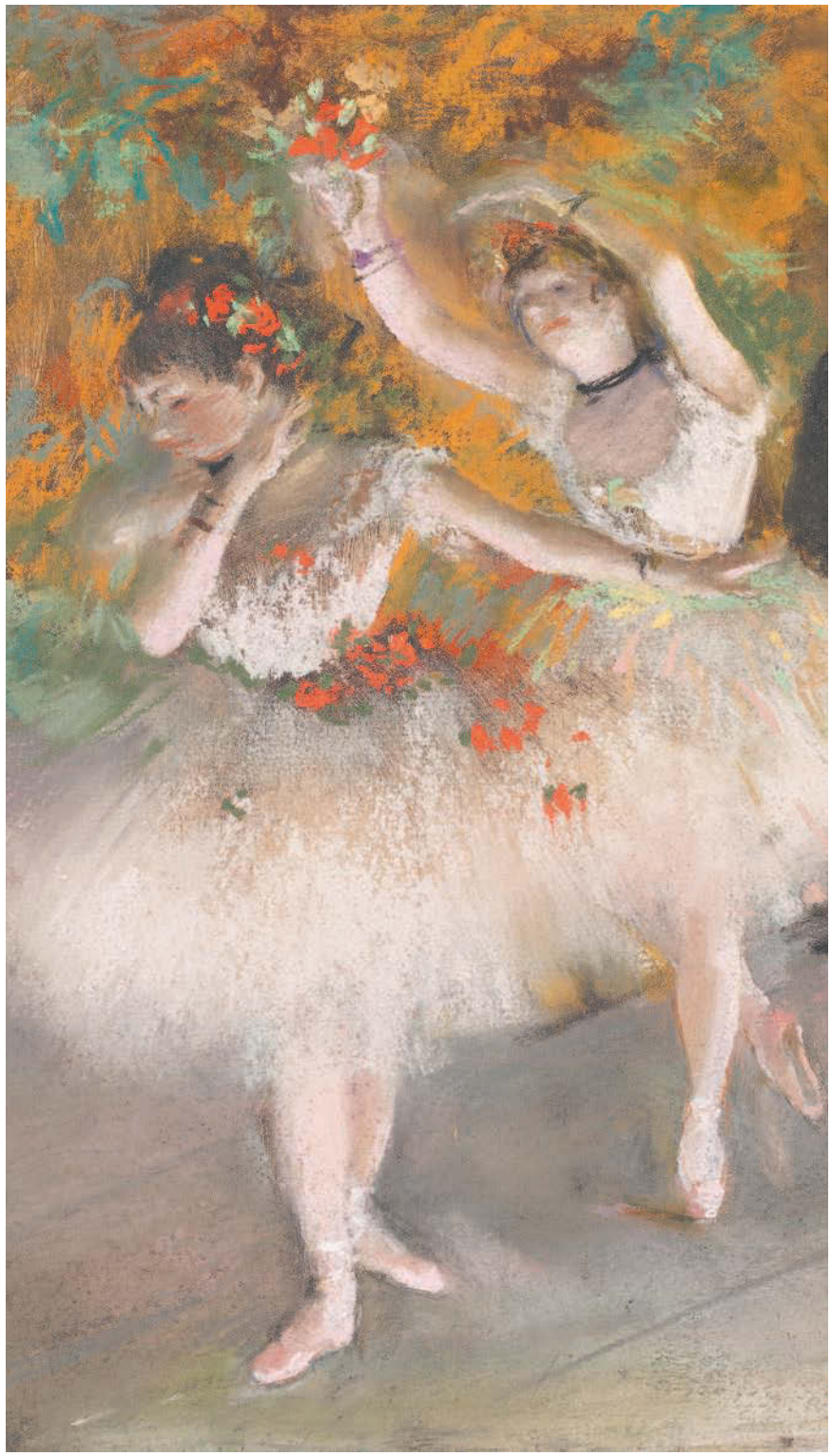
Музыканты в оркестре. 1872 год (переработано в 1874–1876 годах).
Масло, холст. 69×49 см. Штеделевский художественный институт (Франкфурт-на-Майне, Германия)



Мадемуазель Мало. Около 1877 года.
Масло, холст. 81,1×65,1 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

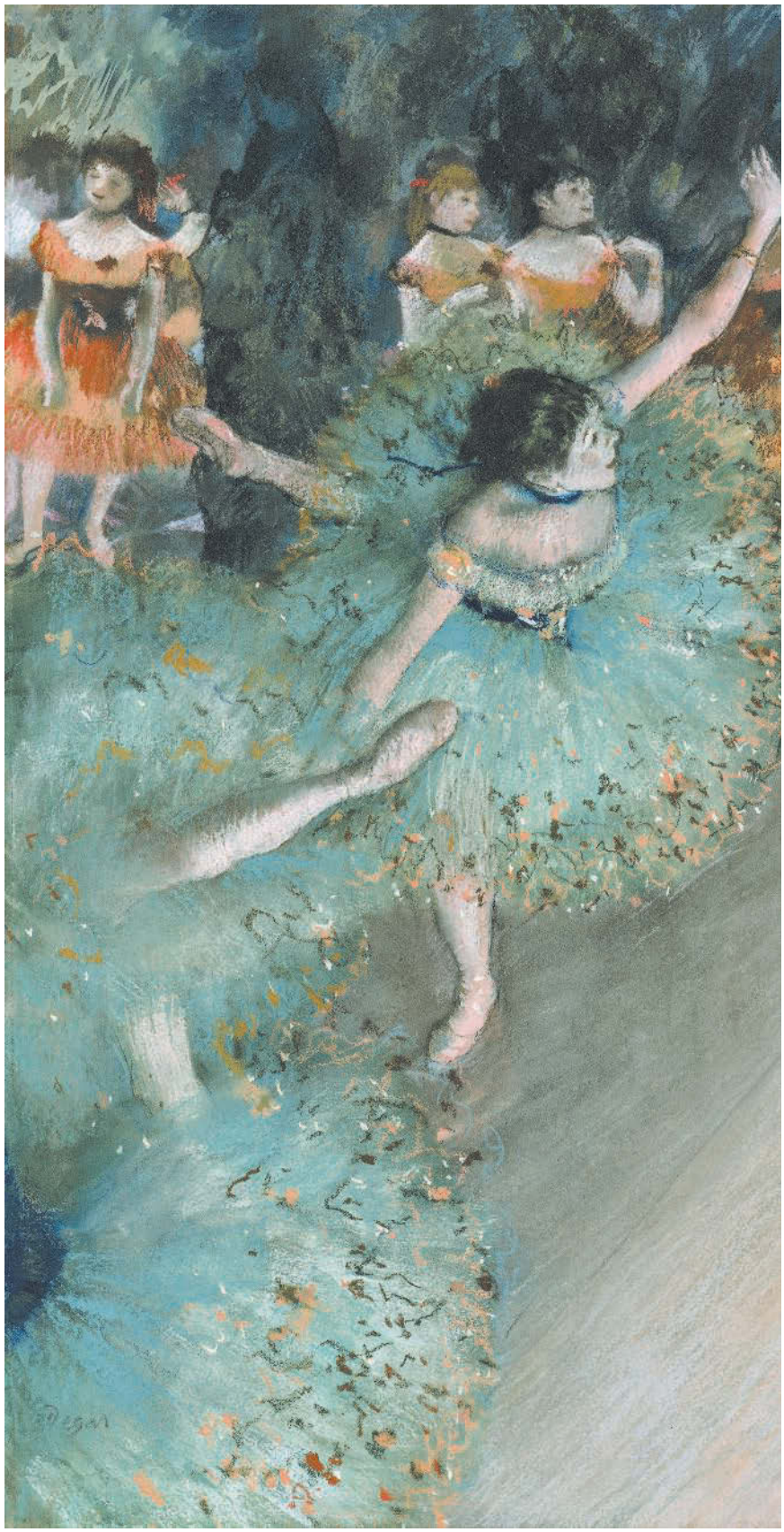
С ее помощью мастер сумел передать форму столь любимыми им линиями, штрихами и контурами, а сложные цветовые гаммы позволили создать по-настоящему живописные работы. Хотя в соответствии с современной музейной классификацией пастель, равно как гуашь и акварель, относится все же к графике.

Даже на неровной поверхности бумаги порошкообразные пастельные краски быстро осыпались, поэтому Дега шел на различного рода уловки: накладывал их в несколько слоев, использовал в сочетании с гуашью, темперой[13] либо масляными красками, разведенными в скипидаре. Никому до этого и в голову не могло прийти подобное! Как правило, современники мастера (это касается и импрессионистов, и реалистов) в большинстве своем использовали традиционные методы европейского искусства, которые из поколения в поколение передавались от учителя к ученику. Однако не таков был Дега: ему не давали спокойствия неуемная жажда открытий и возможность виртуозного владения различными художественными материалами. Любопытно, что впоследствии он пробовал нагревать свои пастели паром, а затем растушевывать размягченную поверхность с помощью кисти — работы приобретали невероятную воздушность, трепетность, бархатистость и особый блеск. А благодаря использованию приема лессировки (нанесение тончайших слоев полупрозрачных красок поверх уже высохшего слоя) палитра становилась более сочной и яркой. Это хорошо заметно в «Выходе танцовщиц в масках».



Две танцовщицы выходят на сцену. Около 1877–1878 годов.
Пастель поверх монотипии и черные чернила, обесцвеченная бумага.
38,1×35 см. Художественный музей Фогга (Кембридж, США)

[13] Темпера — краски, приготовленные на основе сухих порошкообразных пигментов и связующего вещества. В качестве последнего может выступать яичный желток или смесь клеевого раствора с маслом.



Танцовщицы в зеленом. 1877–1879 годы.
Пастель и гуашь, бумага. 64×36 см. Музей Тиссена-Борнемисы (Мадрид, Испания)

В данной работе передний план прорисован с особой тщательностью, а вот задний несколько смазан — вследствие этого центральные героини становятся практически стереоскопичными (то есть объемными, рельефными) и словно выступают из пространства картины. Любопытно также, что изображения двух танцовщиц в масках по центру сцены почти зеркальны по отношению друг к другу и делят холст надвое. К обеим девушкам, словно крылья, протянулась накидка стоящей позади балерины, образуя тем самым классическую треугольную композицию.

Передний план представляет собой двойной портрет: моделями художнику, скорее всего, послужили двоюродные сестры. Мастер буквально заставляет смотреть на девушку в зеленом, даже если зритель целенаправленно пытается сосредоточиться на героине в розовом. Во-первых, привлекающая внимание танцовщица изображена на темном фоне, по всей видимости, это реквизит: его рваная форма непроизвольно останавливает на себе взгляд и является своеобразным продолжением волос, украшенных сверкающей заколкой. Во-вторых, голова девушки направлена вниз и в сторону: балерина словно на секунду замешкалась и вот-вот обернется. Этот элемент композиции является отправной точкой зашифрованного в картине кругового движения: оно начинается с поворота головы левой модели, затем плавно переходит на подол ее пачки, далее — на поднятую голову правой модели, которая ослабляет туго затянутую ленту на шее. Подобный прием мастер использует еще раз двумя годами позже — он появится в «Гладильщицах» (см. с. 69).



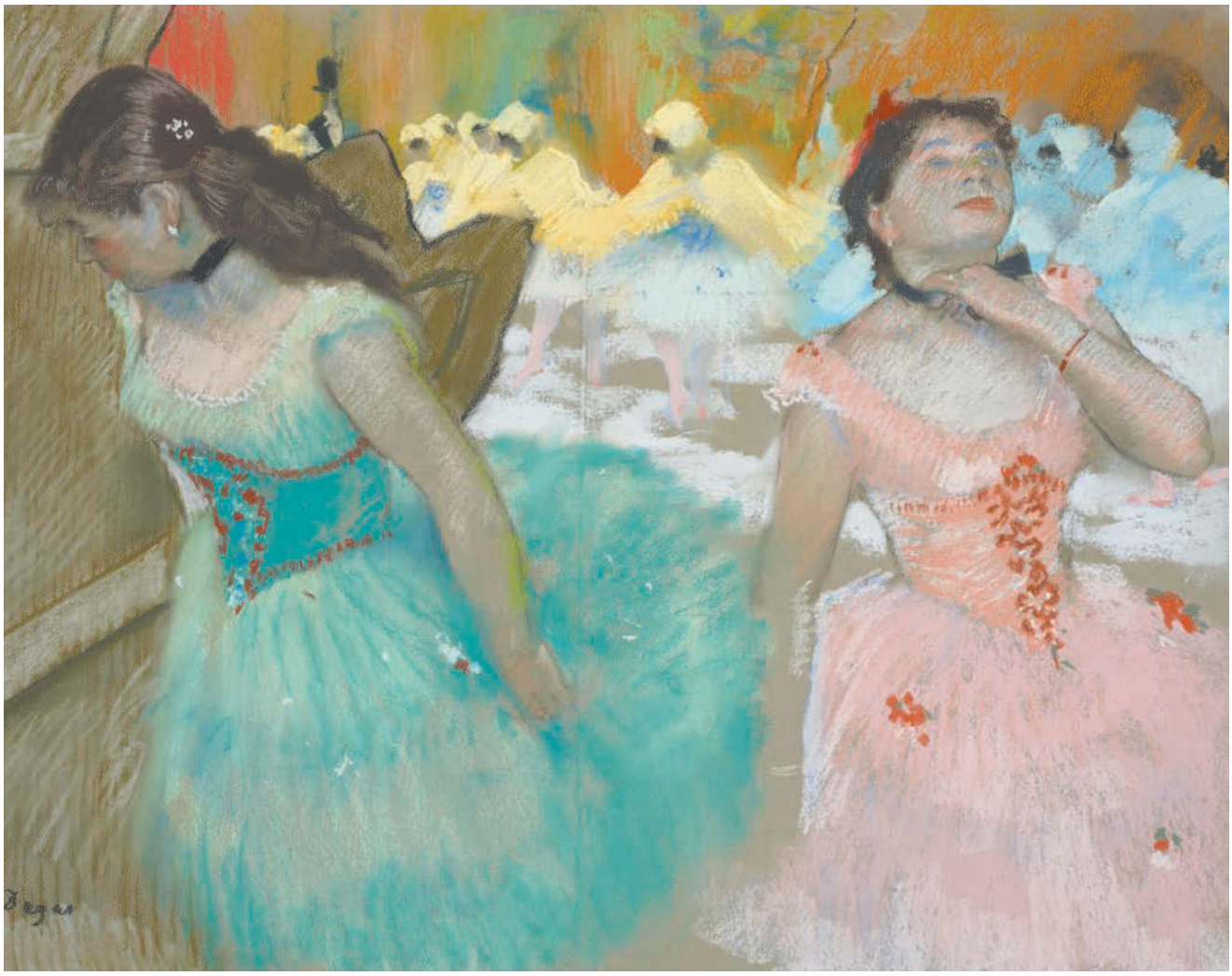
Танцовщицы тренируются у станка. 1877 год.
Смешанная техника, холст. 54,6×52,1 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Три танцовщицы готовятся к занятиям. После 1878 года.
Пастель, темно-желтая веленевая бумага. 54,6×52,1 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

Интересна и палитра картины. Дега намеренно использует ненасыщенный оттенок красного цвета. Он словно подшучивает над зрителем, заставляя его, несмотря ни на что, первым делом обратить внимание на девушку в зеленом.

Вообще, период с 1875 по 1885 год является самым плодотворным для французского живописца в плане технических экспериментов. Некоторые его картины, начатые акварелью и гуашью, позже были завершены с использованием пастели, масла и чернил. Примером работы, выполненной в совмещенной технике, может служить изображение веера 1879 года (всего мастер создал их более 20), которое было представлено на четвертой выставке импрессионистов. Позже его владелицей стала художница Мэри Кассат.



Выход танцовщиц в масках. Около 1879 года.
Пастель, серая веленевая бумага. 49×64,8 см. Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларков (Уильямстаун, США)

К концу 1870 годов рисунок у Дега заметно упростился: теперь он мог передать тело человека в движении с помощью одного лишь контура — и при этом работы не утратили глубины и сложности. Кроме того, художник начал очерчивать углем контуры фигур и объектов, сводя детали почти к минимуму. Что касается колорита, то в нем стали преобладать голубые, зеленые, розовые и пурпурные оттенки, благодаря чему произведения приобрели практически осязаемую свежесть и удивительную звонкость.



