

ГЛАВА ВОСЕМЬДЕСЯТ ВТОРАЯ ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПОЛЕТ "ПЬЯНОЙ МЕТЛЫ" (EUGÈNE DELACROIX, 1798-1863)

Об Эжене Делакруа (Фердинанде-Викторе-Эжене Делакруа) я уже писал и репродуцировал его работы в главах 75, 76, 77 и 78, то есть достаточно много, вот только о Делакруа – как о Гойе или Тёрнере – можно писать бесконечно по трем причинам. Третью причину полвека назад очень красиво сформулировал Юлиуш Старжиньский: *"На Делакруа заканчивается длящаяся, начиная с итальянского Ренессанса, великая раса художников, таких как Леонардо да Винчи, являющихся одновременно поэтами, учеными и философами"*. Этим предложением Старжиньский обращался к "философствующим" "Дневникам" гения, но прежде всего, к романтической идее *"correspondance des arts"* (сотрудничества искусств, сообщества искусств). Делакруа – страстный читатель (Тассо, Ариосто, Данте, Гёте, Шекспира, Скотта, Байрона и т.д.), страстный слушатель (Бетховена, Моцарта, Шопена, Листа, Вебера, Берлиоза и т.д.), в конце концов – внимательный театроман и любитель осматривать скульптуры – был основной персонификацией данной идеи. Когда Бодлер говорит, что когда *"искусства взаимно обмениваются силами"* – он имел в виду Делакруа, в творчестве которого живопись, театр, поэзия и музыка слились в братской пляске.

Второе право Делакруа на трон – это факт, что его творчество является непосредственной колыбелью изобразительного переворота, который сотряс XIX веком и радикально изменил живопись. Взрыв не чурающихся "чистых красок" колористики Делакруа, его хроматические эксперименты и экспрессивная техника кисти, оплодотворили импрессионистов, неоимпрессионистов, ван Гога и весь живописный XX век. Здесь не существует никаких споров среди исследователей и экспертов – все они согласны с тем, что пара англичан и Делакруа выстроили в XIX столетии предварительный фундамент модернистской живописи.

И наконец, первоочередное обоснование славы Эжена – это слова, которые он написал перед самой своей смертью: *"Картина должна быть праздником для взгляда"*. Этот девиз представляет собой абсолютно главную направляющую живописи, что понимал и реализовывал каждый истинный художник с тех пор, как живопись существует. Каждый, кто не понимал, что его творение обязано быть пиром для зрачков – что именно такова основная цель использования кисти – хорошим художником стать не мог.

Чтобы стать художником, живописи необходимо выучиться. Делакруа начал художественное обучение в парижской École des Beaux-Arts под руководством Герена (1816), а дообразовывался в Лувре путем рассматривания и копирования картин старых мастеров (в особенности Рубенса, Веронезе, Гойи и Тициана), хотя нельзя недооценивать влияние современных ему творцов (в особенности же: Гро и Жерико). Влияние Давида было (как у многих романтиков), скорее, подсознательным, чем сознательным, впрочем, меньшим, чем влияние Жерико, а если говорить о технике кисти – то практически никаким. Уже литературные источники разделяли *"римского папу Неоклассицизма"* и будущего *"вождя Романтиков"* – Давид возбуждал себя чтением древних (Гомера, Плутарха, Вергилия), а не Байрона. Гнев Эжена, направленный против *"школы Давида"* (гнев дебютанта), не был программным бунтом, но инстинктивным внутренним рефлексом – просто-напросто, Делакруа считал, что воображение важнее эрудиции, цвет важнее рисунка, а напор кисти важнее, чем *"вылизывание"* фактур.

Публичный дебют 24-летнего юноши был словно удар кулака. На Салон 1822 года молодой человек выставил "Барку Данте" или же "Ад Данте" – драматическую сцену, изображающую то, как ладья с Данте и Вергилием пробивается через адское озеро, наполненное телами проклятых. Неоклассицизм воспринял это как удар по лицу. Критика бешено разлаялась, нападая на все аспекты картины, и даже покупка холста правительством не ослабила критического хора. Только один публицист из "Le Constitutionnel", молодой Адольф Тьер (впоследствии крупный государственный деятель), защищал Делакруа, пророчески называя его "гением" и прибавляя: *"Какие же воспоминания великих мастеров охватывают меня при виде этого произведения"*. Тьер не был экспертом (комплименты "Барке" он расточал, желая подлизаться к барону Жерару), но верно указывал на связь между нею и Буонаротти с Рубенсом (Гро, увидав "Барку, буркнул: *"Выглаженный Рубенс!"*). Еще она имела связь с Жерико – это был первый ответ Делакруа на "Плот "Медузы", сохраняла темный колорит Жерико, а вот трупные тела из "Плота" в "Барке" были излишне перемоделированы в стремлении к гигантским микеланджеловским анатомиям свода Сикстинской капеллы.



Эжен Делакруа "Данте и Вергилий в аду"
(1822, масло, холст, 189 x 241,5. Париж, Musée National du Louvre)

"Ад" (сегодня считаваемый наилучшей иллюстрацией поэмы Данте) стал вторым (после "Плота") громким криком французского Романтизма и первой (вступительной) визитной карточкой великого драматурга живописи, и вместе с тем – первым его публичным успехом, хотя дебютанта прокляла не только критика, но и публика. Ибо, в соответствии с журналистской мудростью: *"плохо или хорошо, лишь бы ради имени"* – Делакруа завоевал немедленную известность, следовательно *"имя"*. Раньше его знали только сплетники, гласящиеся, будто бы он незаконный сын Талейрана, что было правдой, поскольку мамаша Делакруа спуталась со знаменитым дипломатом, когда формальный папаша испытывал половую немощь, вызванную опухолью мошонки. Так что можно сказать, что великого художника породил великий художник, поскольку Талейран – как министр иностранных дел императора Наполеона очень умело рисовал пограничные линии на карте Европе в стиле, близком к авангардистскому (сюрреалистическому или абстракционистскому). Эжен всю жизнь будет проявлять импозантное отсутствие заинтересованностью фактом, что он совершенно не похож на своих родителей, зато физиономией чертовски походит на рожу князя Талейрана.

Его интересовала живопись. Начиная с 1824 года, еще и английская, потому что в Париже были выставлены картины Констебла и Бонингтона. Через год в самом Лондоне он изучает англичан (Тёрнера, Гейнсборо, Лоуренса и др.), благодаря чему, он осветляет или обогащает свою палитру и все сильнее ценит подчинение форм краскам, равно как и светам. Новые завоевания он адаптировал без промедления: "фон "Резни на Хиосе" он переписал уже внутри Салона 1824 года под влиянием только что увиденной картины Констебла "Резня" и "Греция" – это два замечательных симптома Романтика-репортера, которого увлекает не только история, но и актуальность (как раз продолжалось восстание греков, которое турки подавляли резнями), что пробудит очередную волну ярости неоклассицистов. Вершиной этой актуально-политической тенденции французского романтизма станет "Свобода, ведущая народ на баррикады". Для одних – романтический триумф фикции мужества; для других – иллюстрация в учебник истории; для третьих – картинное коронование символа Марианны (женщины-революционерки, персонифицирующей Французскую Республику); и наконец, для четвертых – шедевр сам по себе. За эту картину Делакруа получит Орден Почетного Легиона (1831), массу

неприятностей и пинков, но потом еще и множество комплиментов из уст историков искусства (Юлиуш Старжиньский: *"Кульминационная точка Романтизма вообще"*, 1958; Рене Хьюг: *"Редкими являются произведения, которые могут, как данное, выразить целую эпоху"*, 1963).

Эжен Делакруа "Резня на Хиосе"
(1824, масло, холст, 419 x 354. Париж,
Musée National du Louvre)



Эжен Делакруа "Греция, гибнущая на развалинах
Миссолунги" (1826/1827, масло, холст, 209 x 147.
Бордо, Musée des Beaux-Arts)

Его интересовала живопись. Начиная с 1824 года, еще и английская, потому что в Париже были выставлены картины Констебла и Бонингтона. Через год в самом Лондоне он изучает англичан (Тёрнера, Гейнсборо, Лоуренса и др.), благодаря чему, он осветляет или обогащает свою палитру и все сильнее ценит подчинение форм краскам, равно как и светам. Новые завоевания он адаптировал без промедления: "фон "Резни на Хиосе" он переписал уже внутри Салона 1824 года под влиянием только что увиденной картины Констебла "Резня" и "Греция" – это два замечательных симптома Романтика-репортера, которого увлекает не только история, но и актуальность (как раз продолжалось восстание греков, которое турки подавляли резнями), что пробудит очередную волну ярости неоклассицистов. Вершиной этой актуально-политической тенденции французского романтизма станет "Свобода, ведущая народ на баррикады". Для одних – романтический триумф фикции мужества; для других – иллюстрация в учебник истории; для третьих – картинное коронование символа Марианны (женщины-революционерки, персонифицирующей Французскую Республику); и наконец, для четвертых – шедевр сам по себе. За эту картину Делакруа получит Орден Почетного Легиона (1831), массу неприятностей и пинков, но потом еще и множество комплиментов из уст историков искусства (Юлиуш Старжиньский: *"Кульминационная точка Романтизма вообще"*, 1958; Рене Хьюг: *"Редкими являются произведения, которые могут, как данное, выразить целую эпоху"*, 1963).