Веер: балет. 1879 год.
Акварель, серебро и золото, шелк. 19×57,8 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



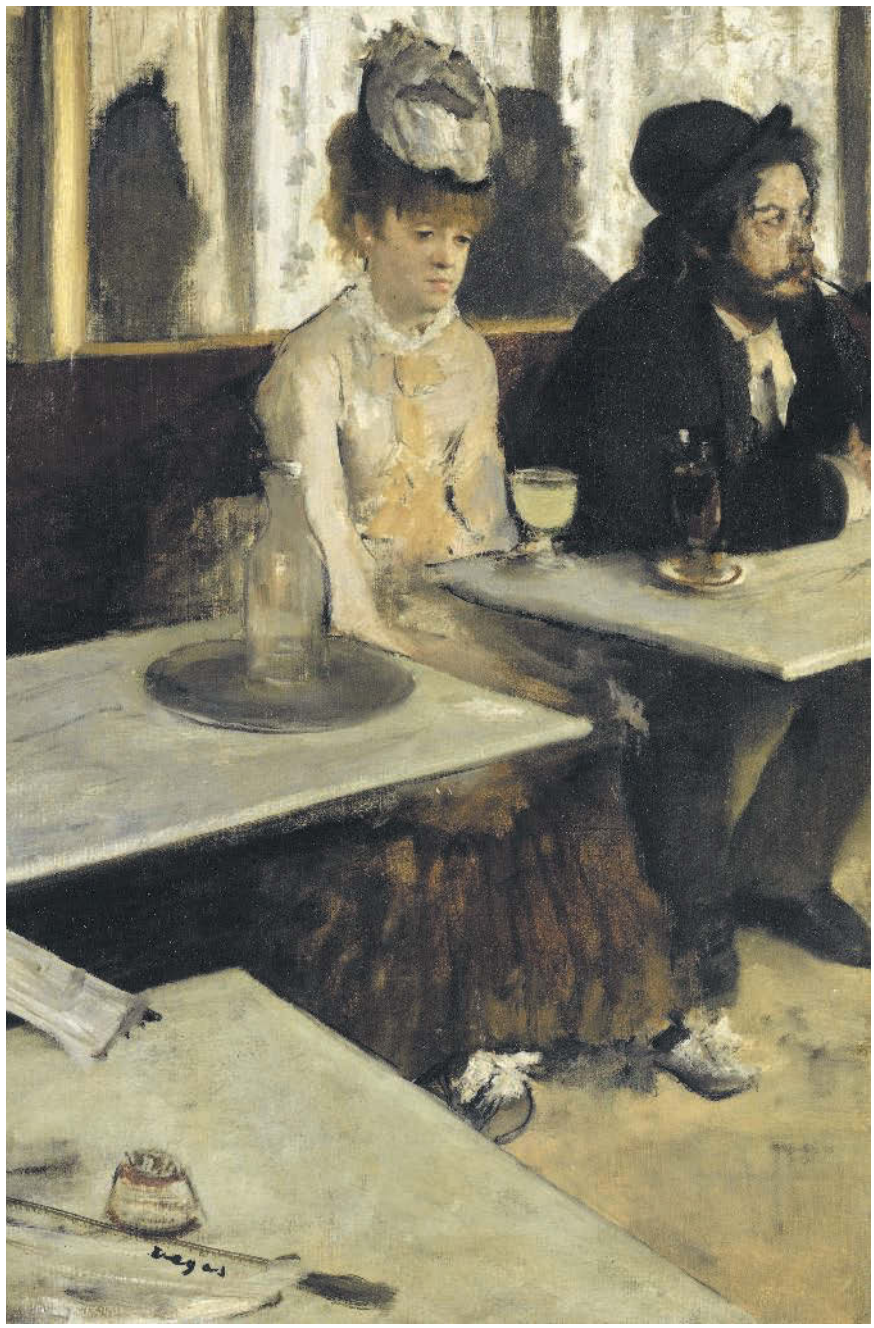
Танцовщица. Около 1880 года.
Пастель и уголь, серо-голубая веленевая бумага. 48,9×31,8 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

Мир кафешантанов

Еще одной музой Дега можно считать Париж: художник черпал вдохновение на его шумных бульварах, в многочисленных магазинах, кафе и кафешантанах. Одной из знаковых работ серии, посвященных жизни французской столицы, является «Абсент» («В кафе»).

В конце XIX века этот спиртной напиток был невероятно популярен. Изначально его пила исключительно богема, но со временем он стал настоящей чумой французского общества: дешевые сорта «зеленой феи», доступные беднякам, изготавливали из промышленного спирта. Привыкание к напитку происходило быстро, а увлечение им нередко заканчивалось серьезными психическими расстройствами, сопровождаемыми приступами галлюцинаций, либо приводило к летальному исходу. Особенную опасность абсент представлял для женщин: они предпочитали пить его неразбавленным, поскольку потреблять большое количество жидкости мешал туго зашнурованный корсет.

Для картины позировали знакомые Дега: актриса Эллен Андре, а также художник и график Марселен Дебутен. Перед женщиной, словно драгоценный камень, светится бокал с зеленоватой жидкостью (судя по потухшему взгляду и помятому платью героини, явно не первый). Стоящий рядом графин с водой необходим для разбавления абсента. Позади пары — столь любимое Дега зеркало (естественно, обрезанное): в нем отражается за-



Абсент (В кафе). 1875–1876 годы.
Масло, холст. 92×68,5 см. Музей Орсе (Париж, Франция)

вешенное окно кафе, через которое в помещение проникает неяркий утренний свет. Фигуры героев смещены — живописец словно наблюдает за происходящим из-за соседнего столика. На самом деле работа была выполнена в студии, но эффект обрезанного кадра подчеркнул мимолетность сцены, усилив тем самым ее реализм. Палитра картины теплая (желтый, бежевый, коричневый, охра), но бледная, почти грязная — зритель практически ощущает атмосферу царящих в кафе нищеты и уныния.

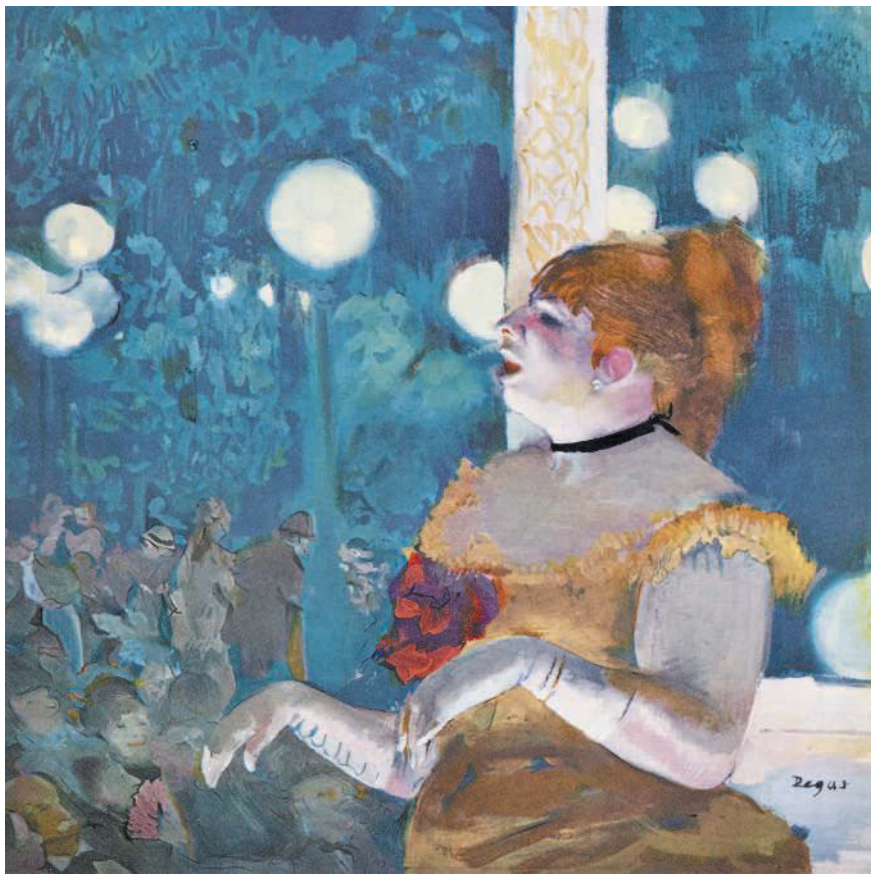
«Абсент» — своеобразная иллюстрация все большей изоляции человека в стремительно растущем городе. Сидящие в пустынном кафе за одним столиком люди невероятно далеки друг от друга. Эту разъединенность и безысходность усиливает разнонаправленность взглядов: мужчина невесело смотрит в сторону, пустой взор женщины устремлен куда-то перед собой. Ничто не связывает их между собой.

Публика плохо приняла картину, назвав отвратительной. Ее появление также бросило тень на репутацию моделей — Дега пришлось публично заявить, что они не были алкоголиками.

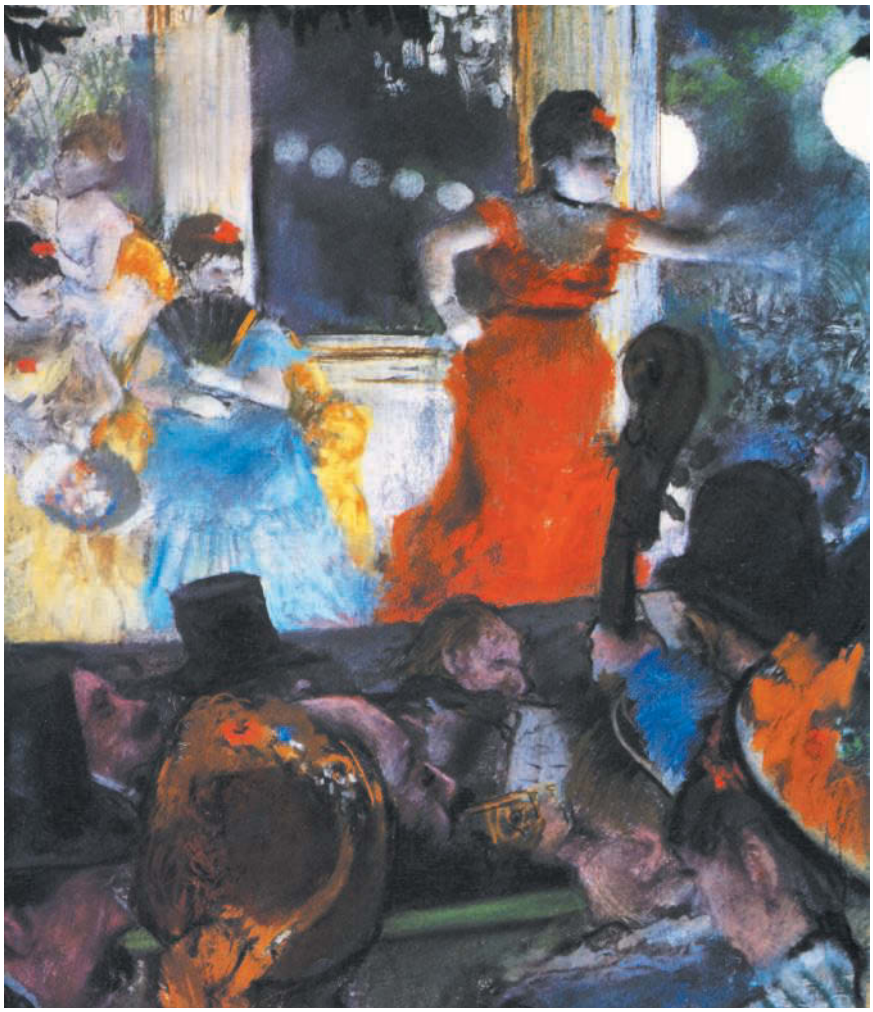
Как уже упоминалось, в противовес своим друзьям-импрессионистам (Ренуару, Моне, Сислею), которые неустанно работали на пленэре и оттачивали мастерство передачи световоздушной среды, Дега пытался «поймать» и понять ритм города. С 1830-х годов истинным домом настоящих парижан стала улица: здесь они чувствуют себя комфортнее, чем в четырех стенах собственного жилища. Шумные кафешантаны, где поначалу собирались представители низших социальных слоев, превратились в нечто большее, чем место для перекуса и общения в непринужденной обстановке за обсуждением последних городских новостей. Теперь они отражали настроения, царившие в обществе. Здесь давали музыкальные представления (часто сатирического содержания на злобу дня), а летом в садах, освещенных газовыми фонарями, действовали открытые эстрады. Одно из старейших увеселительных заведений подобного рода — «Амбассадор» на Елисейских Полях — Дега неоднократно изображал на своих картинах.

В отличие от «балетной» серии, где чувствуется очарование мастера миром танца, «городские» полотна носят резко сатирический характер. Одно из таких — «В кафе-концерте», или «Ария собаки», где изображена Эмма Валадон — звезда парижских кафешантанов, известная под сценическим псевдонимом Тереза. Дочь небогатых родителей, она приехала в Париж в качестве ученицы модистки и с 19 лет начала выступать в столичных кафе.

Словно искусный фотограф, Дега сумел запечатлеть заурядность и пошлость происходящего: линия рта героини во время исполнения вульгарной песенки безобразно искривлена, ее неэлегантная поза исполнена пафоса — ведь она владеет вниманием публики! Насмешливый характер сцены подчеркивают согнутые руки Эммы, имитирующие свисающие собачьи лапы. Чтобы сделать изображение певицы резче и сфокусировать на ней взгляд зрителя, Дега использовал принцип контраста. Так, приглушенный темно-зеленый фон, который великолепно передает атмосферу ночного кафе, противопоставлен яркому оранжевому сценическому платью с большим



В кафешантане (Ария собаки). Около 1875–1877 годов.
Пастель и гуашь, бумага. 51,8×42,6 см. Частное собрание



Концерт в кафе «Амбассадор». 1877 год.
Пастель и монотипия, бумага. 37×27 см. Лионский музей изобразительных искусств (Франция)

кроваво-красным бантом, а небрежно изображенные слушатели, над которыми «плывут» белесые фонари, — детально прорисованной исполнительнице. Для создания картины Дега использовал смешанную технику: руки и лицо модели исполнены пастелью, а пятнистая листва на заднем плане — пастелью и гуашью.

Первоначально размер картины был меньше: Дега увеличил изображение, добавив полоски бумаги справа. Эти фрагменты доработаны гуашью, поверх которой для усиления яркости красок нанесена пастель.

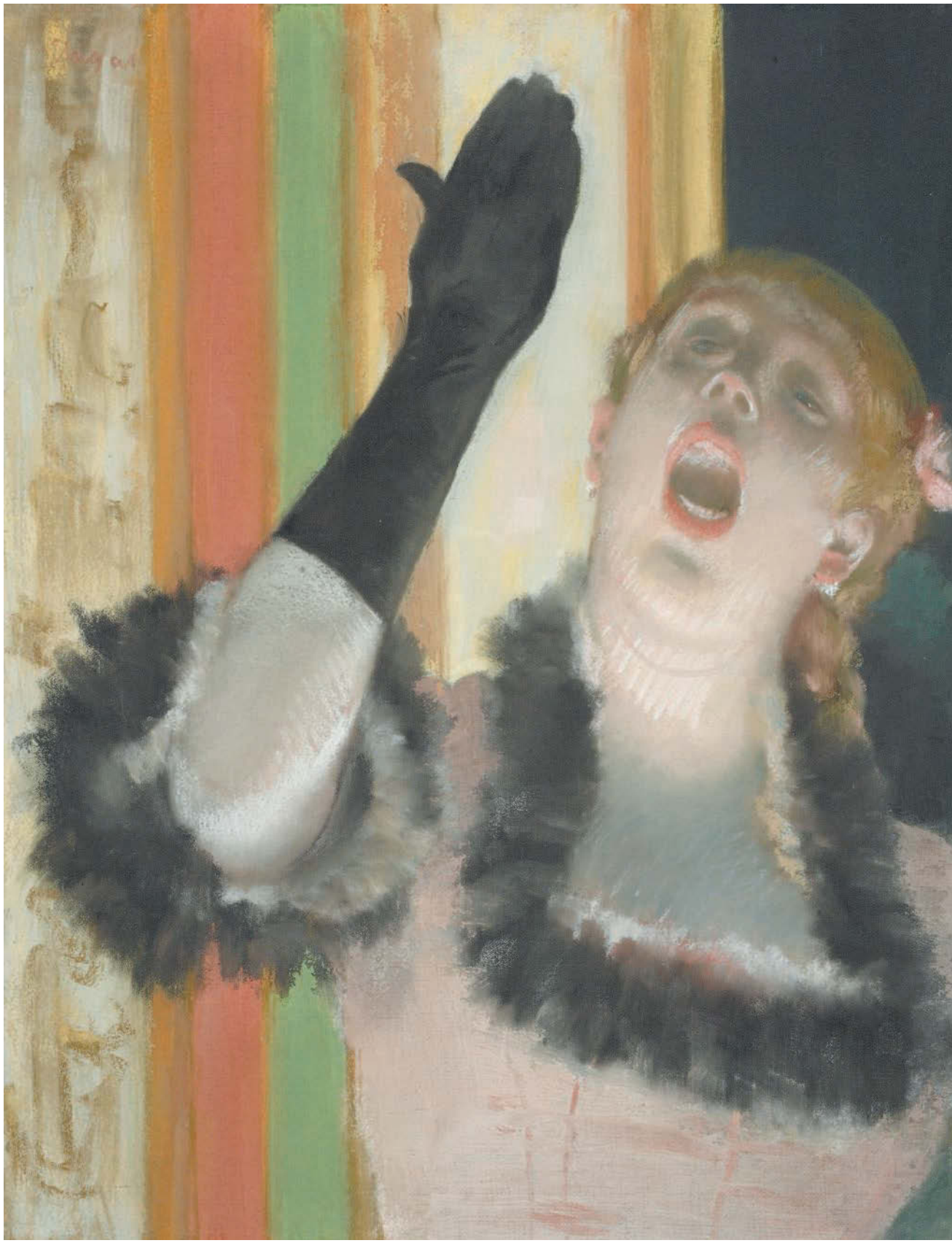
В другой работе — «Концерт в кафе „Амбассадор“» — художник снова экспериментирует, используя довольно редкое в его творчестве сочетание пастели и монотипии[14]. Применение этих техник позволило добиться невероятного эффекта спонтанности и создать удивительные цветовые контрасты и световые переходы.

Композиция работы соответствует нескольким «балетным» сценам: на переднем плане изображены зрители, затем оркестр (снова закрученный гриф!) и собственно исполнители. Не останавливаясь на темных фигурах в первых рядах и музыкантах, взгляд направляется на женщину в красном платье, которая стоит в свете ярких огней рампы, усиливающих глубину изображения. Картина была впервые представлена публике в апреле 1877 года на третьей выставке импрессионистов.

Несколько выбивается из работ данной серии «Кафе-концерт» (1878) — странное на первый взгляд обрезанное изображение певицы, выполненное так, будто мастер неудачно навел на исполнительницу объектив фотоаппарата. Внимание приковывает контраст черной перчатки, расположенной против света, и двух цветных полос на стене (теплый красный и холодный зеленый, находясь рядом, усиливают яркость друг друга).

На картине нет ни пространства, ни глубины — лишь изображение певицы с искаженным ртом. Битва за внимание зрителя, происходящая между тремя главными элементами (перчаткой, цветными полосами, лицом), рождает ощущение движения и создает основной мотив композиции. Звук практически обретает физическое выражение, а центральная вертикаль картины — рука, затянутая в черную перчатку и устремленная ввысь, — позволяет проследить его направление. Драматическое напряжение работы подчеркивает направленный свет: лицо певицы разделено прожектором на две части — освещенную нижнюю и затененную верхнюю.

[14] Монотипия — техника нанесения красок от руки на гладкую поверхность печатной формы с последующей печатью на станке. Каждый оттиск, получаемый на бумаге, уникален.



Кафе-концерт (Певица с перчаткой). Около 1878 года.
Пастель, холст. 53,2×41 см. Художественный музей Фогга (Кембридж, США)

Под куполом цирка

В апреле 1879 года на четвертой выставке импрессионистов Дега представил публике новую картину: воздушная гимнастка поднимается к ребристым стропилам купола цирка, зажав в зубах узел каната. Позже один из биографов художника назвал это полотно одним из самых удивительных в его творчестве.

И если смелая композиция была нетипична даже для Дега, то выбор сюжета объяснялся очень просто. В 1875 году на Монмартре в деревянном здании открылся цирк Фернандо, пользовавшийся необыкновенной популярностью у парижан. Посещать его в то время (равно как оперу и балет) было очень модно. Ловкие акробаты и жонглеры, бесстрашные наездники на мчащихся по манежу лошадях, отважные воздушные гимнасты и дрессированные животные… Каждый вечер на представление стекалась многолюдная публика.

Неудивительно, что со временем тема цирка стала объектом пристального внимания художников-импрессионистов. Яркие костюмы, блеск и мишура в дрожащем желтоватом свете газовых рожков, невероятная игра теней, а также мастерство артистов — вот то, что привлекало их в этом волшебном мире. Анри де Тулуз-Лотрек, например, несколько работ посвятил гарцующим наездницам, а Огюст Ренуар — клоунам. Свое внимание художники сосредотачивали в основном на действии, которое разворачивалось непосредственно на манеже. Но не таков был Дега.

В январе 1879 года мастер неоднократно посещал представления, звездой которых была темнокожая воздушная гимнастка, известная как мисс Лала. Зажав в зубах канат, девушка поднималась над манежем на высоту более 20 метров! Увиденное подтолкнуло живописца к созданию очередного полотна.

Дега выбрал совершенно непривычную точку зрения — снизу вверх. Он изобразил девушку в блестящем светлом костюме, парящей над невидимой публикой на фоне геометрически сложных в исполнении розовых стен, темных окон, серо-голубых арок и балок (кто еще, кроме него, мог так детально показать внутреннюю конструкцию здания!). Ключевая точка композиции, где, словно лучи, соединяются все элементы, — плотно сжатые зубы мисс Лалы, которые могут ослабить хватку в любой момент.

Многие исследователи полагают, что необычный ракурс Дега подсмотрел во время путешествия по Италии у Джованни Баттиста Тьеполо — автора фресок, посвященных жизни святого Доминика, в венецианской церкви Санта-Мария дель Розарио. Разница лишь



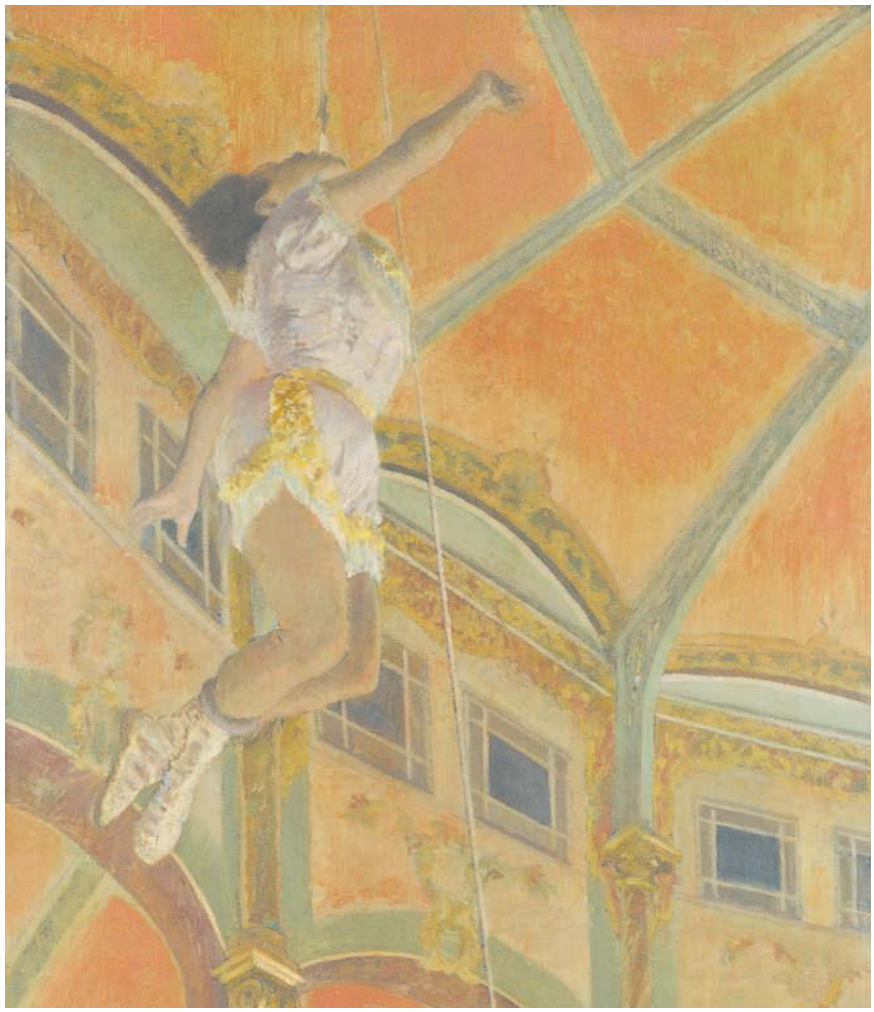
Мисс Лала в цирке Фернандо. Снимок сделан около 1880 года

в том, что у Тьеполо святой возносится на небеса при помощи трех ангелов, а мисс Лалу поднимает ввысь зажатый в зубах канат (кстати, зрителю виден не только он, но и слегка обозначенный зубник[15]).

Прежде чем приступить к работе над картиной, мастер сделал множество подготовительных эскизов: карандашных, пастельных и даже масляный. Причем на одном из первых рисунков гимнастка был изображена фронтально. Кроме того, предварительные наброски позволяют проследить, как художник подбирал позу артистки. В лондонской галерее Тейт

[15] Зубник — металлический крючок, который прикрепляется к канату и соединяется с толстым кожаным язычком. Именно этот язычок акробат крепко сжимает в зубах.

Вытянутая правая рука гимнастки строго параллельна стропилу, угол согнутых в коленях ног перекликается с углом, под которым пересекаются ребра купола (это усиливает ощущение восходящего движения), а отделка на костюме гимнастки вторит тусклой позолоте стен. Любопытно, что узор на стропилах Дега лишь слегка обозначил, а вот декоративную капитель, что находится под ногами мисс Лалы, выписал довольно тщательно и даже подсветил снизу. Известно, что художник был не силен в архитектуре: в своей записной книжке он неоднократно чертил цирковой купол, пытаясь технически верно изобразить стропильную систему, колонны и другие элементы конструкции здания, однако всякий раз был недоволен результатом. Один из этих эскизов хранится в Институте изобразительных искусств Барбера (Великобритания). В конце концов живописцу пришлось воспользоваться помощью специалиста по изготовлению архитектурных чертежей, чтобы верно изобразить интерьер под таким необычным углом зрения.



Мисс Лала в цирке Фернандо. 1879 год.
Масло, холст. 117,2×77,5 см. Национальная галерея (Лондон, Великобритания)



Мисс Лала в цирке Фернандо (фрагменты)

сохранилась пастель, где немного согнутая в колене правая нога с натянутым носком была направлена вертикально вниз, а левая, также согнутая, образует с ней угол, равный примерно 30 градусам. Таким образом художник добился выразительного вертикального жеста в нижней части холста, но потерял легкость — девушку буквально «тянет» вниз. Поразмыслив, Дега довольно быстро изменил первоначальную задумку: теперь согнутые в коленях ноги гимнастки были аккуратно скрещены на лодыжках, подчеркивая движение сжатого тела вверх к куполу, руки вытянуты в противоположные стороны, а голова с пучком темных волос откинута назад — именно так изображена мисс Лала на всех остальных эскизах и собственно картине.

Вне всякого сомнения, художник избегал прорисовки лица героини — оно практически стерто. Это делалось для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя непосредственно на исполняемом трюке. Поза девушки, балансирующей под куполом цирка, подчеркивает не только ее силу и собранность, но



Мисс Лала в цирке Фернандо. 1879 год. Пастель, выцветшая синяя бумага. 46,4×29,8 см. Музей Гетти (Лос-Анджелес, США)



Мисс Лала в цирке Фернандо. 1879 год. Черный мел и пастель, бумага. 47×32 см. Институт изобразительных искусств Барбера (Бирмингем, Великобритания)

и невероятное мастерство, изящество и грацию. Умение правильно расположить центр тяжести тела очень важно для акробатов — оно помогает им удерживать равновесие и снизить давление на челюсть. Размещение фигуры в левом верхнем углу полотна — прием, необходимый для указания высоты, на которую поднялась мисс Лала, и ее удаленности от зрителей в зале.

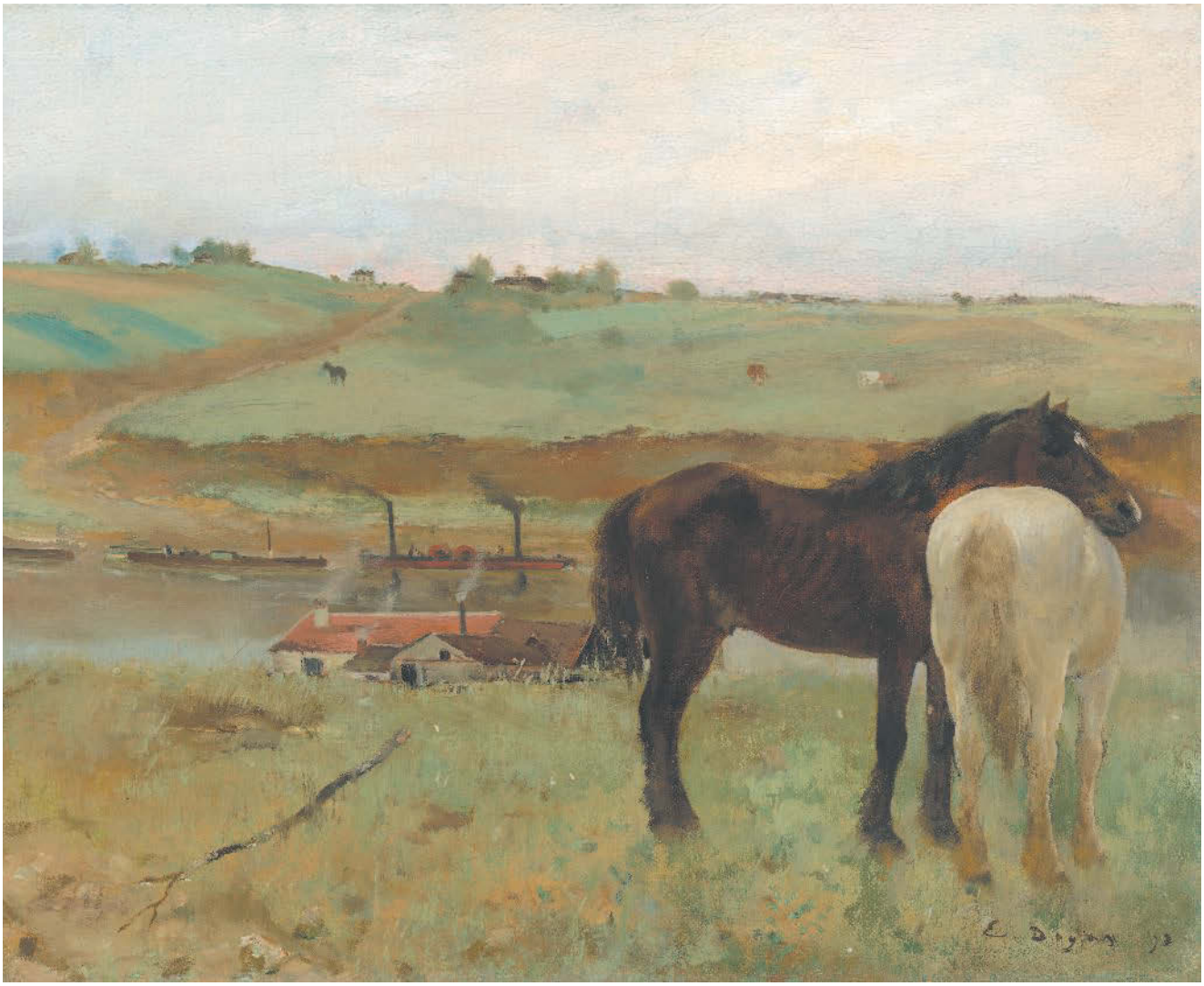
Кстати, редко кто при первом взгляде на картину замечает, что девушка темнокожая. Дега мастерски это зашифровал: коричневые колготки (на их наличие указывают складки с обратной стороны колена на правой ноге) практически сливаются по цвету с затененными руками и лицом, окруженными тусклым золотом стен. В пастели, которая хранится в музее Гетти, складки на ногах не видны, да и цвет кожи намного темнее, чем на картине. Почему же мастер изменил первоначальный замысел? Дело в том, что в конце XIX века женщины носили длинные юбки в пол. Изобразив мисс Лалу в колготках, практически сливающихся по цвету с ее кожей, Дега словно посмеялся над условностями: он одновременно показал якобы обнаженные ноги и в то же время не переступил границу дозволенного. На этническую принадлежность гимнастки указывают разве что черные вьющиеся волосы.

Изображение женского тела, напряженного до предела и находящегося в лучах искусственного света, немного роднит картину с «балетным» циклом. И тем не менее ее нельзя отнести ни к одной серии — образ гимнастки уникален, художник больше никогда не возвращался к нему в своем творчестве. Возможно, это связано с теми техническими трудностями, с которыми Дега столкнулся, пытаясь отобразить строение купола. Кроме того, до сих пор не решен вопрос с классификацией работы: одни искусствоведы настаивают на том, что это жанровая живопись (сцена из повседневной жизни), другие утверждают, что это портрет.

Неповторимая грация лошадей

Еще во время путешествия по Италии Дега был буквально одержим беспокойной красотой и трепетной нервностью породистых скакунов, анатомической сложностью их поступи, а также пластикой жокеев и само́й проблемой слитного движения животного и человека. В XIX веке конные состязания собирали толпы людей из самых разных слоев общества и были не менее популярны, чем театр или цирк.

Как правило, живописец создавал несколько версий одной и той



Лошади на лугу. 1871 год.
Масло, холст. 38,1×40 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

же композиции, а затем вносил небольшие изменения в каждую из них. Любопытно, что он никогда не писал лошадей, которые в какой-то момент отрывают от земли все четыре копыта, его тонконогие скакуны также редко вытянуты в стрелу. Дега не интересовался тем, что другие художники неоднократно изображали до него. В своих работах он показывал в основном либо завершенное движение («Лошади на лугу»), либо потенциальное («Скачки», «Перед забегом», «Всадники»). Прельщало мастера и нечто более сложное — группы наездников. В сценах, где лошади переплетались копытами, он находил их нетипичные движения. При этом ни одна композиция не кажется построенной случайным образом: Дега аккуратно распределял наездников на холсте, то выстраивая в четкую линию («Перед забегом»), то удаляя друг от друга («Скачки»), то смешивая в большую пеструю группу («Скаковые лошади»).