Эжен Делакруа "Араб, на которого напал лев"
(1849, масло, холст, 45,8 x 37,3. Чикаго, The Art Institute, Potter-Palmer Collection)

Жизнь Делакруа тоже разделялась на эпохи. Первая из них заканчивается путешествием в Магриб (1832). После возвращения начинается второй этап, несколько по-другому романтичный, потому что теперь Эжен дразнит классицистов не актуальными событиями, но *"историей"*, *"анималистикой"* и *"арабскими мотивами"*. На холстах этого периода полно диких кошек (львов, тигров, леопардов и пум, которых художник изучал возле клеток Ботанического Сада), на других полотнах представлены дикие народы Востока (арабы, берберы, персы), ну а на третьих картинах эти два вида сплелись во взаимном бою или в совместной резне охоты. Точно так же массово производил он исторические сцены (особенно охотно он обращался темам Средневековья, обожаемого Романтизмом), которые весьма ценились вплоть до Второй Мировой войны, но сейчас возбуждают только безразличие, может быть, потому, что избыточность патетических или героических жестов никак не соответствует высмеиваемой *"геройщине"* эры патологических ультрамодернистов. Поляка Матейко (вторая половина XIX столетия), который шел именно по этому *"историческому"* тракту, в глазах поляков еще не переиграли, так как провинция вечно запаздывает.

Третий и последний этап творчества Делакруа доминировали гигантские настенные росписи, очень часто (в том числе и историками искусств!) называемые фресками, хотя они вовсе не рисовались водными красками по сырой штукатурке (Эжен сделал по гипсу пробу, которая не удалась, так что от этой техники он отказался), но масляными красками по холстам, наклеиваемым на штукатурку, или же на воск, покрывающий голую стенку). 40-е и 50-е годы XIX века – Бурбонский Дворец, Люксем-

бургский Дворец, парижская ратуша, Лувр (плафон Галереи Аполлона) и, венчающая все и вся, капелла Святых Ангелов церкви святого Сульпиция. Стены и потолки, которые демаскируют... классицизм уже пожилого "вождя Романтиков"! Именно во время росписи потолка Палаты Депутатов некий чиновник бросил комплимент: "Мастер, да вы Виктор Гюго живописи!" (другими словами, Романтик выше крыши). Делакруа сухот ответил на это: "Вы понятия не имеете о живописи! Я чистокровный классик!" (точно так же и Гёте отбрыкивался от Романтизма). Различные исторические экспликации, будто бы в виду он имел "классицизирование" по методике Рубенса и венецианских колористов, следует принимать (как максимум!) за полуправду. Крупная настенная живопись по природе вещей ассоциировалась с традиционным классицизмом, чему Эжен сознательно поддавался, желая, в конце концов, переступить порог Института. И поддавался он, если говорить о подходах, но не там, где речь шла о колористике и технике, что я поясню чуточку ниже, поскольку сейчас коснулся нескольких проблем, и теперь их следует упорядочить.

"Предводителем Романтиков" Эжена Делакруа объявили в результате Салона 1827/1828 годов, на котором он выставил целых 12 работ (в том числе и "Смерть Сарданапала"), и с той поры началось страстное увлечение "войной" между ним и Энгром, то есть, между Романтизмом и Неоклассицизмом¹. Используя стихотворение Юлиуша Словацкого, можно сказать, что эти двое в течение более четверти века были словно "два на солнцах своих упрямых бога". Только сражение не было равным, поскольку решающее большинство влиятельных критиков давило творчество Эжена. Зато за него стеной стояли люди, занимающиеся литературой (Гёте, Стендаль, Мериме, Гюго или же Бодлер); а вот среди людей кисти таковых было немного (Декамп, Лам, Фроментен); среди зрителей – не достойная внимания горстка народа. Когда после 1830 года пришло новое поколение критиков, пара из них стала сторонниками или даже поклонниками Делакруа (Гюстав Планше и три Теофила: Тор, Готье и Сильвестр); некоторые даже понимали его творчество (Сильвестр верно писал, что мастер Делакруа не принадлежит к тем академикам, у которых "в кармане имеется готовый идеал", равно как и не к тем реалистам, которые "портретируют модели", сам же он "вызывает духов", а в качестве портретиста – он "акушер характеров"). Но большая масса критики все так же мучила Эжена рецензиями, ну а артистический истеблишмент состоял из его врагов, в результате чего ему неоднократно откажут в приеме в Академию, принимая вместо него мазил, которых сегодня никто и не вспомнит.

Карикатура из тогдашней прессы (рисунки Бертайа), представляющая сражение между Делакруа (слева) и Энгром. На фоне: Institute de France.



Эту долголетнюю (пожизненную) враждебность пробуждало... да, собственно говоря, все, что угодно. Антирисуночная манера, экспрессия, техника, палитра (о ней впоследствии), взрывная смесь смерти и эротизма (крови и спермы), которая оскорбляла тогдашнее чувство приличия, в конце концов – даже литературные вдохновения Эжена; кто-то писал: "Месье Делакруа, а примите-ка во внимание, что Шекспира почитают в Англии, а вот Франция является отчищенной Расина!" (кстати,

¹ См. том VII "ЖБЧ", глава 75.

именно это замечание Делакруа "во внимание принял", поскольку, старея, предпочел Расина Шекспиру). Непосредственную конфронтацию обеспечила парижская Всеобщая Выставка 1855 года, организаторы которой предоставили двум великим соперникам отдельные залы – 35 холстов Делакруа вступило в сражение с 42 холстами Энгра. Триумф Классика был бесспорным, как у публики, так и у рецензентов (влиятельный критик, Максим дю Камп, писал о Романтике: *"Потомки взвешают на своих беспристрастных весах достоинства и ошибки этого неполного художника, после чего столкнут его в беспамятство или, по крайней мере, в безразличие"*). Через два года Делакруа наконец-то сделался членом Академии – слишком поздно (если бы стал им раньше, то мог бы обучать многочисленных адептов) и после слишком многих унижений. Вопрос: а не классицизируя своими "настенными росписями", не желал он вымостить себе более легкий путь к тому самому креслу, в котором ему так долго отказывали?

Причины легкого классицизирования "вождя Романтиков" в течение двух последних десятилетий жизни могли быть различными. Недостаток заинтересованности у критики и публики компенсировал прием у казенных заказчиков (следующий, среди всего прочего, из имперских традиций семейства Делакруа, и постоянной поддержки, которой дарил его Тьер), но, не желая потерять этих выгодных и престижных заказов – художник не мог излишне сходить с ума (хотя в плане техники он и далее мог быть очень даже авангардным, поскольку настенные росписи располагались высоко, так что техника кисти для зрителей оставалась незаметной). Более важной причиной было старение художника, гонимый юношеский бунт, опять же: своеобразная злость на то, что на него приклеили постоянное клеймо Романтика. Эжена все это злило потому, что сам он отождествлял романтичность с сентиментальностью, которую сам терпеть не мог, доказательство чего мы находим в антиромантическом взрыве на страницах его "Дневников": *"Я от всего сердца терпеть не могу уже всех этих мечтателей! Их произведения истлеют, поскольку в них нет ни на копейку правды. Разве мужчина заглядывается на Луну, когда рядом с ним любимая?... Ну, возможно, только лишь в том случае, когда дамочка ему надоела. Любовники не хнычут дуэтом, не провозглашают гимнов вечности, не делают описаний (...) Но вот женщины по этим глупостям сходят с ума, хотя прекрасно знают, что представляет собой суть любви. Это их игра. Да, они хвалят стихоплетов и хватающих за сердце богомазов, но отдаются они здоровым и похотливым самцам"* (1850).