Скачки. 1871–1872 годы.
Масло, дерево. 26,6×35,1 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Перед забегом. 1882–1884 годы.
Масло, дерево. 26,4×34,9 см. Художественный музей Уолтерса (Балтимор, США)

В творческом наследие мастера около 45 работ маслом, 20 пастелей, 250 карандашных рисунков и 17 скульптур, связанных с темой лошадей. По свидетельствам современников, чтобы лучше изучить анатомию, Дега даже установил в мастерской чучело этого животного. Кроме того, он довольно часто использовал фотографии, на которых были зафиксированы мимолетные движения, невидимые невооруженным глазом, — это улучшало понимание динамики.

Литератор Поль Валери быстро уловил связь между двумя излюбленными темами живописца. Он сравнивал грациозных лошадей с элегантными танцовщицами: по его словам, кони на картинах Дега мчатся, словно на пуантах.

Наибольший интерес представляют «Скаковые лошади», написанные пастелью по дереву. Такое сочетание в творчестве мастера встречается крайне редко, тем не менее оно подчеркивает его любовь к экспериментам. Использование зернистой поверхности янтарного дерева позволило художнику получить более теплый оттенок земли на переднем плане и выровнять цвет неба и пейзажа на заднем плане, где изображена нормандская деревушка. В этом регионе, известном своими кон-



Всадники. Около 1885 года.
Масло, холст. 73,03×90,81 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

ными заводами, находилось имение Поля Вальпинсона, к которому Дега неоднократно приезжал погостить. Любопытно, что лошадь в центре композиции, скорее всего, скопирована мастером еще во время путешествия по Италии с фрески «Шествия волхвов» (1459), созданной флорентийцем Беноццо Гоццоли для палаццо Медичи-Рикарди.

Элементы композиции на переднем плане представляют собой тесно связанную группу: лошади переплетаются копытами, на всадника в зеленой куртке смотрят два его спутника. Царящая на переднем плане статичность оттеняется скачущей вдали лошадью, которая вносит в работу некоторый элемент беспокойства.



Скаковые лошади. Около 1885–1888 годов.
Пастель, дерево. 30,2×40,6 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

Позднее творчество: цвет и линия (1880 — 1890)

Работающие женщины: восхищение трудом



В позднем периоде творчества Дега лишь изредка изображал танцовщиц, эксцентричных исполнительниц из кафешантанов и грациозных лошадей, в основном в его произведениях фигурировали работающие женщины. Он создал более 20 картин, пастелей и рисунков, посвященных магазинам по продаже женских шляпок — в Париже конца XIX века это был дорогой, но непременный атрибут любой уважающей себя дамы. Известно, что живописец неоднократно сопровождал художницу Мэри Кассат за покупкой очередного аксессуара. В 1882 году она даже позировала для его полотна «У модистки».

Портрет Мэри Кассат.
1880–1884 годы.
Масло, холст.
73,3×60 см.
Национальная портретная галерея (Вашингтон, США)

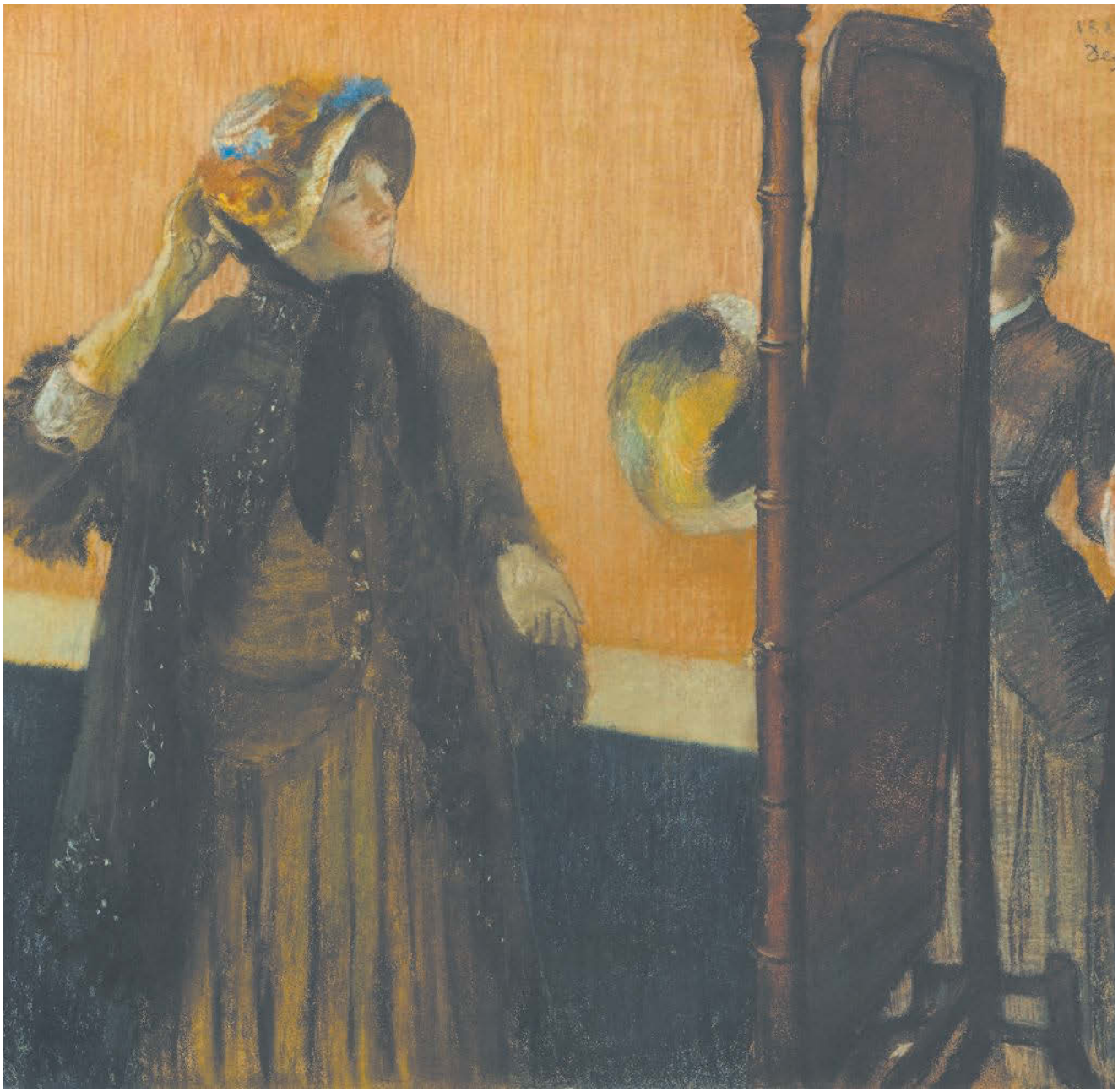
Американская художница Мэри Кассат обосновалась в Париже в 1860-х годах, однако с началом Франко-прусской войны вынуждена была на несколько лет покинуть французскую столицу. В 1870-х она познакомилась с Дега и позже призналась, что пастели мастера произвели на нее неизгладимое впечатление и навсегда изменили ее жизнь. Дружба с художником сохранилась до самой его смерти, а серьезное столкновение случилось лишь однажды, в середине 1890-х, когда общество раскололось на два противоборствующих лагеря в связи с делом Дрейфуса. В 1894 году молодого капитана французской армии еврейского происхождения признали виновным в государственной измене (шпионаже) и оправдали лишь спустя 12 лет. Дега тогда встал на сторону обвинителей, что привело к разрыву со многими друзьями, в том числе и с Кассат. В 1912 (1913) году в письме, адресованном Дюран-Рюэлю, художница так упомянула о своем портрете в исполнении французского мастера: *«Я не хочу, чтобы кто-то узнал, что я позировала для него»*.



У модистки. 1881 год.
Пастель, веленевая бумага и холст. 69,2×69,2 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

В своих работах Дега использовал прием своеобразного подглядывания, благодаря которому сумел не только создать прекрасные портреты модисток, но и отразить всю сложность их работы. Любопытно, что художник неоднократно переделывал мастериц в покупательниц и наоборот. Одна из наиболее интересных работ в этом смысле — пастель 1881 года с изображением двух женщин, выбирающих новую шляпку. Героини одеты практически в одинаковые платья — очевидно, это мать и дочь либо сестры. Неестественность исполненной сцены как раз и объясняется тем, что работа, скорее всего, была задумана как изображение продавщицы, поправляющей головной убор на специальной подставке. Впоследствии по неизвестной причине художник дорисовал под шляпкой женщину, после чего ему пришлось добавить спинку дивана и откорректировать фигуру слева, превратив ее из хозяйки в клиентку.

Примечательно также полотно 1882–1905 годов. Фигуры двух



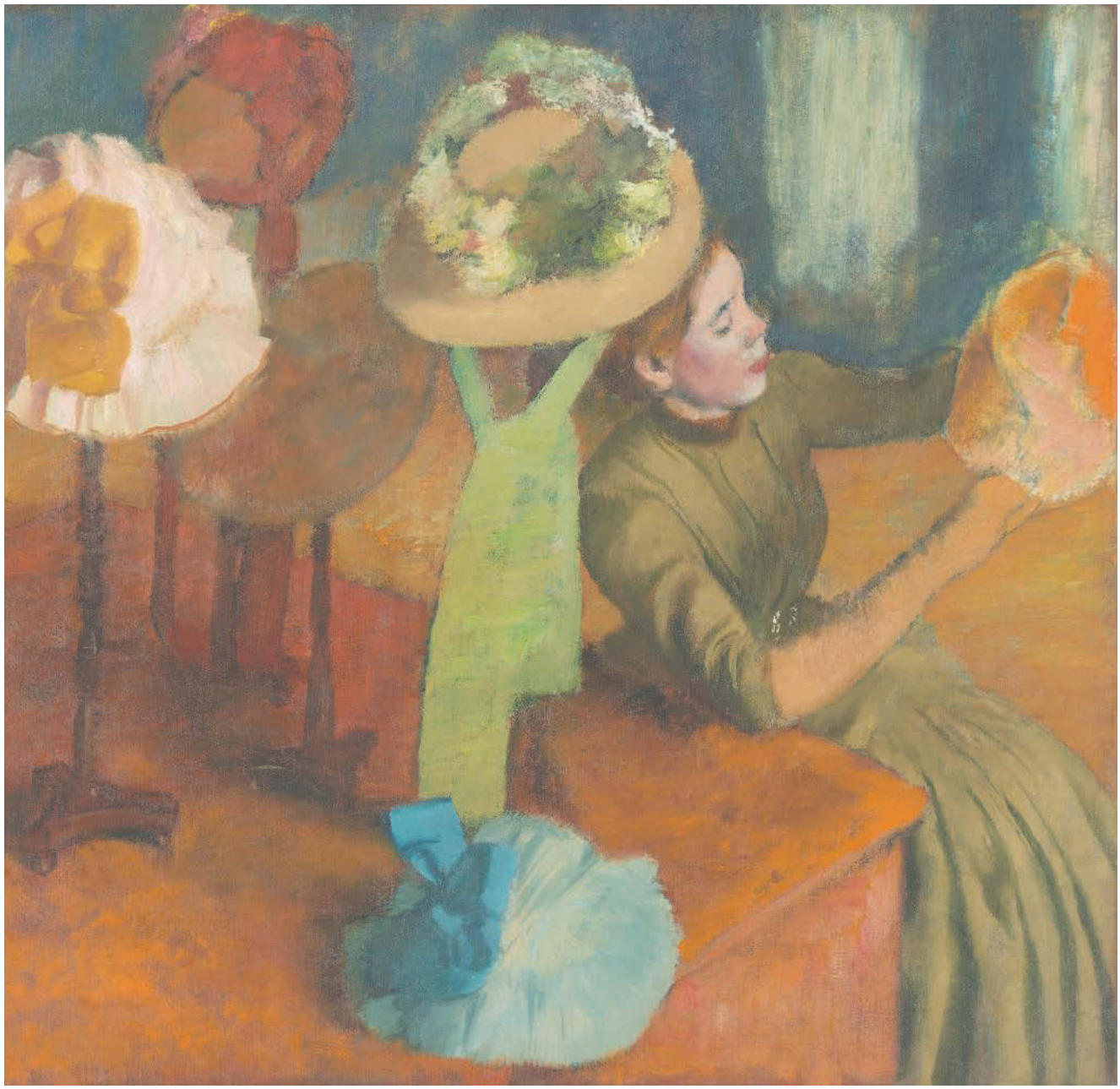
У модистки. 1882 год.
Пастель, бледно-серая веленевая бумага, шелк и доска. 76,2×86,4 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Модистки. Около 1882–1905 годов.
Масло, холст. 59,1×72,4 см. Музей Гетти (Лос-Анджелес, США)

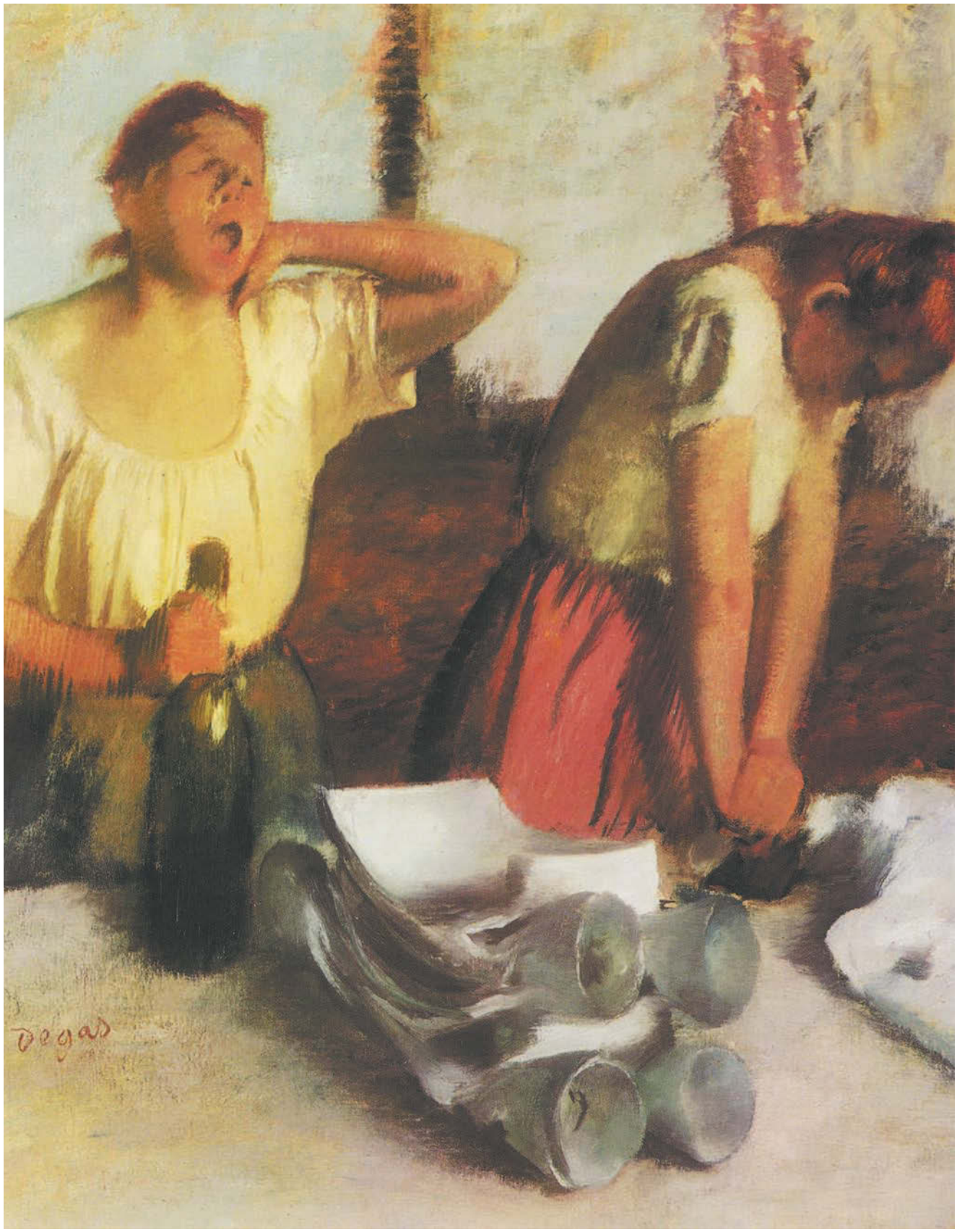
модисток затенены шляпками на переднем плане. Женщина справа занята работой, ее коллега слева хотя и держит розовую ленту, но смотрит куда-то в сторону. Даже в состоянии покоя бледная кожа и худое изможденное лицо прекрасно передают сложность выполняемого труда и скудность получаемой за него платы. Мрачное настроение картины подчеркивает красно-коричневая палитра, а ворох ярких лент — розовых, желтых, оранжевых, зеленых — лишь усиливает серость комнаты и ее обитательниц.

Самая большая и, вероятно, последняя работа, посвященная теме шляпок, хранится в Чикагском институте искусств. На почти квадратном холсте изображена молодая женщина, сидящая у стола, на котором расположены несколько подставок



У модистки. 1879 (1886) год.
Масло, холст. 100×110,7 см. Чикагский институт искусств (США)

со шляпками. На самом деле Дега планировал показать покупательницу, но затем передумал и превратил ее в хозяйку. Об этом свидетельствует пастель 1882–1886 годов (ныне ее местоположение неизвестно), где героиня нарисована в широкой круглой шляпе — ясное указание на то, что она является клиенткой. Кроме того, в ходе исследования красочных слоев картины удалось установить, что рукав платья изначально был с кружевами — это также говорит о статусе покупательницы, а фигуру женщины художник смещал несколько раз, в конце концов остановившись на изображении в профиль. Для чего все это понадобилось? Вероятно, для создания интересной зрительной иллюзии: шляпа с гирляндой цветов нависает над головой героини, словно ореол. Цельность композиции подчеркивают колористические рифмы: так, доминирующими цветами являются оранжевый, красно- и желто-оранжевый, а тон широкой ленты в центре холста



Гладильщицы. Около 1884 года.
Масло, холст. 82,2×75,6 см. Музей Нортона Саймона (Пасадина, США)

и цветов в гирлянде перекликаются с тоном платья.

* * *

В начале 1800-х годов Дега, очарованный работающими женщинами, постепенно уводил зрителя из шумного городского центра с его многочисленными кафешантанами и разношерстной публикой в бедные и грязные крошечные улочки. Он стремился показать людей в их привычной среде: чем они занимались, как были одеты, чем питались. Так в творчестве мастера появилась тема прачек и гладильщиц.

Надо сказать, что в XIX веке содержать прачечные в Париже стало невероятно выгодно: к концу столетия в данной сфере была занята примерно четверть женской рабочей силы. В известном романе того времени «Западня», опубликованном в 1877 году, Эмиль Золя также обратился к данной теме: единственная мечта бедной парижанки Жервезы Маккар — собственная прачечная, которую можно купить на скопленные несколько сотен франков. Изображение этих тружениц можно найти и у Оноре Домье — в своих акварелях он сумел показать жизнь маленького рабочего человека в каменном сером городе.

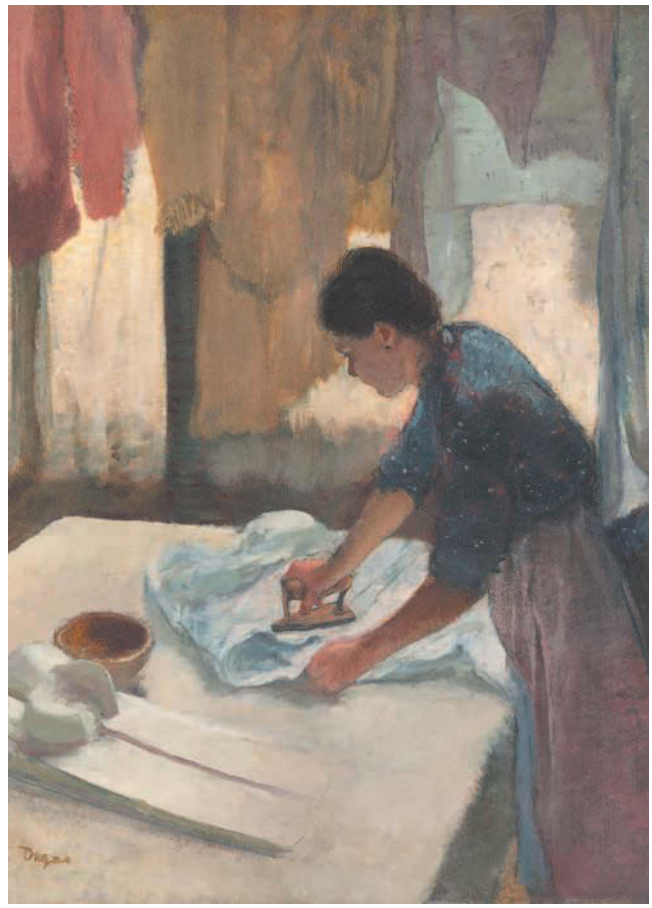
Темные витрины прачечных часто выходили на бульвары. Заглянув в них, можно было уви-



Гладильщицы. 1884–1886 годы.
Масло, холст. 76×81,4 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



Гладильщица. 1873 год.
Масло, холст. 54,3×39,4 см.
Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Гладильщица. Начата около 1876 года, завершена около 1887 года. Масло, холст. 81,3×66 см.
Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

деть измотанных прачек и полуодетых гладильщиц, окутанных влажными жаркими клубами пара. Вероятно, именно так Дега «подсматривал» сюжеты для своих пастелей. Одна из наиболее известных работ данной серии — «Гладильщицы» — существует в нескольких вариантах.

Героиня слева подмечена явно случайно — она потягивается и широко зевает; это непроизвольное движение указывает на монотонность и безрадостность труда. О юности и женственности гладильщицы зрителю напоминает лишь кожа, выполненная пастелью нежного телесного цвета. Героиня справа предстает в противопоставлении: она изо всех сил налегает на тяжелый чугунный утюг (его масса порой достигала семи килограммов!). В варианте, который хранится в парижском музее Орсе, художник использовал прогрунтованный холст и хорошо высушенную краску. Это позволило добиться мелового эффекта на грубой ткани и еще больше подчеркнуть колорит помещения, увешанного белоснежным выстиранным бельем.

Любопытен также сюжет с изображением одной гладильщицы, ее фигура вырисовывается темным силуэтом среди развешенного белья напротив светящегося окна подвала. Существует две версии этой картины. Ранняя, созданная в 1873 году, предназначалась для одного из друзей Дега, певца Жана-Батиста Фора. Однако в 1876 году художник забрал холст, чтобы показать на второй выставке импрессионистов, но так и не вернул его, написав для Фора новую версию — более законченную. А вот первоначальный вариант художник практически не изменил — скорее всего, получившийся эффект света, смешанного с густым влажным паром, поразил его настолько, что он решил оставить все, как есть. Интересна и манера наложения красок: широкая и размашистая, она словно подчеркивает характер действий, выполняемых женщиной, и имитирует протягивание тяжелого утюга по выстиранной ткани.

«Купальщицы»: чувственная нагота

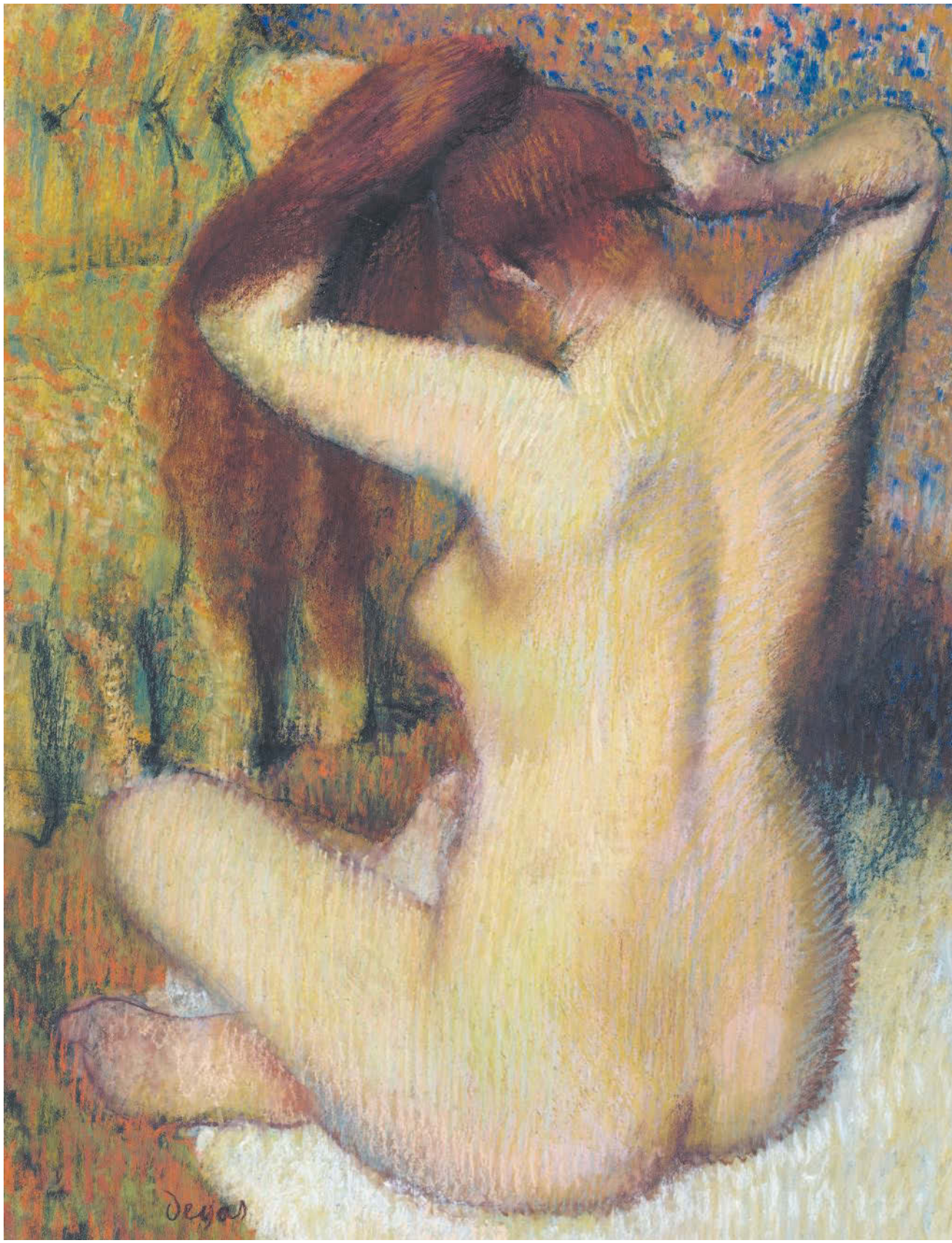
В 1886 году на последней, восьмой, выставке импрессионистов Дега представил 10 картин с изображениями обнаженных женщин — именно эта тема занимала его больше всего в данный период. В 1890-е годы творческая продуктивность мастера стала снижаться из-за ухудшающегося зрения. Образы на полотнах становились все более абстрактными, интенсивность цвета возрастала, а линии приобретали все бóльшую энергичность и экспрессивность.

В отличие от Ренуара, который не только уделял внимание красоте женского тела, но и тщательно работал над лицами, Дега предпочитал изображать своих героинь со спины. Такой прием создавал эффект своеобразного подглядывания в замочную скважину — художник показывал зрителям (или соглядатаям?) купальщиц в те моменты, когда они наиболее расслаблены, а их движения максимально естественны.

Интересно, что в литературе Дега нередко обвиняют в ненависти к представительницам прекрасного пола: якобы его поздние работы свидетельствуют о неприязни к женскому телу. Однажды мастера даже спросили, почему на его картинах так много некрасивых героинь. В ответ прозвучало следующее: *«Потому что… женщина сама по себе некрасива»*.



Женщина в ванной. 1880 (1890) год.
Уголь, веленевая бумага. 40,6×29,8 см. Музей Гетти (Лос-Анджелес, США)

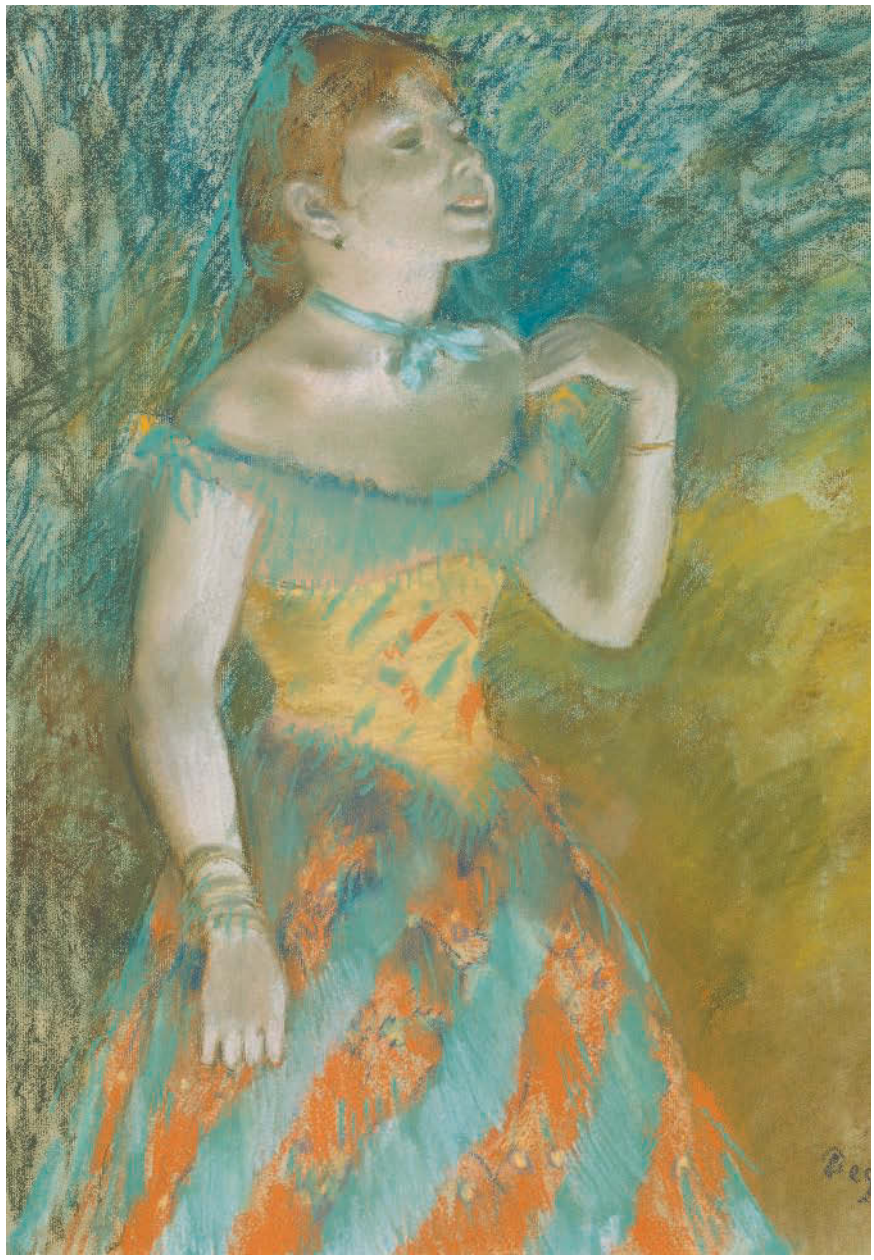


Причесывающаяся женщина. Около 1888–1890 годов.
Пастель, выцветшая светло-зеленая веленевая бумага. 61,3×46 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

В этом плане показательна работа «После купания» (1895): обнаженная героиня лежит на диване, в то время как горничная сушит или расчесывает ей волосы; ее левая нога неловко поднята к краю ванны. Именно данный жест в свое время вызвал недоумение критиков — его расценили как проявление женоненавистничества. Однако вряд ли это соответствует действительности, ведь в купальщицах Дега чувствуется очарование красотой тела, его грацией, изяществом и естественностью. Художник, испытывавший неприязнь к своим героиням, никогда не смог бы так верно и точно передать их трогательную беззащитность и искренность. Безусловно, работы вызывают только теплое чувство симпатии и… смущения, неловкости от «подсматривания» за героинями (натурщицами).

К интересным работам серии относится «Причесывающаяся женщина» (1888–1890) — второй вариант композиции, созданной в 1885 году (ныне хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге). В этой работе Дега накладывал пастель слоями, что привело к истиранию бумажной основы и ослаблению ее волокон. Любопытно, что один из основных цветов — зеленый — мастер применил для написания не только фона, но и кожи героини. Таким непривычным способом он подчеркнул ее свежесть. В 1877 году подобный прием использовал Огюст Ренуар для создания портрета актрисы Жанны Самари.