Уже следующее предложение данной записи в "Дневниках" говорит, что его посетили графиня Потоцкая и герцогиня де Бево, которые раскритиковали его обнаженную натуру: "И что это вы, мужчины, художники, видите в этом соблазнительного? Неужели голая женщина интереснее других раздетых вещей, к примеру – яблока?". Данные слова Делакруа оставил без единого комментария. Комментарием являются те женские обнаженные натуры, которые он писал. Сексуальность из них иногда бьет чуть ли не мазохистская (в "Смерти Сардонапала"), а иногда – чуть ли не вульгарная. По сравнению с тонкой "Большой одалиской" Энгра – "Одалиска" Делакруа это шмат бесстыдного мяса, пропотевшего от эротической гимнастики, и вроде как бы не совсем аппетитного. Не все обнаженные "Одалиски" или "Вакханки" Эжена являются такими уж дурнушками, такими *"потасканными женщинами"* (в уничижительном смысле данного термина), как модель из Фитцуильям, но ни в одной из них нет ни красоты, ни "девичества" моделей Джорджоне или Боттичелли. Словом: женщины из обнаженки Делакруа – это никак не красавицы. Но их кожа волшебным образом пульсирует, а вся их хроматика способна пробудить зависть многих мастеров живописи. С точки зрения изображения, живописи, они очень красивы.



Жан-Огюст-Доминик Энгр
"Большая одалиска"
(1814, масло, холст,
91 x 162. Париж, Musée
National du Louvre)



Эжен Делакруа "Одалиска"
(1825/1829, масло, холст, 37,8 x 46,4. Кембридж, Fitzwilliam Museum)

Делакруа и его модели, или же Делакруа и женщины вообще – это тема, скорее, трагикомедии, чем драмы. Почему он никогда не женился? Ответ, похоже, должен звучать: потому что не нашел партнерши по собственной мерке (сам он писал: *"Жена по мерке мужа – вот наивысшее счастье"*). Но, возможно, слабо искал, без особого желания жениться? У Эжена была натура отшельника (несмотря на многочисленных приятелей и знакомых, несмотря на дендизм и постоянного *"пребывание в свете"*, лучше всего он чувствовал один на один с мольбертом; неоднократно Делакруа покидал приемы быстро, и не прощаясь, поскольку ему надоедало болтливое общество; он писал: *"Предпочитаю разговаривать с вещами, чем с людьми"*). С женщинами случались и хлопоты. Его любовницы, в основном, были дамы разведенные или замужними, но живущими отдельно от мужей: мадам Дальтон, мадам де Рюбемпре (которая спала одновременно с Мериме, Стендалем и бароном де Маресте), мадам де Форже. Мадам Буланжер взяла его в эротическую поездку по Нидерландам и... сбежала после первой же совместной ночи, что французская историография комментирует без ложной скромности как доказательство отсутствия сексуальных талантов мастера Делакруа.

В молодости сам он частенько пользовался моделями и скрупулезно отмечал на страницах "Дневника" все эти связи, называя их по-итальянски *"chiavatura"* (трах), поскольку именно такой шифр посоветовал ему применить Стендаль. *"В мастерской. Эмилия. "Due chaavature"; "Пришла Лаура. Она и "la chiavatura" и т.д. Но уже тогда инструмент для "chiavatura" все чаще отказывает ему в послушании, не желая становиться по стойке "смирно", в чем автор "Дневника" скрупулезно признается (раз уж бухгалтерия, так бухгалтерия): "Среда. Утром пришла Елена. О, немилость... Я не смог! Неужели я уже иду по стопам своего достойного брата?"; "Вторник. Утром пришла позировать девушка (...) Мне захотелось поиграть в ухажера, только никак не пошло. Оправдался я головной болью... Шеффер успокоил меня вечером, сам бывал в подобных ситуациях".* В подобных ситуациях побывал легион Романтиков, в том числе Гоголь (Александр Ват: *"Гоголь был импотентом, равно как и многие писатели с поэтами романтической эпохи"*, 1981) и Стендаль (Стендаль объяснялся, что такое случается с творцами, которых давит избыточное воображение). Делакруа, перепуганный тем, что станет импотентом, побежал искать спасения у медика, месье Байли. Импотентом он не сделался, но никогда не был и гигантом секса, даже наоборот, *"его недостатки в этом плане были всем известны"*, а *"неудачи были частыми"* (Филипп Джуллиан, 1963).

А вот успехи Эжена более многочисленны: почти 900 картин, более 6000 рисунков и более 100 гравюр (литографий и офортов). Рисовал он все: сцены библейские, исторические, мифологические, политические и бытовые, пейзажи, портреты и – о чем сегодня забывают – прекраснейшие натюрморты, способные сравняться с Шарденом, голландцами и фламандцами. Особенностью является пейзажный натюрморт или же натюрмортный пейзаж, где Делакруа поженил пейзаж и натюрморт посредством замечательной своей колористики, здесь выдающей трюки, взятые у англичан, в особенности, у Констебла (у соединения натюрморта и пейзажа история долгая, этим занимались еще голландцы XVII века). Видя такие краски Делакруа, не будем удивляться, что фараон колоризма, Сезанн, желал писать (не успел!) апофеоз Делакруа, которого называл *"первой палитрой Франции"* и *"наиболее ослепительной палитрой Европы"*. По словам другого гиганта кисти, Анри Матисса - Делакруа начал, ведущую к Сезанну, *"реабилитацию роли цвета"*.



Эглон Хендрик ван дер Неер
"Скальный пейзаж"
(1680/1682, масло, холст,
23 x 32. Мюнхен, Alte Pinakothek)

Эжен Делакруа "Натюрморт с ома-
ром и охотничьими трофеями"
(1826/1827, масло, холст, 80,5 x
106,5. Париж, Musée National du
Louvre)





Питер Пауль Рубенс "Похищение дочерей Левкиппа" (1616/1620, масло, холст, 224 x 210,5. Мюнхен, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek)



Эжен Делакруа "Эскиз ребенка по Рубенсу", фрагмент копии "Мадонны с ангелами" Рубенса (? , масло, холст, 23 x 19. Париж, Musée National du Louvre)

Реабилитировал он цвет интуитивно, через эрудицию, экспериментально и научно. Возьмем, хотя бы, превосходные *"цветовые рефлексy"*, которыми Делакруа заменяет анахроничные тени: рефлексy эти представляют собой отражение рефлексy, подсмотренных именно у Рубенса. Обоих художников, впрочем, критиковали, за чрезмерное применение, вот только капитальное рубенсовское "Похищение дочерей Левкиппа" побивает всяческую критику подобного рода трюков. Но они же имеют (помимо подражания Рубенсу) научную основу в касающемся, среди всего прочего, *"дополняющих цветов"*, трактате физического химика Шевроля, который Делакруа читал. Одной картиной он сумел представить полную радужную шкалу плюс столько промежуточных красок, что с богатством этой палитры никто не мог в то время сравниться (живущий в то же самое время Торе называет Делакруа *"единственным колористом французской школы"*). Цвет – любой цвет, как *"локальный"*, так и *"световой"* (Делакруа различал их, говоря: *"Необходимо согласовывать друг с другом цвет цвета и цвет света"*) – для Эжена был чуть ли не всем: главным средством, творящим формы и настроения, сознательным строительным материалом экспрессии сцен, в конце концов – музыкой.

Поль Гоген, в письме с Таити комментируя ьворчество Делакруа, прибавляет: *"А еще подумайте о музыкальной роли, которую с этого времени станет играть цвет в современной живописи. Цвет, являющийся вибрацией, подобно как и музыка – способен достичь огромной внутренней силы"* (1899). Весь колоризм Делакруа был музыкальной теорией и практикой. Эжен любил рисовать, слушая музыку и выискивая краски, соответствующие отдельным музыкальным тонам – такой метод он называл *"музыкальной тенденцией"*; а еще говорил: *"музыка картины"*. Как-то раз, в присутствии Шопена, у мадам Санд (он рисовал их обоих) Делакруа сделал изложение на тему взаимозависимости между музыкальными и хроматическими тонами; Жорж Санд: *"Шопен слушал, выпучив глаза от изумления"* (1841). Сам художник испытывал к Шопену дружескими чувствами, сравнимыми с любовью, и частенько расспрашивал о музыкальных тайнах. Ну а тайны цвета он освоил словно колдун пигментов. Шарль Бодлер: *"Делакруа – алхимик цвета (...) Эти очаровывающие аккорды красок заставляют нас думать о гармониях и мелодиях; эти образы дают нам чуть впечатление чуть ли не музыкальное"* (1868).



Эжен Делакруа "Портрет Фредерика Шопена" (1838, масло, холст, 46 x 38. Париж, Musée National du Louvre)

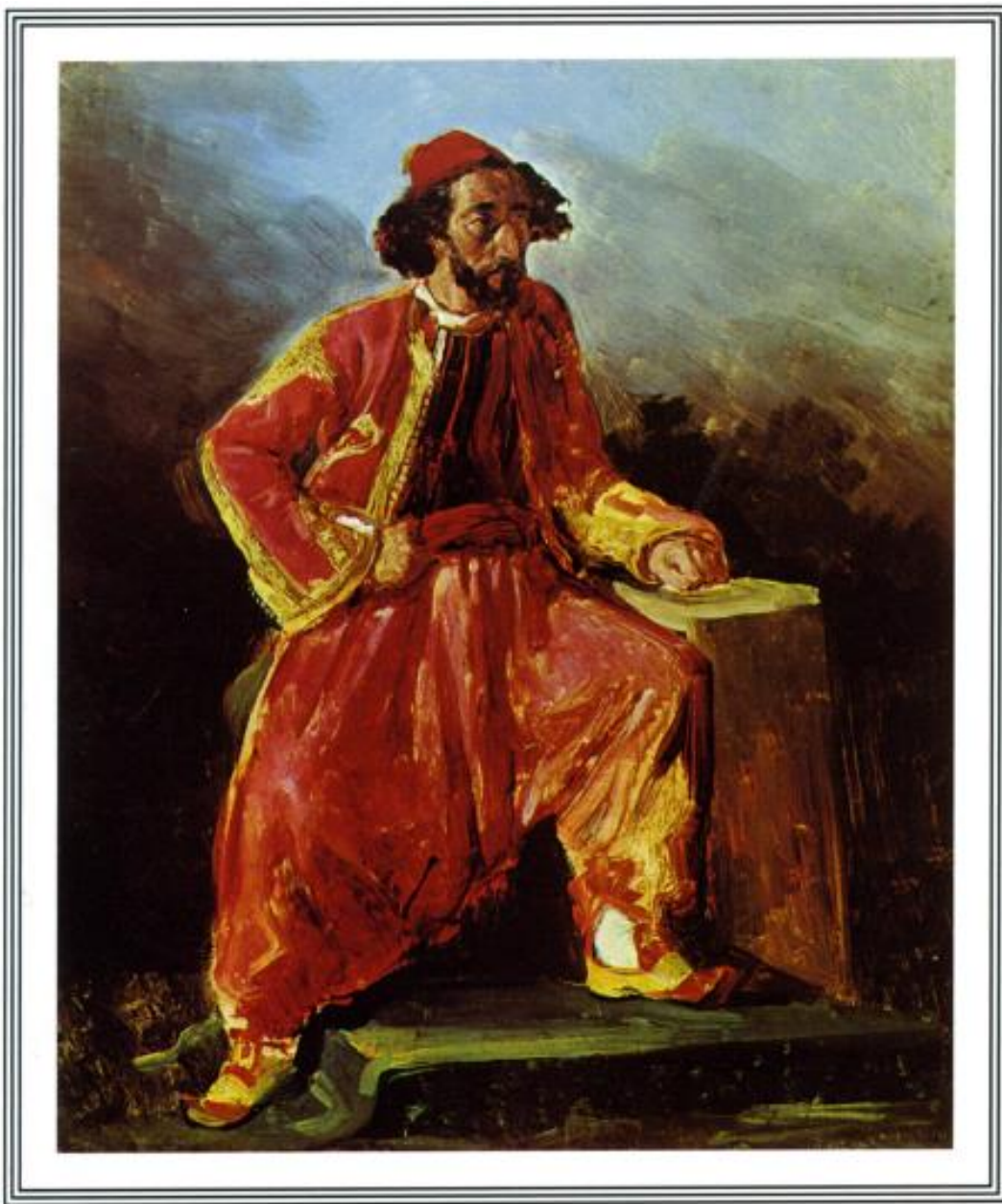


Эжен Делакруа "Портрет Жорж Санд" (1838, масло, холст, 80 x 57. Копенгаген, Ordrupgaardsamlingen)

Для каждого, кому известно, что эпоха парижского Романтизма, это эра "войны" между "богом линий", Энгром, и "богом цвета", Делакруа – чтение "Дневников" последнего будет занятием возмущающим. Ведь Эжен неоднократно высказывается о превосходстве... линейаризма (*"Первейшей и важнейшей вещью в живописи является контур"*; *"Тайна [искусства] заключается в решительном контуре"*; *"Совершенство Рафаэлю обеспечивают контуры, весьма часто, то же относится и к Жерико"*; *"Кто знает, не потому ли тот холодок, который я испытывал к Тициану, взялся оттуда, что этот художник чуть ли не всегда безразличен к прелестям линии?"* и т.д.), чтобы в иной раз писать нечто совершенно противоположное (*"Художники, не являющиеся колористами, занимаются не живописью, а раскрашиванием рисунков"*). Впрочем, вся третья часть "Дневников" (1847-1863) полна непоследовательностей, иногда приводящих в смущение, а иногда – юмористических (например: Эжен ценит Бальзака, но только лишь до того момента, когда Бальзак не так, как следует, описал его брата, полковника Делакруа), в том числе, и когда речь заходит о живописи. С каждым последующим годом в этих заметках можно отметить растущий консерватизм Делакруа, как будто, старея, он желал смыть юношескую строптивость, и как будто бы он слишком обращал внимание на всеобщую критику, на голоса неприятелей, в соответствии с тезисом Омара Бредли: *"Если кто-то когда-то скажет тебе, что ты свинья – не обращай внимания. А вот когда об этом же скажут тебе пять человек – пора выходить из хлева"*. Все это он принимал слишком близко к сердцу и становился послушным, шагая к коврам Institute de France с мечтой, чтобы уже не быть "проклятым художником", чтобы иметь возможность заседать среди всех тех надутых ослов: Пико, де Пужолей и иже с ними.

Не сдавался он только лишь как колорист и технический "пред-импрессионист", что, правда, в его зрелых и финальных работах – в особенности, в настенных мега-росписях и исторических холстах – сложно заметить. По нескольким причинам, среди которых уже упомянутое классицизирование является маргинальной причиной. Более важными становятся две иные причины. Во-первых, большая часть картин Делакруа сильно почернела, совершенно теряя свое колористическое мастерство (между прочим, в результате чрезмерного смешивания масляных красок со скипидарными эссенциями и

сиккативами). Только лишь часть ранних произведений сохранила свежесть красок, поскольку тогда Делакруа прибавлял в краски копаловый лак. Наилучшим примером разрушения красок является знаменитый розовый конь из "Справедливости Траяна" (1840, Руан), который вызвал много шума именно по причине странной масти, а потом розовый тон, по причине которого было сломано столько копий, потерял. Второй причиной плохого принятия многих (крупных по формату) работ Делакруа – это конструктивные и композиционные ошибки, которых не способны уравновесить хроматика или бравурная техника кисти. Ведь отважная техника обязана сопровождаться правильным пространственным чувством, что весьма верно пояснял пред-Романтик Фюссли, будучи преподавателем живописи в лондонской Королевской Академии: *"Тщательно различай храбрость воображения и бравурную руку, то есть природный дар от наработанного практикой эффекта. Возьмем бандитов Сальватора Розы – это хаос, переполненный вечно голодными моделями, и куча остатков, выметенная героической кистью со свалки"* (1799). Героическая кисть Делакруа неоднократно производила случайность видов или, просто-напросто, конструктивный и композиционный хаос. Юзеф Панкевич: *"Делакруа вечно температурит как художник, потому-то мы и имеем хаос, к примеру, в "Битве под Пуатье". Не отрицаю, каждая из этих картин обладает большими достоинствами, только все они теряются в беспорядке композиции, лишенной ритма"* (1935).