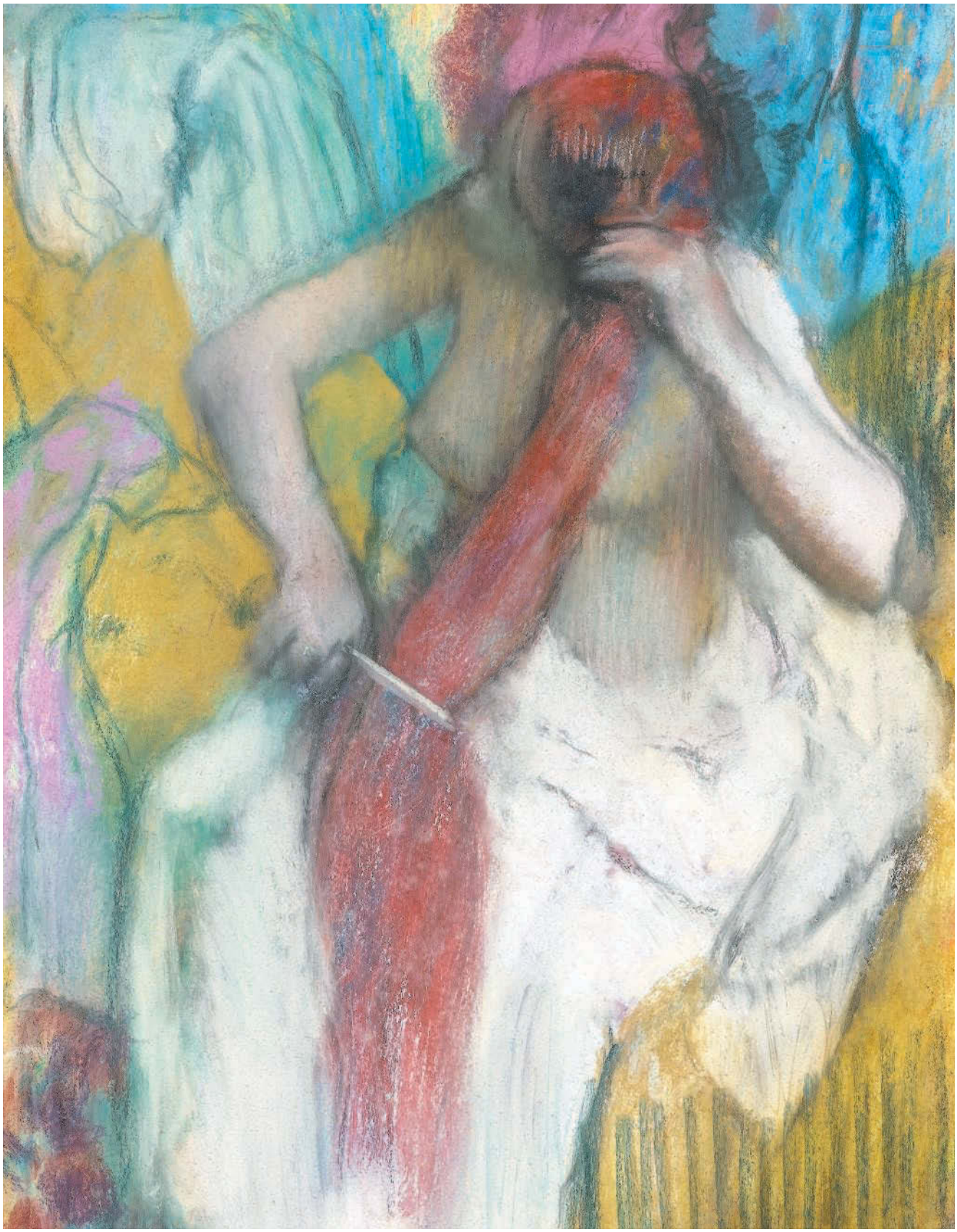
Любопытна также пастель середины 1880-х годов, где героиня наслаждается моментом расчесывания волос и окружающим ее комфортом. Работа, выполненная в большом формате и напоминающая «Вирсавию» (1654) Ре́мбрандта, предназначалась для Салона 1886 года, но так и не была выставлена: либо Дега не успел завершить ее в срок, либо ее исключили из каталога. **В каталоге 1898 года девушка на картине «Певица в зеленом» была названа изящной обезьянкой, поющей свои непристойные песенки. Маленькие глаза, высокие щеки и низкий лоб героини заставляют вспомнить об одной из моделей Дега — Мари ван Гётем, ученице балетной школы Парижской оперы, позировавшей для скульптуры 14-летней танцовщицы. Ее жест, сопровождаемый улыбкой, — приглашение невидимых зрителей поощрить выступление аплодисментами. Платье, написанное с использованием желтого, бирюзового и оранжевого, свидетельствует об экспериментах художника с насыщенными цветами и тоновыми контрастами. Техника пастели позволила Дега передать сложное освещение певицы огнями рампы.**



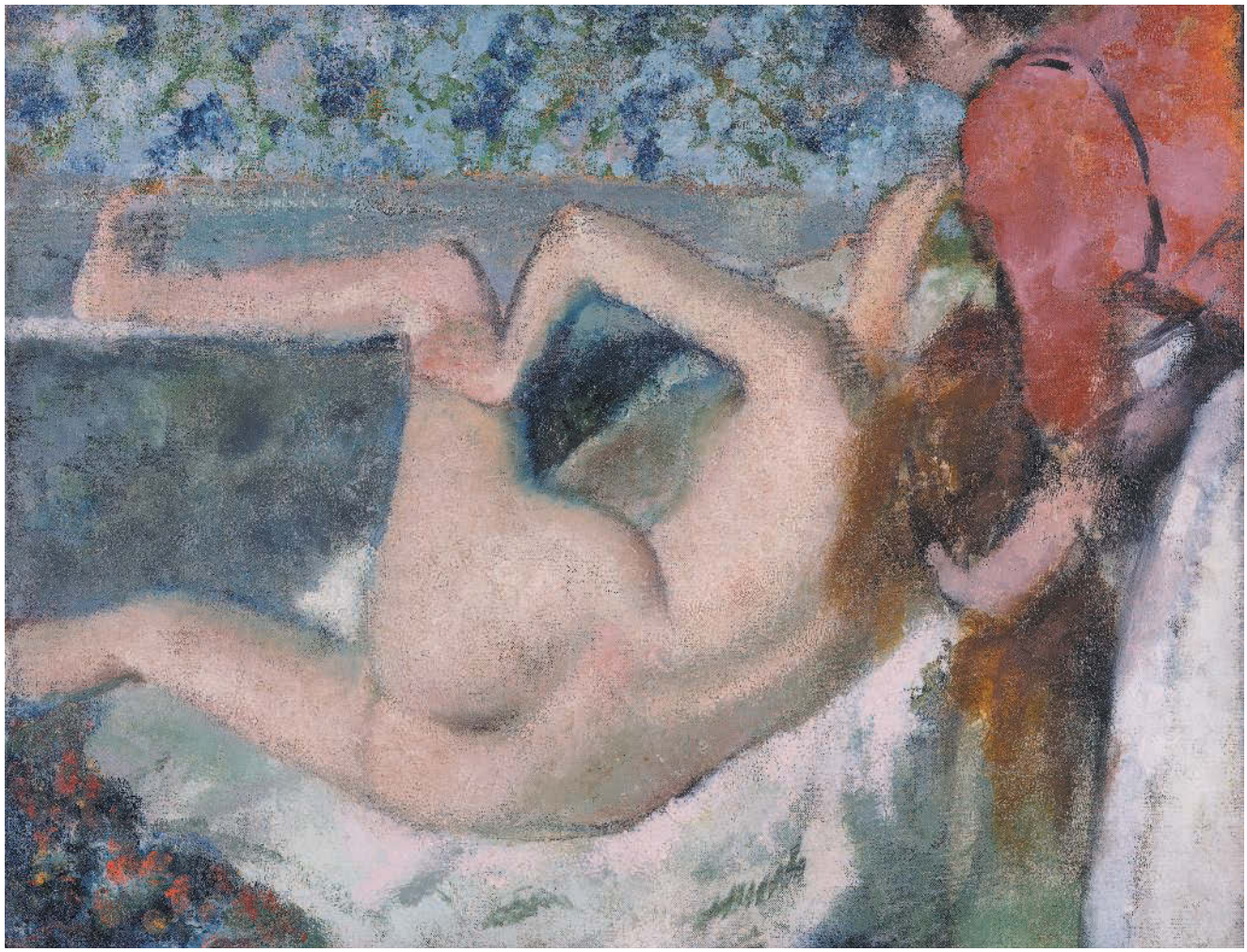
Певица в зеленом. Около 1884 года.
Пастель, светлая голубая бумага верже. 60,3×46,4 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Туалет. Около 1886–1888 годов.
Пастель, светло-зеленая веленевая бумага. 74×60,6 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



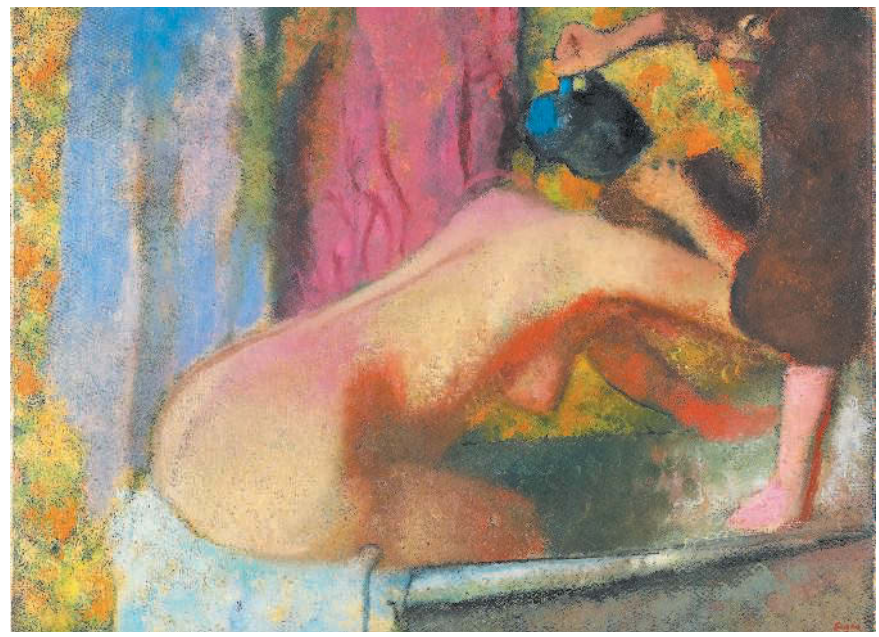
Женщина, расчесывающая волосы. 1887–1890 годы.
Пастель, бежевая бумага на картоне. 82×57 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



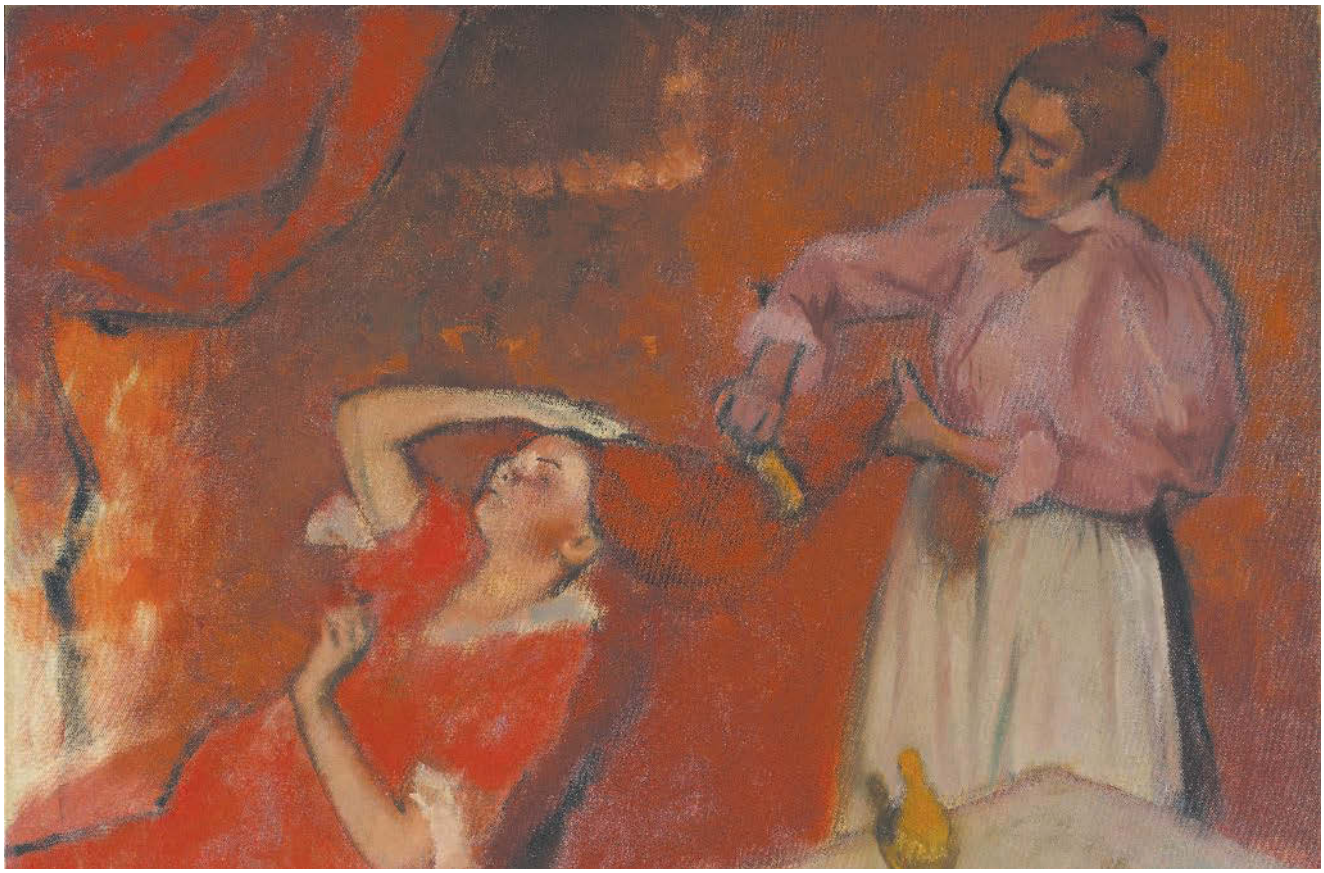
После купания. Около 1895 года.
Масло, холст. 65,7×82,2 см. Музей Гетти (Лос-Анджелес, США)

Золотистый цвет кресла-шезлонга, которое задает глубину пространства, перекликается с тоном стен, а белый пеньюар, упавший с плеч девушки, является своеобразным продолжением фартука служанки.

Одной из самых известных работ данной серии является «Расчесывание волос» (Национальная галерея, Лондон). Монохроматическая гамма (симфония красного и оранжевого) помогла Дега



Женщина в ванной. 1895 год.
Масло, холст. 71,1×88,9 см.
Художественная галерея Онтарио
(Торонто, Канада)



Расчесывание волос. Около 1896 года.
Масло, холст. 114,3×146,7 см. Национальная галерея (Лондон, Великобритания)

добиться поистине волшебного эффекта: в картине есть все и ничего одновременно. Действие происходит в комнате? Может быть, но на это намекает лишь слабо обозначенная занавеска в левой части холста. Женщина сидит в кресле? Скорее всего, однако рассмотреть его невозможно. Горничная приводит в порядок волосы с помощью расчески? Вероятно, но у гребенки не прорисованы даже зубья. Кроме всего прочего, что означают жесты по-видимому беременной героини? Правая рука поднесена к голове, будто у девушки начался приступ мигрени или она морщится оттого, что ей причинили боль, потянув волосы. Левая рука прижата к телу, словно модель защищается от кого-то. Здесь все абстрактно, все расплывчато и размыто.

Однако при длительном рассматривании мерцающий красный постепенно обретает глубину и распадается на многочисленные слои, которые получают объемность. Ритмичность композиции придает зашифрованное круговое движение. Оно начинается с правой руки горничной, затем переходит на волосы девушки, ее левую руку, «соскальзывает» к локтю правой и переходит на предплечье, далее снова на волосы и левую руку горничной. Таким образом, руки женщин, соединенные с помощью волос, образуют перевернутую восьмерку — знак бесконечности.

Итак, поздние работы Дега — это в основном пастели, как правило, небольшие, характеризующиеся яркостью красок и расплывчатыми контурами. Все внимание мастера сосредоточено на повседневных интимных моментах утреннего туалета своих героинь.



Завтрак после ванны. 1895 (1898) год.
Пастель, бумага и картон. 82,5×79 см.
Фонд Бейлера (Базель, Швейцария)

Лошади: любовь с продолжением

В поздний период Дега продолжал рисовать лошадей, его по-прежнему привлекали гибкие и динамичные скакуны и ярко одетые наездники. Картина «Три жокея» — своеобразная юмористическая зарисовка. Животное на переднем плане опустило голову, чтобы ухватить траву (при том, что верховых лошадей обучают этого не делать), в то время как другие всадники наблюдают за происходящим. Эта пастель — последняя из трех вариантов композиции, разрабатываемой мастером в течение примерно 12 лет. Когда произведение было практически завершено, художник добавил лошадь и жокея справа, чтобы скрыть четвертого наездника. Только зная заранее об особенности картины, можно рассмотреть неясные очертания всадника, не заявленного в названии.

Последней работой, посвященной теме лошадей, является «Упавший жокей» (1896–1898).

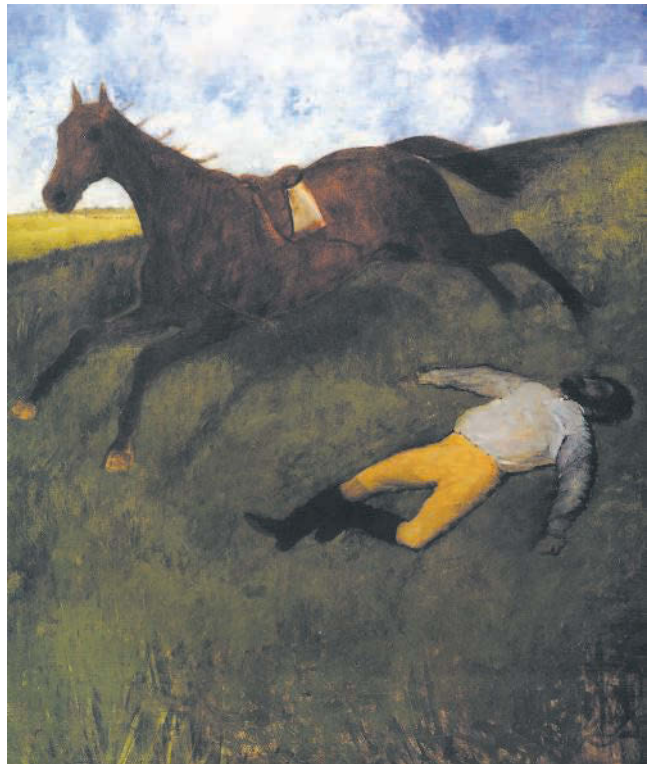


Три жокея. Около 1900 года.
Пастель, калька на доске. 48,9×62,2 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

«Упавший жокей» — это всего лишь мгновение, застывшее во времени и пространстве. При взгляде на картину совершенно непонятно, почему упал наездник и что на самом деле делает его лошадь — то ли продолжает движение, после того как всадник оказался на земле всего секунду назад, то ли перескакивает через встреченное тело.