Эжен Делакруа "Сидящий турок"
(~1827, масло, холст, 46,5 x 38. Париж, Musée National du Louvre)

Но композиция эта всегда отличалась отвагой кисти. Когда Делакруа призывает к "предельной дерзости", к тому, чтобы "преодолевать самого себя", утверждая, будто бы без этого ничего великого сотворить невозможно – он имеет в виду, скорее, технику, чем тематику. В этом плане его вдохновила динамика кисти Рубенса, Гойи, пары других "нерях". Энрико Бенедетто: *"Кисть Делакруа хищна, словно коготь. Вождения, которые Классicism последовательно старался обуздать, адаптируя их исключительно для создания поучительных метафор – он представлял в зените их архаической силы, рисуя пульсирующими полосами красок, благодаря чему, рисуемые тела кажутся пульсирующими, словно морские волны, а краски просто извергаются"* (1998). Извергаются и формы. Экспрессивность важнее внешнего вида (точно так же, как и цвет важнее рисунка), в чем слышен отзвук порицания, которое общий профессор Делакруа и Жерико, сторонник Давида, Пьер-Нарцисс Герен, выругал второго во время поправления учебной обнаженной натуры: *"Ваша обнаженная натура точно так же похожа на моделей, как скрипичный футляр – на скрипку!"*. Не обязательно, чтобы все было идеально похожим – зато обязано быть цветным и экспрессивным. Теофил Готье: *"Ярость кисти и резкость цвета Делакруа пробуждают бешенство классиков"*. Впоследствии хоры аналитиков будут внушать Эжену рождение Импрессионизма, но ведь и Экспрессионизм ему многим чем обязан.



Эжен Делакруа "Охота на львов", подготовительная работа
(1854, масло, холст, 86 x 115. Париж, Musée d'Orsay)

На первый взгляд, эскизы маслом Делакруа представляют собой наилучшее доказательство его авангардности. Среди них своим "безумием кисти" царит "Охота" из Музея д'Орсе, настолько захлупанная красным, словно бы кровь сражающихся людей и животных брызгала на мольберт. Типичная "резня Делакруа", о которых Бодлер говорил: *"Делакруа выпускает кишки"*, а сам Делакруа не отрицал: *"Люблю живой цвет крови и открытых ран"* (свидетельство школьного друга Делакруа, писателя Шаслеса). Ван Гог вспоминает, что видевшие Эжена у мольберта, утверждали: *"Когда Делакруа рисует, то это будто бы лев бросается на свою добычу"*. Его страстно привлекали всяческого рода смертельные сражения – людей со стихией, людей с людьми, людей с животными и животных между собой – хотя у самого характер был сдержанный, а убеждения становились каждый год все мягче и мягче. Только ведь человек, это *"homo duplex"* – двойственное существо. Он бросался

"аки лев" на мольберт, размахивая кистями, потому что никогда не набросился на кого-либо, размахивая саблей или пистолетом. С тех пор, как Делеклюз, критик из журнала "Дебаты" с издевкой заметил, что "Делакруа рисует пьяной метлой" (интересно, знал ли Делеклюз, что Делакруа неисправимо напивается вином, утверждая, будто бы любит, чтобы во время работы "шумело в голове"?) – это повторяли все враги Эжена (в том числе и Энгр). А ведь это говорили о его окончательных холстах (каких гладких и примерных для нас сегодня), когда никто не оценивал эскизов.

Эжен Делакруа, настенная роспись "Иаков борется с ангелом", фрагмент (1856/1861, масло по покрытой воском штукатурке. Париж, церковь Сен-Сулпис, капелла Сен-Анжес)



Смерть достала гения по плану – ее разновидность была известна ему со времений африканской поездки. У Делакруа вечно было паршивое здоровье и боли горла, но после возвращения из Маргриба он уже постоянно будет страдать воспалением гортани (потому-то все портреты изображают его с прикрывающим шею платком). Добил он себя, пожирая (вопреки протестам врачей) мороженое, когда уже лежал в очень тяжелом состоянии! То был его последний бунт. Как только умер, пришла первая крупная победа: на распродаже картин покойного, которая, как считалось, должна была дать скромный доход, развернулось безумие соперничества. Все – банкиры, купцы, чиновники, художники и аристократы – желали в обязательном порядке купить работу Делакруа. Цены подпрыгивали под потолок аукционного зала, было собрано целое состояние, несколько сотен тысяч франков! Этот памятник из золота уже никогда не потеряет блеска, который дают только лучи нимбов.



ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
"СМЕРТЬ САРДАНАПАЛА", ЭСКИЗ
 1826, масло, холст, 81 x 100
 Париж, Musée National du Louvre

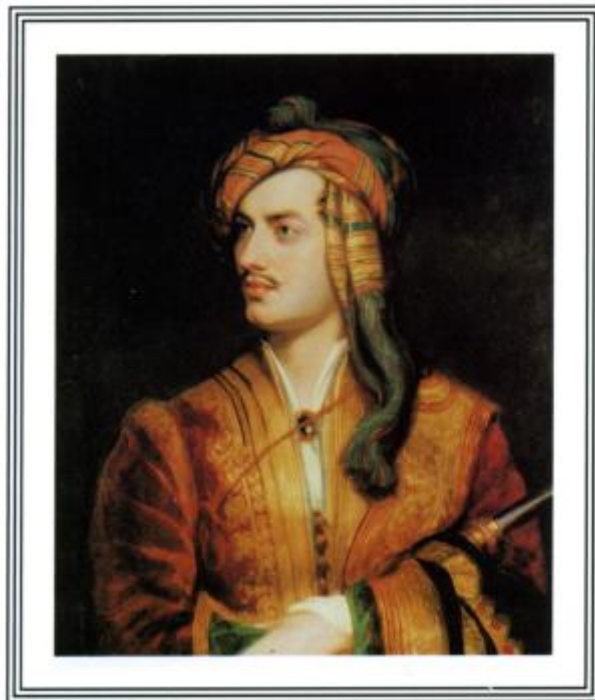


ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
"СМЕРТЬ САРДАНАПАЛА"
1827, масло, холст, 392 x 426
Париж, Musée National du Louvre



Самая замечательная "резня Делакруа"; по сравнению с ней все его кровавые ориентальные охоты / горлорезы, для которых он делал эскизы с экзотических хищников в Ботаническом Саду – бледнеют. Самое замечательное в живописи белого хищника представление самоубийства и коллективного убийства, которые здесь кисть соединила браком. Самое великолепное произведение французского Романтизма и всего романтического филоориентализма.

Томас Филлипс "Джордж Гордон Байрон в восточном (албанском) костюме" (1835, копия портрета 1813/1814 гг., масло, холст, 76,5 x 63,9. Лондон, National Portrait Gallery)



Без лорда Байрона она на свет не появилась бы. В 1821 году Байрон – филоориенталист, как практически всякий Романтик – написал в Равенне драму "Сарданапал", посвящая работу Гёте. В том же самом году пьесу напечатали в Лондоне и посчитали наилучшей британской трагедией со времен Уильяма Шекспира. Сегодня мы тогдашних вердиктов не разделяем. Там имеется воистину шекспировский диалог (на вопрос Сарданапала, будет ли "для погребения царя достаточен" возводимый

костер, слуга тирана фыркает: *"Да хоть для всего царства!"*), вот только один диалог для царства, равного шекспировскому – этого, признайте, мало. Тем не менее, Делакура театральная пьеса возбудила. Чтение Байрона всегда его возбуждало; читая британца, он входил в вещий транс, что оставляло многочисленные следы внутри обширных "Дневников" (*"Чего-то столь возвышенного не мог передать никто иной, один лишь он!"*; *"Сегодня утром, читая заметку о лорде Байроне, я вновь почувствовал резкое желание творить"*; *"Мы говорили с Ривьером о лорде Байроне и о разновидности тех наполненных таинственности произведений, которые особенно сильно поработают воображение"*; и т.д.), равно как и следы на холстах, поскольку чтение Байрона высвобождало в нем *"дьявольское чувство соперничества с письменным словом"*. "Сарданапала" Эжену подсунул в конце 1825 года (или в самом начале 1826) приятель, Ахилл Девериа, который иллюстрировал французское издание драмы. Тот же Девериа создаст медальон, на котором – совершенно правильно – сопоставлены профили Делакура и Байрона, словно они были парой любовников или супругов. А священником, который поженил их, был Сарданапал.

Сарданапал, несмотря на все усилия современной историографии, до сих пор остается мифическим персонажем. Легенда Сарданапала – это внучка мидийских, персидских и греческих сказаний, адаптированная многочисленными историками античности (Ктесиас, Диодор Сицилийский, Атенейос и др.). Она рассказывает историю ассирийского повелителя, который – когда мидяне осадили его в его столице, Ниневии – сложил гигантский погребальный костер из всех своих сокровищ, жен, лошадей, слуг и рабов, затем приказал всю эту пирамиду поджечь, чтобы врагам досталось только пепелище. Самый старый из писавших о нем историк, Ктесиас (V/IV века д.н.э.) заявляет, будто бы Сарданапал защищался несколько лет, пока разлив Тигра не уничтожил укреплений твердыни, и что происходило все это в IX веке перед Христом. Нынешняя наука считает Ктесиаса сказочником, указывая на то, что Ниневия была завоевана и уничтожена только лишь в 604 году до нашей эры. Все историографические спекуляции XIX столетия, нацеленные на расшифровку тождества строителя погребального суперкостра (предлагали различных Ашшурбанипалов и Ашшурбанапалов, называемых очередными Сарданапалами, в особенности, Сарданапала IV; равно как и мятежного брата Ашшурбанипала, правителя Вавилона, Саосдахина, который погиб в языках пламени в 648 году д.н.э.; либо же Ашшур-акхи-иддина II, которого греки называли Саракосом, чью Ниневию осадили в 606 году д.н.э.) – не дали окончательных результатов. Зато вот окончательное представление дала живопись, созданная французской *"пьяной метлой"*.

Эжен сразу же был опьянен "Сарданапалом". Огненная смерть издевающегося над победителями монарха, вся эта гекатомба, затмевающая Романтикам всяческие иные пожары древнего богатства (что меня несколько удивляет, так как более потрясающим я считаю сожжение мусульманами Александрийской Библиотеки) – дергала струнку амбиций, извлекая дьявольский тон *"соперничества с письменным словом"*. Соперничества безжалостного. Ведь Сарданапал Байрона – это чуть ли не философ, эпикуреец, которого можно ассоциировать с царем Ассирии Ашшурбанипалом (по-гречески – Сарданапалос), правившим между 669 и 626 г.д.н.э. – человеком высокой умственной культуры, покровителем наук, создателем ниневской библиотеки на 22 тысячи книг. Делакура выбрал совершенно иное представление – развратного гедониста (историки цитировали надписи с предполагаемой могилы Сарданапала: *"Прохожий, послушай мой совет – ешь, пей, развлекайся, все остальное – пустота"*) и жестокого мясника, виновника коллективного убийства (у Байрона самоубийство царицы сопровождается самоубийствами части его людей). Именно такое представление он облек в слова так: *"Сарданапал приказал евнухам и дворцовым слугам зарезать женщин, пажей и любимых лошадей. Ничто, что служило его наслаждениям, не могло его пережить"*. Магнетизм этого представления распался Эжена.

Незамедлительно (1826) он начал делать эскизы пером, пастелью и масляными красками, изучать экзотические реквизиты (начиная с египетских и ближневосточных, до индусских и монгольских!), равно как графические материалы, вдохновляющие способы представления (в том числе, адские и апокалипсические гравюры Мартена ле Фу или гравюры Гори из "Этрусского Музея"). Окончательная композиция обрела свободную ассиметричную структуру, подчиненную барочной диагонали, бурную динамику, горячую (рубенсовскую) палитру, запирающую дух в груди роскошь и пафос. Сарданапал расположился полулежа на слоновом ложе (головы слонов представляют собой ножки громадной лежанки), импонируя стоической миной хладнокровного убийцы-философа, вполне возможно, являющейся производной описания, данного Атенейосом (II/III век): *"Испробовав самые странные наслаждения, царь этот умер столь достойно, как только мог"*. Вокруг него слуги перерезают горла лошадям и одалискам, забрасывая их на погребальный костер. На фоне можно видеть Айшеб, бактрийскую женщину, которая, желая избежать позорящей смерти от рук невольника – вешается сама. Далее мы видим некую внешнюю дворцовую архитектуру, походящей на Вавилон Академиков и театров. Впрочем, все здесь отдает театральной сценой, ибо картина является прекрасным примером *"correspondance des arts"*: литературы (поэзии), музыки, театра и живописи.. Литература = это Байрон плюс (возможно) Диодор Сицилийский (I век д.н.э.); музыка здесь плач и визги резаемых, но, в особенности, оперность Вебера и музыкальность превосходной палитры, превращающей холст

в симфоническую драму; театр – это вновь опера и консультации, которые в ходе написания картины художнику предоставлял знаменитый театральный художник Чичери; в конце концов – живопись это сама картина, но еще и живописные влияния, взять хотя бы взятые у Рубенса и Гро элементы колористики и тематические фрагменты (к примеру, белая лошадиная голова, являющаяся "цитатой" из "Атаки Мюрата под Абукиром" Гро²).



² См. том VII "ЖБЧ", глава 76.



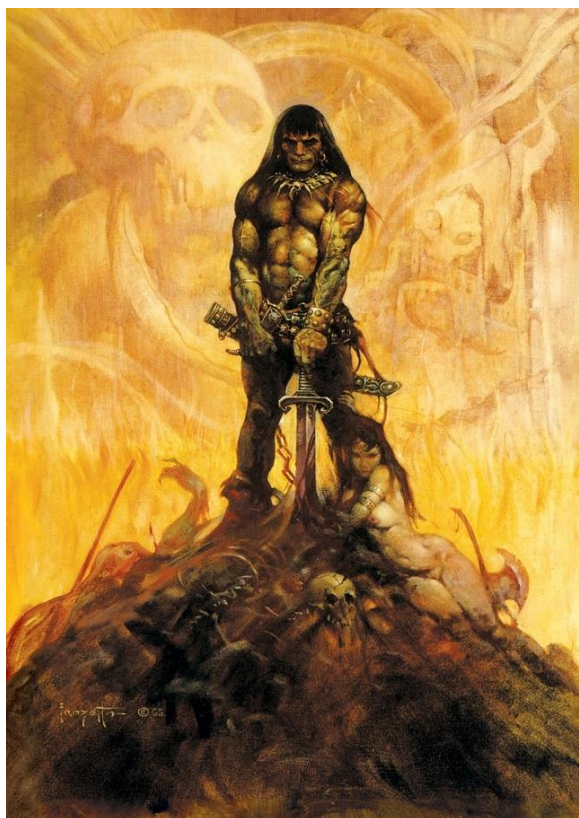
Что же сотворил Делакруа в результате? А воссоздал он монументальную *"финальную сцену большой оперы"* (Жан Леймари, 1962). Юлиуш Старжиньский: *"Смертью Сарданапала"* он сотворил дерзкое произведение, оскорбляющее все договоренности, которые застал, в сфере экспрессии, открывая пути наиболее смелым открытиям двадцатого века" (1972). И не только в сфере экспрессии, но и колористики. Шарль Бодлер: *"Кто бы еще мог бы представить этот блестящий гарем столь свежо, столь поэтически и столь огненно, кто мог бы нарисовать всю эту сарданапалову роскошь, которой искрится предметы мебели, оружие, столовые приборы и бижутерия, кто мог бы это сделать?"* (1862). И правда – искрились они превосходно (к нынешнему дню все немного потускнело). Сам Делакруа был рад хроматике холст: *"Блеск, которого я достиг в "Сарданапале"!*". Но когда он писал о палитре, в которой доминировали красные, оранжевые и желтые тона (*"Всем известно, что желтый, оранжевый, красный цвета выражают идею радости и богатства"*), может казаться, что он подсмеивается, разве что имел в виду собственную радость, поскольку вся эта резня под невозмутимым взглядом убийцы самого себя и других людей, закутанного в муслиновые одеяния, никак не ассоциируется с человеческой радостью, понимаемой с точки зрения здравого смысла.

На четырехмесячный Салон 1827/1828 года Делакруа поначалу выставил другие картины, которые Энгр, Эжен Девериа (брат Ахилла) и Деларош без труда затмили тщательно *"вылизанными"* полотнами (кстати, на этом же Салоне дебютировал Коро, не обратив на себя ни малейшего внимания). Под конец второго месяца интерес публики уже слабел, и вот чтобы его оживить, художникам разрешили менять экспонаты. И вот тут-то Делакруа вывесил еще не высохшую *"Смерть Сарданапала"*. Публика, рецензенты, сановники, одним словом: все – были в шоке; вокруг *"этой мясницкой порнографии"*, *"этой позорной провокации"* вспыхнул наполненный громами и молниями скандал. Пресса сходила с ума, отчитывая *"наглую непристойность"* и издеваясь над тем, что *"месье Делакруа перешел на молочную диету"* (здесь игра слов: *"lait"* – молоко, *"laid"* – безобразие, уродство); холст сделался коронным аргументом Делеклюза в том, что *"Романтики – это сектанты безобразия"*. Только лишь один рецензент, Августин Джал, пытался защищать Эжена, вот только делал он это трогательно глупым образом: *"Месье Делакруа, похоже, чуточку запутался, проявляя чрезмерную смелость"*. Молодая Франция, Франция Романтиков, *"Сарданапалу"* аплодировала, но не сильно громко и *"скорее, в силу групповой солидарности, чем из-за того, что им это нравилось"* (П. Джулиан, 1963). Принципиально защищали картину немногие, среди них, Стендаль и Гюго (*"Превосходная штука! Но как таковые великие и сильные произведения – буржуям они не нравятся. Свист глупцов – это фанфары славы"*).