Упавший жокей. 1866 год (переработано в 1880–1881-х и около 1897 года). Масло, холст. 180×152 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Упавший жокей. 1896–1898 годы. Масло, холст. 180,6×150,9 см. Художественный музей Базеля (Германия)

В основе картины — ранняя композиция 1866 года, предназначенная для Салона и впервые переработанная в 1880–1881 годах, которая сейчас хранится в Национальной галерее искусств в Вашингтоне.

Возможно, на создание этого произведения художника вдохновила работа Эдуарда Мане «Эпизод боя быков», выставленная в Салоне в 1864 году и получившая лестные отзывы критиков. Дега подготовил несколько предварительных рисунков композиции, в том числе эскизы упавшего жокея, для которого позировал его брат Ашиль. Несмотря на приложенные усилия, работа осталась незамеченной ни знатоками искусства, ни публикой. Вскоре после закрытия Салона мастер внес в нее небольшие корректировки, а в 1880-м, когда нашелся покупатель, приступил к масштабному изменению оригинальной композиции. Неудовлетворенный результатом, он тем не менее наотрез отказался расстаться с картиной, заявив, что это одна из тех работ, которые продаются после смерти художника, когда уже никого не заботит, завершена она или нет. В 1890-х годах Дега снова вернулся к полотну и переписал практически каждый сантиметр холста, за небольшим исключением: лицо упавшего жокея осталось нетронутым — тем самым мастер отдал дань памяти Ашилю, который умер в 1893 году.

В итоговом варианте Дега изобразил совершенно абстрактную плоскую сцену: скачущая лошадь и лежащий на траве (вероятно, мертвый) наездник. Других всадников он убрал, посчитав, что они диссонируют с главными элементами. Рентгенографическое и инфракрасное исследования картины показали, что изначально художник планировал исполнить жокея в бессознательном состоянии (как это сделано в ранней работе), но затем изменил решение, чтобы еще больше подчеркнуть присутствующую в конном спорте опасность и хрупкость человеческой жизни.

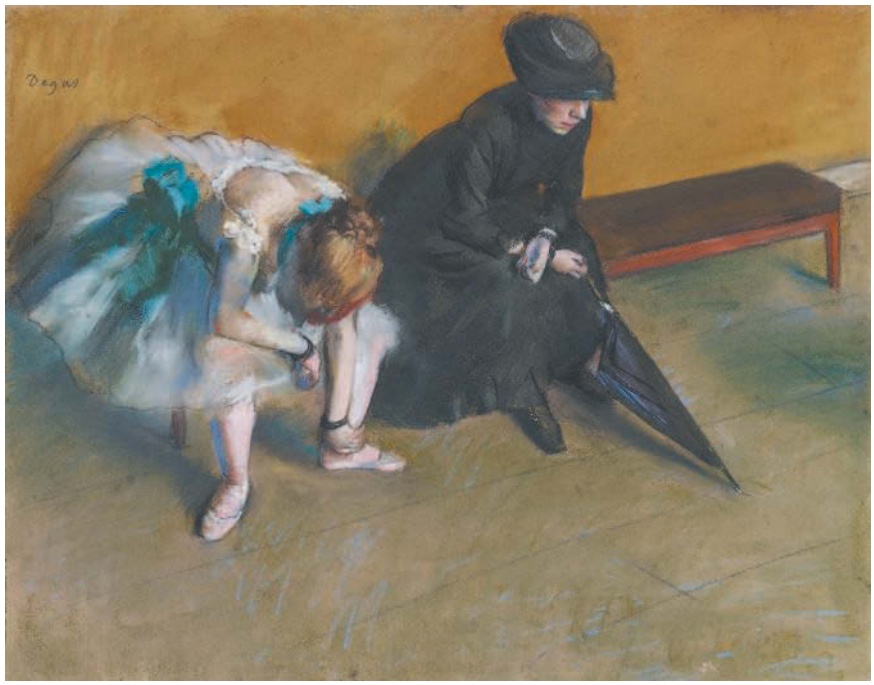
«Голубые танцовщицы»: фейерверк цвета

Главная отличительная черта поздних «балетных» произведений Дега — явное превосходство цвета над линией. В течение нескольких десятилетий на первом месте у мастера был рисунок, и только потом — палитра. И лишь на склоне лет из-за проблем со зрением художник вынужден был поменять их местами: отныне основой любой композиции становится цвет. Его работы наполняются невероятной энергетикой стремительных фейерверков синего и голубого, зеленого и изумрудного (описать их практически невозможно!). В своих пастелях 1880-х годов мастер буквально «отпустил» краски, словно позабыв классические основы касательно их гармоничного сочетания.

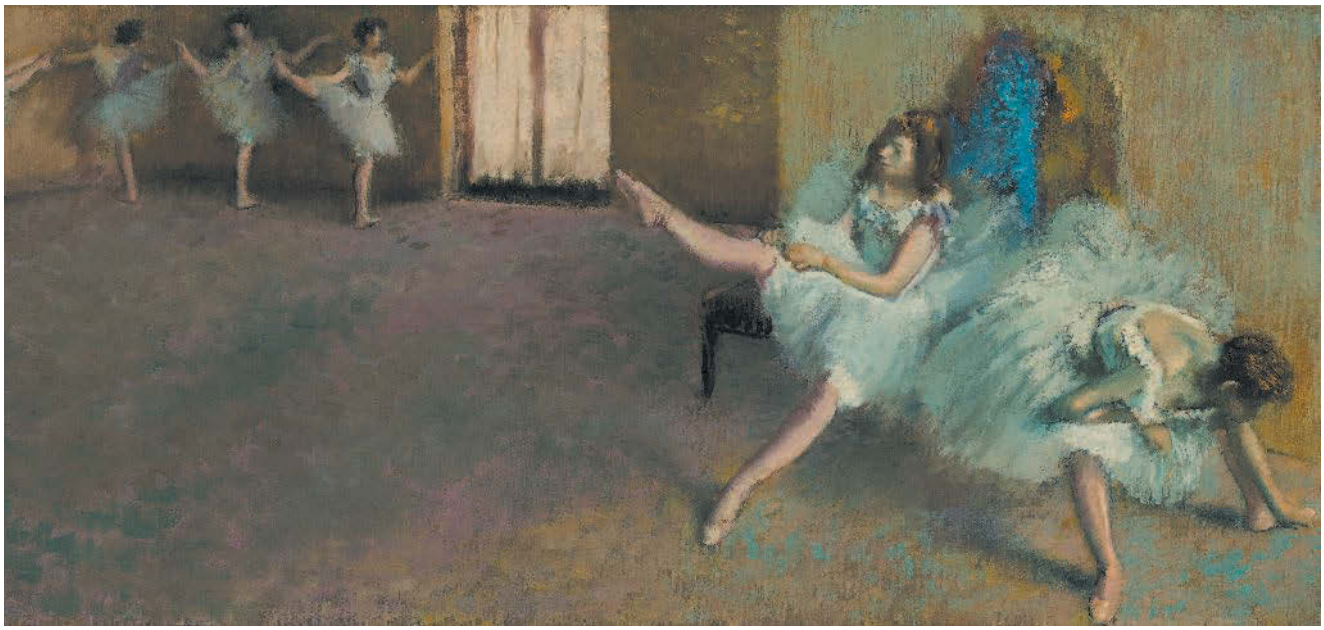
Проблемы со здоровьем отразились и на общем настроении художника: ворчливый и раздражительный, он стал вести затворнический образ жизни и постепенно все больше замыкался в себе. В 1883 году в одном из писем другу-скульптору Полю-Альберу Бартоломе Дега сокрушался:

«Перемена погоды, должно быть, полезна даже в такую проклятую погоду. Это очень помогает тому, кого уже не согревает целый день печь или энтузиазм живописца. Теперь, когда дни стали длиннее, мне нужно заставить себя проводить в мастерской только половину дня: утро или послеполуденные часы, а в остальное время гулять».

Безусловно, все картины Дега ценны и прекрасны, однако есть среди них и такие, от которых в прямом смысле невозможно оторваться. Как правило, по одной из двух причин: либо в них все слишком упрощено и фрагментарно — и это красиво, либо они необычны по цветовому решению — и эта симфония красок приковывает взгляд. В ранних картинах мастер подходил к выбору палитры достаточно серьезно: цвету отводилась второстепенная роль, категорически недопустимым было, если он «заглушал» рисунок (в таком случае Дега мог даже оставить картину незаконченной). Однако со временем



Ожидание. Около 1882 года. Пастель, бумага. 48,3×61 см. Совместная собственность музея Гетти (Лос-Анджелес, США) и музея Нортона Саймона (Пасадина, США)



Перед балетом. 1890 (1892) год.
Масло, холст. 40×88,9 см. Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Голубые танцовщицы. 1890 год.
Масло, холст. 85,3×75,3 см. Музей Орсе (Париж, Франция)

колористическое решение полотен светлело и становилась богаче, постепенно его основу составили яркие интенсивные цвета.

Кроме того, никогда прежде контуры на картинах Эдгара Дега не были такими неуверенными и прерывистыми — в поздних работах они кажутся практически незаметными и буквально растворяются. Можно сказать, что теперь не линия очерчивает границы области, по которой должен «растечься» цвет, но границы отдельных элементов композиции рождают линию. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить две работы.

Одна из них — «Ожидание», написанная маслом, а потому отличающаяся приглушенной палитрой. Здесь в первую очередь обращают на себя внимание прекрасно вычерченные элементы (прямоугольность досок пола и скамьи, на которой сидят героини, заостренность зонта, правильная вытянутость его тени), шорох балетной пачки едва слышен.



Танцовщицы в розовом и зеленом. Около 1890 года.
Масло, холст. 82,2×75,6 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)



Голубые танцовщицы. Около 1898 года.
Пастель, бумага. 65×65 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва, Россия)

Другая — «Голубые танцовщицы» (1898). Пожалуй, самое известное и головокружительное произведение, где демонстрируется великолепное превосходство цвета над линией и где мастер использует все тот же принцип обрезанного кадра. На первый взгляд, это зарисовка одной и той же девушки: вот она в нижней части холста поправляет пуанты, затем выше — платье и в конце осматривает свой костюм, ухватившись за край декораций. Соединяясь в пределах стесненного пространства квадратного листа, эти тривиальные движения превращаются в прекрасный танец. Ощущение движения Дега создает с помощью тщательно продуманной композиции: взгляд зрителя неизменно движется по кругу (вниз по руке крайней левой девушки, затем по плечам склонившейся в танце и далее по голым спинам двух

оставшихся балерин). Благодаря использованию пастели цветовая палитра получилась удивительно богатой: небольшие разнонаправленные мазки-штрихи, создающие загадочный эффект синеватой дымки, соединены в невероятно красочные каскады голубого — то насыщенного синими оттенками, то переходящего в изумрудный.

Та же яркость красок характеризует и работы, датированные 1898 и 1903 годами. Это пространственная и временна́я неопределенность: девушки, по всей



Танцовщицы. 1898 год. Пастель, бумага и доска. 73,66×60,96 см. Музей искусств Лос-Анджелеса (США)



Три танцовщицы (синие пачки, красные лифы). Около 1903 года.
Пастель, бумага и картон. 94×81 см. Фонд Бейлера (Базель, Швейцария)

вероятности, находятся за кулисами, их лица практически не прочитываются. Особую гармоничность композициям придают колористические рифмы — наряды танцовщиц перекликаются с декорациями на заднем плане. Кажется, если бы не тени, которые отбрасывают девушки, выделить их из калейдоскопа соблазнительно-ярких мелких разнонаправленных штрихов и пятен было бы невозможно, они бы попросту растворились в имитирующих лес декорациях, стали бы с ними одним целым.

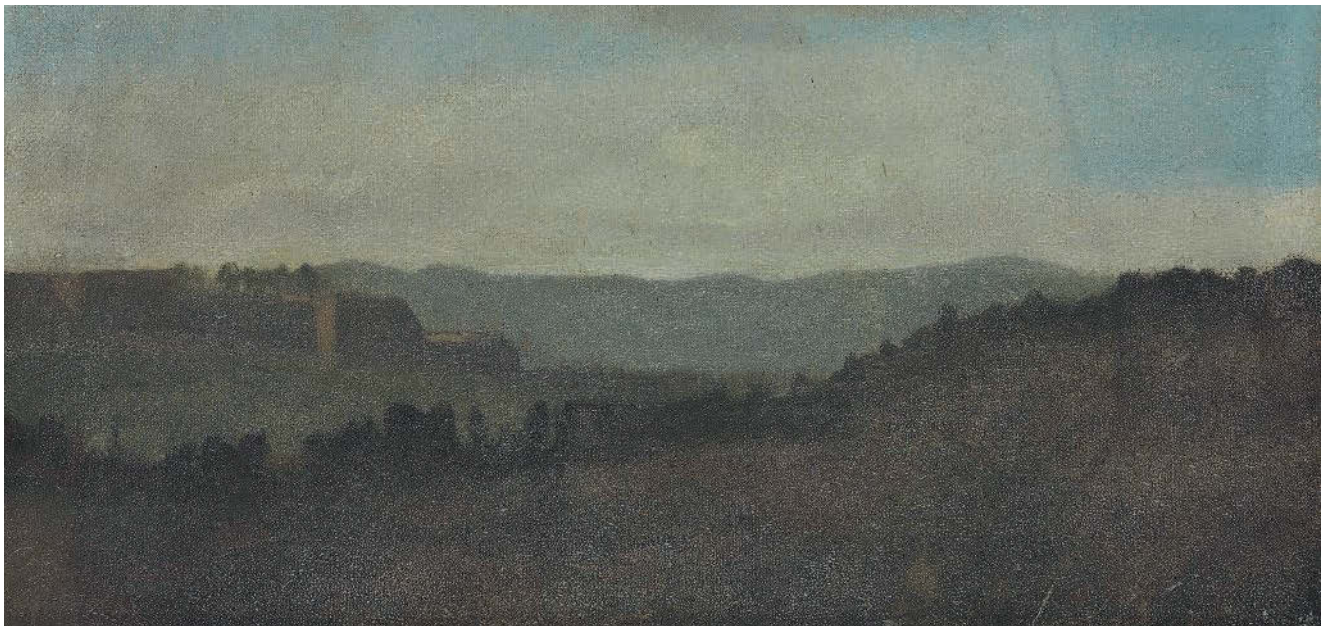
В «Трех танцовщицах» фигуры героинь соединены с помощью

В отличие от импрессионистов Дега практически не увлекался пейзажами: он не жил в деревне и не любил ее, поскольку находил слишком безлюдной. Самостоятельное изображение природы в творчестве мастера довольно редко: она интересовала его лишь как своеобразный аксессуар, фон для картины. Впервые немногочисленные пейзажные полотна (их чуть более 20) были выставлены в начале 1890-х в галерее Дюран-Рюэля. Камиль Писсарро в одном из писем, адресованных сыну, назвал представленные работы *«довольно странными»* **(вероятно, имелась в виду нетипичность жанра для кисти Дега), но тем не менее** *«действительно хорошими»***. К одним из таких произведений принадлежит и более поздний «Вид Сен-Валери-сюр-Сомме». По мнению некоторых исследователей, отсутствие согласованности между передним и задним планами объясняется экспериментами Дега: вероятно, данный пейзаж является намеренным синтезом двух отдельных рисунков.**



Вид Сен-Валери-сюр-Сомме. 1896–1898 годы.
Масло, холст. 50,8×61 см. Метрополитен-музей (Нью-Йорк, США)

ритмической последовательности рук и ног в некое подобие цепочки, тянущейся вдоль сценического пейзажа. Это приводит к визуальной блокировке отдельных жестов девушек, их соединению в одно цельное движение — танцовщицы практически не индивидуализированы. В результате рождается почти тот же кинематографический эффект, что и в «Голубых танцовщицах»: кажется, что мастер исполнил последовательность движений одной и той же балерины, причем в каждой предыдущей фигуре словно заключено начало движения следующей.