Главным "глупцом" оказался художественный начальник тогдашней Франции, суперинтендант Изобразительных Искусств, виконт Состьен де ла Рошфуко (тот самый, который прикрывал интимные фрагменты античных статуй Лувра виноградными листьями). Он вызвал Делакруа и предупредил: *"Если месье понимает живопись именно таким вот образом, он долго еще не получит правительственного заказа!"*. Угроза оказалась напрасной, Делакруа не ожидал долго правительственных заказов (но правдой остается и то, что больше уже он не писал столь *"бесстыдных"* сцен); гораздо дольше пришлось ему ожидать чего-то другого – признания для своей картины. Причиной была не столь видимая эстетика холста, сколько скрытый его психологический слой, второе дно шедевра, расшифрованного как *"эротически-садистское мечтание"* творца. Ведь нет никаких сомнений, что весь этот фейерверк голых красоток, которых душат и зарезают после законченной сексуальной оргии, это освященный кистью брак художника и гаремного стаффажа, ну а *"Сарданапал – это сам Делакруа со своими прищуренными глазами и смуглой кожей"* (П. Джулиан). Только вот дело в том, что вся эта стыдливая правда не относилась исключительно лишь к автору картины, но практически ко всем зрителям мужского пола. Многие самцы, разозлившись на то, что художник раскрыл тайные закоулки их либидо, прокляли Делакруа. По той же самой причине прокляли его и зрительницы женского пола, а феминистки проклинают до настоящего дня – потому что женщинами *"Сарданапала"* он открыл и представил миру их наиболее стыдливую психобездну.

Женщины из *"Смерти Сарданапала"*. Убиваемые, потные, жаркие, изгибающиеся, словно огни свечей, которые волнами располагаются вокруг катафалка, прекрасные будто любовные наслаждения. Жиль Нере: *"Удлиненные синусоиды одалиски Классика Энгра эхом прозвучали в колышущихся анатомических дугах Романтика"* (1990). Две самые главные здесь *"анатомические дуги"* – это одалиска, выгнутая словно настоящая дуга, когда мясник-невольник играет стилетом на скрипке ее тела, и вторая, с разбросанными руками лежащая у ног Сарданапала и представляющая *"самую красивую женскую спину французской живописи"* (одобряющий вердикт эстетической историографии). Золотисто-розовая палитра их тел впоследствии вдохновит персиковый тон женской обнаженной натуры Ренуара, в то время как их *"sex arrea!"* вырвет окрик у Виктора Гюго: *"Вы не красивы, вы поражающи!"*. Что же так поразило Романтика? То самое, что Джорис-Карл Гюйсманс упомянул, анализируя в *"Подобиях"* женщин Делакруа: *"...глазища, горящие желанием нечеловеческого наслаждения, жадные губы, дышащие испарениями страстных желаний"* и т.д. (1876). Исследования ученых (70-е года XX столетия и позже) доказывают, что большая часть женщин мечтает о грубом, садомазохистском сексе, ну а джентльменов не нужно тут расспрашивать, все ясно и без каких-либо анкет. Под влиянием

всех этих научных "открытий" американец Фрэнк Фразетта создал "Варвара", ассоциируясь языками пламени, безумствующими вокруг горы трупов, к садофродизиакальной фантазмагории давнего мастера, который уколол оба пола, ибо представил всем суть извращений, уютно гадящих на простынях "приличных домов" по ночам, освещенным огнями ассирийского погребального костра.



Фрэнк Фразетта "Дикарь"
(1974, масло, картон. Частная коллекция)

Гюстав-Адольф Мосса "Она" (1905, масло и
золото по холсту, 80 x 63. Ницца, Musée des
Beaux-Arts Jules Chéret)





Сам изобразительный слой (хроматика, техника кисти, фактура) выдают жар чувств. Игнаций Витц: *"В самой работе живописца здесь можно отметить столько мужской страсти, что картина становится такой же сексуальной, как некоторые произведения Рубенса, последователем которого Делакруа был"* (1972). Все это так, вот только у Рубенса нет "скрываемого садизма", который долбил душу Делакруа, доказательством чего являются "Дневники" (где, среди всего прочего, он удовлетворенно сообщает, как некий испанец отгрыз в подвале кусок плоти у своей любовницы) и его рисунки (в которых полно кусающих друг друга противников или пожирающих один одного животных, а так же крови, кусков живого мяса и т.д.), о чем другие прекрасно знали (Бальзак, знающий тайну происхождения Делакруа, не без причины посвятил ему "Золотоглазую девушку", героем которой яв-

ляется незаконнорожденный сын аристократа, а кровосмесительное содержание завершается кровавой резней в будуаре). Алиби Делакруа – это факт, что (как писал Жюль Жанен) *"маркиз де Сад вездесущ"* (1832). Чуть позже Шарль-Огюстен Сен-Бёв прибавит: *"Вне всякого сомнения, Байрон и Сад указывают дорогу современникам"* (1843). *"Современникам"* были тогда Романтики, а лорд Байрон и маркиз де Сад – это крестные отцы *"Смерти Сарданапала"*.

Сегодня мы трактуем кроважадное упоение художника Байроном, видимым глазами маркиза де Сада, как одну из трех (наряду со *"Свободой на баррикадах"* и *"Плотом "Медузы"*) культовых картин французского Романтизма. К. Миттельштедт: *"Наиболее великолепным наследием романтического отношения к жизни и миру является "Смерть Сарданапала" – блистающая симфонией красок, переполненная динамического хаоса, inferнального варварства, жестокости и очарования женского обнаженного тела картина бренности всяческого существования"* (1974). Р. Хьюг: *"Смерть Сарданапала" – похоже, является самой романтической картиной, которую Делакруа когда-либо создал"* (1963). Речь, ясное дело, идет об окончательной картине, из Салона, в то время как для меня чем-то более интересным является эскиз, который Делакруа изготовил годом ранее. Тот же самый дикий шабаш, та же самая конвульсия коллективного убийства в блеске золота и крови, в запахе пота и огня, те же самые садомазохистские вакханалии, погребально-эротическая оргия, совместное наслаждение жертв и палачей – вот только заделанная в более скоростной технике, как обычно делают эскизы (см. предыдущую страницу). Сегодня мы любим эскизы старых мастеров. Великий британский мастер, Констебл, предпочитал собственные эскизы окончательным рисункам, так что многие свои картины так и не закончил. Байрон советовал: *"С картинами точно так же, как и с поэзией, уж лучше не надо их слишком отделять"*. Делакруа, похоже, это понимал; он писал, что если эскиз хроматически и композиционно очень хорош, то последующая работа с ним только портит результат (*"...утратится та серьезная простота впечатления, которую мы обнаружили вначале"*, 1847). Здесь же он реализовал свою другую *"дневниковую"* мудрость: *"Эскиз – это яйцо, эмбрион, содержащий все. Нужно только лишь упорядочить это все"*. Он и упорядочивал, работая над холстом для Салона. Благодаря этому, у нас теперь две замечательные картины.

Холст с парижского Салона приобрел английский коллекционер Уилсон (1847). Через два года Делакруа записал: *"В кабинете Ривета я вновь увидел эскиз к "Сардонапалу", который мне не показался плохой работой, несмотря на некоторые странности"*. Нужны ли какие-нибудь еще доказательства того, что стареющий *"вождь Романтиков"* становился более консервативным и классическим? *"Странными"* ему кажутся полнейшая бесконтурность, вибрирующее безумие ударов кисти и уж слишком экспрессивная динамика этой работы маслом, которая, как мне кажется, является абсолютной вершиной взрывного Романтизма.