Пейзаж. Около 1857–1858 годов.
Масло, бумага, холст и доска. 19,3×31,2 см. Частное собрание



Пейзаж на закате. Около 1869 года.
Пастель, светло-коричневая бумага и доска. 23,2×31,6 см. Частное собрание



Дома на берегу моря. Около 1869 года.
Пастель, бумага. 34,4×46,5 см. Музей Орсе (Париж, Франция)



Морской пейзаж с песчаным пляжем во время отлива. Около 1869 года.
Пастель, коричневатая бумага. 15,6×30,5 см. Галерея Альбертина (Вена, Австрия)

Скульптуры: фигуры в движении

К старости в творчестве Дега живопись стремительно начала отходить на второй план, уступая место скульптуре. Этим видом изобразительного искусства мастер предположительно заинтересовался еще в 1860-х. После показа в 1866 году «Упавшего жокея» в прессе появилась критическая заметка, автор которой утверждал, что художник еще не вполне знаком со строением лошади и ему следует работать не в двух измерениях, а в трех. Обращение к скульптуре в самом деле позволило Дега лучше понять анатомию человека и животного и тем самым улучшить собственную живопись.

В одном из писем 1908 года, адресованном французскому художнику Анри Руару, мастер сокрушался:

> *«Не сердись, мой дорогой друг, что я с таким опозданием отвечаю на твое хорошее… Скоро я совсем ослепну.*
>
> *Там, где нет рыбы, не нужно строить из себя рыбака! А я еще хочу строить из себя скульптора!»*

Все фигурки, посвященные излюбленным темам балета, скачек и купающихся женщин, Дега создавал из воска, глины и пластилина. Преследуемый желанием ухватить движение, мастер выбирал для работы мягкие материалы, которые позволяли в любой момент внести изменения. В письме все тому же Руару, датированном 1911 годом, художник признавался: несмотря на проблемы со здоровьем, он все время работает *«над своими проклятыми скульптурами»*. Часто недовольный результатом, подавленный и раздражительный, Дега то и дело уничтожал готовые статуэтки. По воспоминаниям современников, в мастерской нередко можно было увидеть восковой, глиняный или пластилиновый шарик на месте, где еще вчера стояла танцовщица или лошадь.

После смерти художника в его студии обнаружили порядка 150 фигур, многие из которых были частично разрушены. Хорошо сохранившиеся экземпляры наследники Дега отлили в бронзе — в общей сложности получилось 73 скульптуры (74-я — школьница — была отлита несколько лет спустя). Воплотить задуманное доверили литейной мастерской Эбрара *(Hébrard)*. Чтобы не повредить оригиналы и воссоздать их максимально точно, пришлось изготовить гибкие желатиновые формы. С согласия родственников и друзей живописца с каждого подлинника сделали несколько точных копий, так называемых реплик: один экземпляр предназначался наследникам, на нем ставили клеймо *HER*; другой — литейщику с пометкой *HER.D*; третий — на продажу и обозначался буквами от *A* до *T*. Таким образом, каждая статуэтка получила не только порядковый номер (1–74), но и дополнительную буквенную маркировку, указывающую на ее принадлежность к определенной серии.

Любопытно, что большинство бронзовых реплик, ныне хранящихся во многих музеях мира, воспроизведены именно со скульптур с клеймом *HER.D* — их отливали вплоть до середины XX века. А вот восковые оригиналы, обнаруженные в подвалах мастерской Эбрара после Второй мировой войны, приобрел американский коллекционер и филантроп Пол Меллон, а затем передал в крупнейшие культурные учреждения: Национальную галерею искусств в Вашингтоне, музей Орсе в Париже, музеи Ричмонда и Кембриджа.

При жизни Дега была выставлена лишь одна фигурка, названная им «Маленькая 14-летняя танцовщица». Прежде чем приступить к ее созданию, художник по обыкновению сделал около 20 карандашных эскизов (один из них сейчас хранится в частном собрании в Лондоне). Моделью послужила уже упомянутая Мари ван Гётем — ученица балетной школы Парижской оперы, дочь бельгийского портного и прачки.

Эта самая амбициозная из ранних скульптур мастера была представлена публике в 1881 году на шестой выставке импрессионистов.



Маленькая 14-летняя танцовщица. 1878–1881 годы.
Пчелиный воск, глина, металлическая арматура, нити, человеческие волосы, шелк и ленты, льняные тапочки.
98,9×34,7×35,2 см (без деревянного основания). Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Четвертая позиция спереди, на левой ноге. 1885 (1890) год.
Пигментированный пчелиный воск, пластилин, металлическая арматура, пробка.
57,7×35,7×32 см (без деревянного основания). Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)



Заартачившаяся лошадь. Конец 1880-х годов.
Пигментированный пчелиный воск, металлическая арматура, пробка.
30,5×20,2×41 см (без деревянного основания). Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)

Безусловно, сейчас «Маленькая 14-летняя танцовщица» считается шедевром, но в конце XIX века работа получила довольно неоднозначные отзывы. Так, одни критики восхищались реалистичностью исполнения и считали фигурку единственной по-настоящему современной попыткой в скульптуре, другие, напротив, были шокированы и сравнивали девушку с отвратительной обезьянкой, называя *«цветком преждевременной испорченности»* и олицетворением разврата. Кроме того, в одном английском журнале появилась анонимная статья, автор которой утверждал, что скульптура изображает девочку, страдающую слабоумием.

В XIX веке танцовщицами Парижской оперы, как правило, являлись девушки из низших слоев общества. Молодые и привлекательные, но бедные танцовщицы часто становились предметом преследования богатых «опекунов» либо сами искали покровителей из числа состоятельных посетителей театра, за что получили прозвище «оперные крысы». Дега как нельзя лучше сумел отразить то бесправное положение, в котором находились юные балерины. Девочка стоит в непринужденной четвертой позиции (основной вес тела перенесен на выпрямленную левую ногу, правая немного расслаблена), руки неловко скрещены за спиной, а губы застыли то ли в неуверенной, то ли в заискивающей улыбке. Общей беззащитности



Ванна. Около 1889 года. Бронза. 20×41×43 см. Музей Ван Гога (Амстердам, Нидерланды)

и, возможно, некоторой угодливости позы противопоставлена высоко поднятая голова — несмотря на унизительное клеймо, девочка полна чувства собственного достоинства.

Безусловно, публика не смогла понять и принять эту *«ужасающую реальность»*, исполненную к тому же с помощью непривычных материалов: воск, который со временем потемнел, прекрасно имитировал кожу, парик был выполнен из настоящих человеческих волос, покрытых тонким слоем все того же воска, и стянут лентой, пачка сшита из шелка, а туфельки — из материи. Последовавшая реакция заставила Дега в дальнейшем скрывать свое пристрастие к скульптуре. После выставки, словно одержимый, он вновь и вновь переделывал танцовщицу, отказавшись продать ее, даже когда нашелся покупатель. Он работал над ней до самой смерти, полушутя называя своей дочерью.

* * *

В 1912 году Дега был вынужден покинуть свою квартиру-мастерскую из-за сноса здания. В то время как его работы уходили за сотни тысяч долларов, практически забросив творчество, почти слепой и глухой, он неустанно бродил по любимому городу. Великий французский художник достиг того, к чему стремился, — *«быть знаменитым и неизвестным»*, его попрежнему заботила лишь живопись. *«Я больше не могу писать. Послезавтра мне пойдет 79-й год»,* — признавался он в письме племяннице Жанне Февр.

Дега умер в Париже 27 сентября 1917 года в возрасте 83 лет, его похоронили на кладбище Монмартра в фамильном склепе. Спустя год на аукционе были проданы работы живописца, а также его личная коллекция гравюр и живописи XIX века, обнаруженная в мастерской после смерти: произведения Жана Энгра, Жана Коро, Эжена Делакруа, Эжена Будена, Клода Моне, Огюста Ренуара, Поля Гогена, Гюстава Кайботта, Винсента Ван Гога и других.

Список иллюстраций

Абсент (1875–1876) 54
Автопортрет (около 1855) 8
Автопортрет (1855–1856) 8
Автопортрет (1857) 9
Автопортрет (1857–1858) 10
Автопортрет (около 1857) 4
Автопортрет (Приветствие) (около 1863) 24
Александр и Буцефал (1861 (1862)) 16
Ашиль де Га в форме кадета (1856 (1857)) 9

В кафешантане (Ария собаки) (около 1875–1877) 55
Вид Сен-Валери-сюр-Сомме (1896–1898) 87
Всадники (около 1885) 63
Выздоравливающая (около 1872–1887) 36
Выход танцовщиц в масках (около 1879) 52

Гладильщица (1873) 71
Гладильщица (начата около 1876, завершена около 1887) 71
Гладильщица (около 1869) 31
Гладильщица (около 1869) 32
Гладильщицы (1884–1886) 70
Гладильщицы (около 1884) 69
Голубые танцовщицы (1890) 82
Голубые танцовщицы (около 1898) 84

Две танцовщицы выходят на сцену (около 1877–1878) 48
Две танцовщицы на сцене (около 1874) 5
Двое мужчин (около 1865–1869) 26
Девушка в красном (около 1866) 26
Дома на берегу моря (около 1869) 89
Дочь Иеффая (1859–1860) 15

Женский портрет, по флорентийскому рисунку (около 1858–1859) 12
Женщина в ванной (1880 (1890)) 72
Женщина в ванной (1895) 77
Женщина у вазы с цветами (1865) 21
Женщина, расчесывающая волосы (1887–1890) 76

Завтрак после ванны (1895 (1898)) 78

Интерьер (1868 (1869)) 22
Итальянская девушка (около 1856) 10

Кафе-концерт (Певица с перчаткой) (около 1878) 57
Коллекционер гравюр (1866) 27
Концерт в кафе «Амбассадор» (1877) 56

Лошади на лугу (1871) 61

Мадемуазель Мало (около 1877) 47
Мисс Лала в цирке Фернандо (1879) 59, 60
Модистки (около 1882–1905) 67
Молодая девушка в черном (1861 (1865)) 22
Молодая девушка с ибисами (1860–1862) 14
Морской пейзаж с песчаным пляжем во время отлива (около 1869) 89
Мсье и мадам Мане (1868–1869) 30
Музыканты в оркестре (1872, переработано в 1874–1876) 46

На скачках в сельской местности (1869) 33
На скачках: старт (около 1860–1862) 13

Ожидание (около 1882) 81
Оркестр Оперы (около 1870) 30

Певица в зеленом (около 1884) 74
Пейзаж (около 1857–1858) 88
Пейзаж на закате (около 1869) 88
Перед балетом (1890 (1892)) 82
Перед забегом (1882–1884) 62
Портрет Джеймса Тиссо (около 1867–1868) 28
Портрет Жозефа Анри Альтеса (1868) 29
Портрет Мэри Кассат (1880–1884) 64
После купания (около 1895) 77
Причесывающаяся женщина (около 1888–1890) 73

Расчесывание волос (около 1896) 78
Репетиция (1873–1878) 43
Репетиция (около 1874) 40
Репетиция балета в Опере на улице Лепелетье (1872) 39
Репетиция балета на сцене (1874) 41

Репетиция балета на сцене (около 1874) 45
Семья Беллелли (1858–1869) 19
Сестры Беллелли (Джованна и Джулиана Беллелли) (1865–1866) 20
Сидящий Эдуард Мане со шляпой в руках (около 1865) 23
Скаковые лошади (около 1885–1888) 63
Скачки (1871–1872) 62
Старая итальянка (1857) 11
Сцена из балета «Роберт Дьявол» (1871) 35

Танцевальный класс (1873–1876) 42
Танцевальный класс (около 1870) 34
Танцовщица (около 1880) 53
Танцовщицы в зеленом (1877–1879) 49
Танцовщицы (1898) 85
Танцовщицы в розовом и зеленом (около 1890) 83
Танцовщицы тренируются у станка (1877) 50
Танцовщицы за кулисами (1876 (1883)) 44
Торговцы хлопком в Новом Орлеане (1873) 37
Три жокея (около 1900) 79
Три танцовщицы, синие пачки, красные лифы (около 1903) 86
Три танцовщицы готовятся к занятиям (после 1878) 51
Туалет (около 1886–1888) 75

У модистки (1879 (1886)) 68
У модистки (1881) 65
У модистки (1882) 66
Упавший жокей (1866, переработано в 1880–1881-х и около 1897) 80
Упавший жокей (1896–1898) 80
Упражнения юных спартанцев (около 1860) 17

Хлопковая контора в Новом Орлеане (1873) 38

Эдмондо и Тереза Морбилли (около 1865) 25
Эпизод средневековой войны (Бедствия Орлеана) (1865) 18

***

Ванна (около 1889) 94
Веер: балет (1879) 52

Заартачившаяся лошадь (конец 1880-х) 93

Маленькая 14-летняя танцовщица (1878–1881) 91

Четвертая позиция спереди, на левой ноге (1885(1890)) 92

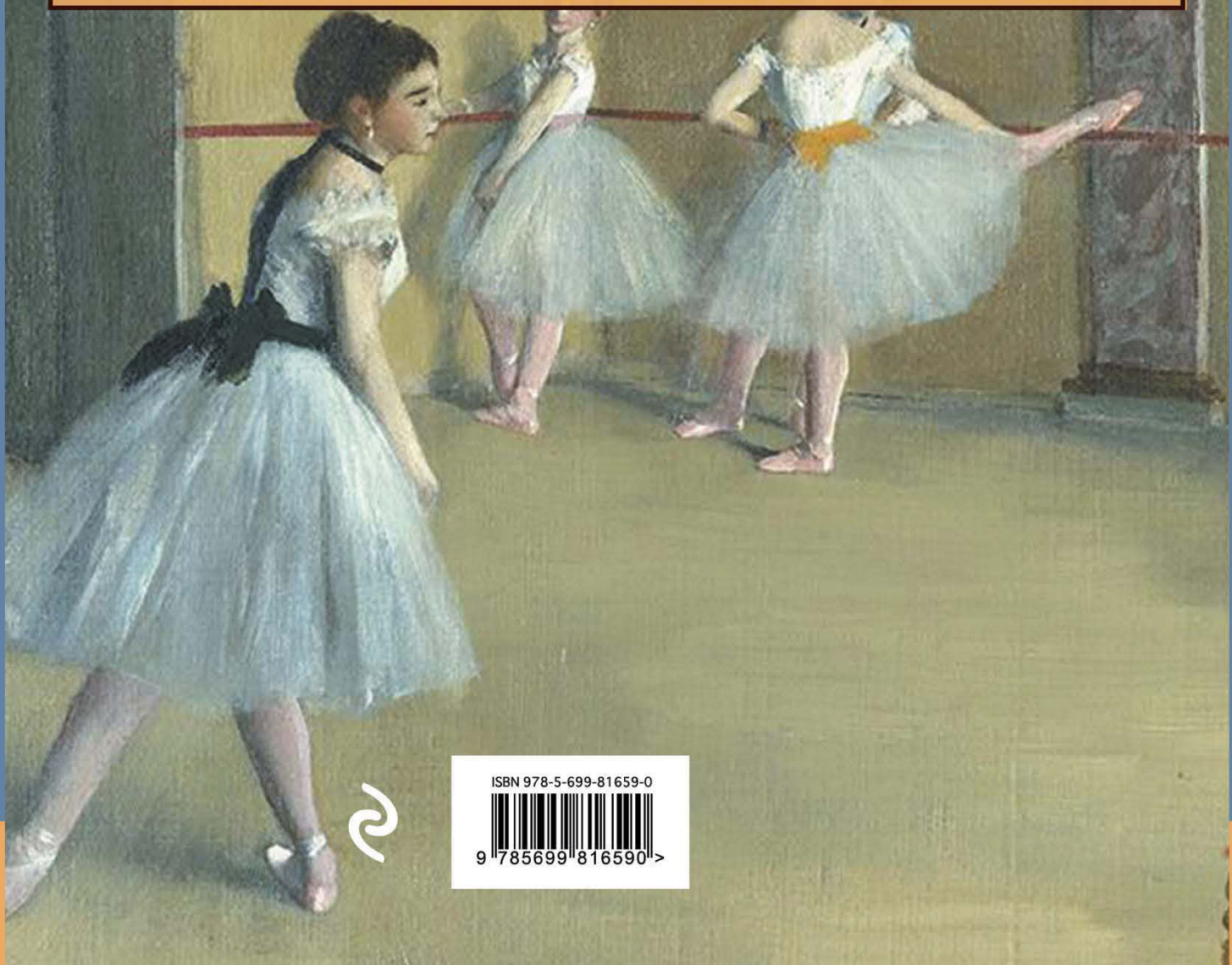
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА: Почему, родившись в обеспеченной семье и обладая безграничными возможностями, Дега выбрал тяжелый и упорный труд художника?

В ЧЕМ СЕКРЕТ ДЕГА? Почему одинокого и скромного мастера XIX века, которого современники не раз упрекали в безвкусице и примитивности, сейчас причисляют к гениям? Почему критикам понадобились годы, чтобы понять и оценить изящную простоту и грацию его хрупких балерин, гарцующих наездников, натруженных прачек, купающихся женщин?

100 КЛЮЧЕВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭДГАРА ДЕГА, навсегда вошедшие в историю как бессмертные шедевры: «Голубые танцовщицы», «Абсент», «Гладильщицы» и другие знаковые полотна.

УВЕЛИЧЕННЫЕ ФРАГМЕНТЫ КАРТИН обратят внимание читателя на незаметные с первого взгляда детали полотен, объяснят скрытую символику и нюансы сюжета.

ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ ВСЕХ ВОЗРАСТОВ. Взрослый читатель освежит в памяти известные факты и удивится новым. Для ребенка, делающего свои первые шаги в познании искусства, книга станет ценным источником знаний.



ISBN 978-5-699-81659-0
9 785699 816590 >