Шарль Бодлер, с точностью, свойственной великим поэтам, утверждал, будто бы *"Смерть Сарданапала"* позволяет зрителю *"вновь найти свою молодость"* (1862). Когда англичанин приобретает великий холст, Делакруа сможет делать это у Ривета, созерцая эскиз, где тела женщин, к которым отнеслись как к *"flower beneath the foot"* (растоптанному цветку) вовсе даже и не *"странные"* – они более красивы, более притягательны, чем те, что отправились в Салон. Или жн он сможет заниматься этим в одиночестве, закрывая глаза и включая память. Именно эта картина напоминала ему пять моделей, которых он рисовал и брал на набитом сеном матрасе, когда его мастерская была пылающей Ниневией. Он пишет: *"Ах, эти Э..., А..., Дж..., С... и Р..."*. *"Э..."* – это Эмили Робер; *"А..."* – это Адель, *"Дж..."* – Джульетта, *"Р..."* – это *"великолепная Роза"*, царица первого плана, выгнутая будто дуга красotka, горло которой дикий негр вскрывает ножом, словно всю жизнь занимается тем, что режет свиней, а *"С..."* – это очаровательная блондинка Сидони (*"прекраснейшая женская спина французской живописи"*), которую помнил, благодаря *"завлекательным"* перерывам в позировании, когда она *"лежала обнаженная – эти поцелуи т эти близости..."*.

Никогда более сильно не вспомнилось ему все это эротическое написание *"Смерти Сарданапала"*, как однажды ночью 1855 года. Было ему тогда 57 лет, и *"при чудесном свете Луны"* возвращался он пешком из Версаля, по дороге на Сен-Клу. Прогулка лительная. Перед глазами у него встали те пять девушек, с помощью которых возводил он свой юношеский погребальный костер Сарданапала. Так как он никуда не спешил, у него была масса времени, чтобы смаковать каждой каплей воспоминаний. Никогда не любил он столь жарко, как тогда, никогда ни до того, ни после того не был он в столь замечательной физической форме, столь постоянно голодный и готовый, способный на такие извержения. И каждое из них вспомнилось ему той ночью в пути. Когда-то, уже давненько, я комментировал ту ночь Делакруа в собственном эссе *"Костер Сарданапала"*³.

"Ночь на дороге в Сен-Клу, в чистом августовском воздухе, в дуновениях ностальгического ветра, в патетическом берете луны. Таких ночей судьба не раздает направо и налево, и многие хотели бы вспоминать подобным образом хотя бы беду, лишь бы та была огромной, и лишь бы была в ней хоть щепотка любви. Когда мы идем такой ночью, то говорим: "Черт, ну и холодина!", клянем жмуищий сапог, и ничего больше. Вопреки мнению поэтов, ночи так же глупы, как и дни."

³ Вальдемар Лысяк "MW", зал X, перевод Марченко В.Б.

Иногда одна банальная ночь в Версале помогает вызволить воспоминания, но ведь нужно помочь и этой ночи!

Тогда ты идешь свободно, не спеша - идешь назад. Ты проходишь городские заставы и впутываешься в лабиринт черных улиц. В окнах горят лампы. Кто-то еще раз пересчитывает деньги, кто-то пишет новый трактат о свободе, кто-то раскладывает двадцать первый пасьянс, кто-то ненавидит, иной взламывает девичье сердце затертой ложью, а другой ждет... Становится все темнее. Лампы гаснут будто звезды, души умирают на несколько часов, в обнаженные тела входят таинственные сны, лиловая недоверчивость дрожит под закрытыми веками собак. Где-то там, под мрачным покровом стен, в тысячах мужских сердец, в исхудавших грудных клетках чиновников, в жировых складках министров, в мохнатых торсах командос, в астме старых евреев, в баранах пастухов, бидонах молочников и зачетках студентов горит костер Сарданапала - гигантский, всемогущий и вырожденный, прекрасный, будто сатана, сброшенный с неба в бездну Онана, хоть рядом лежат жены и любовницы. Все выше языки пламени, плавится мир, трещат оковы дня. Мрак уплотняется тяжким дыханием, пар изо рта оседает среди туч, окрашивая небо предрассветной серостью. Догорают костры, мечты берут отпуск, не надо раздувать холодную золу - пепел может попасть в глаза!

Внутренности собственного дома. Тут уже нет того старого, поцарапанного мольберта, на котором тридцать лет назад расцветал золотистый пейзаж извращенности. Нечто испарилось - запах тех дней. Завяли цветы на блузке Сидоне, лежащей на досках пола, потеряна общая винная рюмка, забыты стробы Байрона..."



ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
"АЛЖИРСКИЕ ЖЕНЩИНЫ"
1834, масло, холст, 180 x 229
Париж, Musée National du Louvre



Говоря о "Смерти Сарданапала", я не сказал одной существенной вещи, что данное нарисованное изображение является одной из жемчужин мифоманьяческого филоориентализма Романтиков. Среди культовых явлений той эпохи Ориент (то есть Ближний Восток, Магриб, все, несущее на себе арабский отпечаток) представлял собой истинное божество, так как в постнаполеоновской Европе Святого Примирения, переполненной жандармским террором и поражений мятежников, Романтикам было душно, вот они и искали какое-нибудь убежище, какой-нибудь Эдем, в котором можно было бы спрятаться. Вот они и нашли, а точнее, выдумали – Ориент.

Здесь мы прикасаемся к важному явлению, функционирующему в европейской культуре вот уже пару веков – проблеме тоски интеллектуалов по какой-нибудь "земле обетованной", желания вырваться из европейского орднунга и найти экзотический рай, наполненный первобытной простотой и "хорошими дикарями". Бросались взоры на Америку (еще в XVIII веке вольнодумец Вольтер на страницах "Философических писем" рекламировал Пенсильванию в качестве "единственной страны

золотого века") или же на утопические "счастливые острова" океанов (следы подобного рода представлений содержат, хотя бы, "Буря" Шекспира или "Школа жен" Мольера). Среди этих взятых из снов адресов находился и Восток, уже в эпоху Средневековья будущий для Запада – как пишет французский медиевист Жак Ле Гофф – "сонным горизонтом, резервацией увлекательнейших чудес, скорее притягательным, чем пугающим" (1991). Но только лишь первая половина XIX столетия окрылила этот миф романтической горячкой.



Эжен Фроментен "Арабы, охотящиеся с соколами в Сахаре"
(1865, масло, холст, 99 x 142. Шантильи, Musée Condé)

В предРомантической Франции безумие филоориентализма формально началось со сделанного еще в XVIII веке, сделанного Гайяном перевода "Тысячи и одной ночи", но практически же – с египетского похода Наполеона, который "открыл древний Египет для Европы" (К.В. Керам, 1949), поскольку учредил Каирский Институт и сделал материальной легенду фараонов массой археологических реликтов, исследовательских сообщений и стилистической модой "Retour d'Égypte" (Возвращение из Египта), являющейся фрагментом стиля Ампира. Сам факт, что флагманский линейный корабль плывущего в Египет корсиканца назывался "Ориент" – имеет свое символическое значение. После низвержения Императора, когда Святой Заговор взял всю Европу за задницу, Романтики посчитали, что убежищем для свободы теперь может быть только лишь мусульманский Восток. На практике исламские территории ничего общего со свободой не имели (от рая они были еще дальше, чем Европа), только никому это не мешало. Романтики сотворили для себя мифический Восток – взятый из снов, из мечтаний, ненастоящий, но тем не менее – красивый, поскольку экзотический, таинственный, наполненный миражами. И погрузились в него по самую шею. Это был – как весьма верно пишет Жан Старобиньский – "спектакль, устроенный людьми Запада, желавших освободиться от традиционных ценностей того же самого Запада".

Спектакль этот играло множество актеров – поэтов (от Байрона до Бодлера), литераторов, историков, публицистов, художников, в конце концов – паломников, ибо каждый, кто только мог, мчался в направлении песков северо-западной Африки (Магриба) или же восточной Аравии. Случались и такие маньяки, которые из этих вояжей не возвращались (примером здесь может быть знаменитая любительница Востока, леди Стенхоуп), выстраивая для себя пожизненные ориентальные пустыни. Мотив Востока соединяет всю тогдашнюю поэзию и прозу (во Франции эмблемой этого направления

стал сборник стихов Виктора Гюго под названием "Les Orientales", 1828), а легион художников (от Гро до Фроментена), кистями изображавших арабов, невозможно счесть. Представители находящихся под гнетом народов (например, поляки) творили из Оrients освободительное оружие, например, Словацкий:

*Пирамиды, в час страданья,
Можно ль целую Державу,
На кресте, в величье славы,
Принести... в очарованье
Погрузить – пусть дремлет это
До победного рассвета?*

(*"Разговор с пирамидами"*, перевод К.И. Оленин)

Только среди великих Романтиков были и такие, которые проявляли некую сдержанность, глядя с прищуром на ориентальное убежище свободы; здесь примером становится лорд Байрон, британец: *"Я не знаю, что означает свобода – никогда ее не видел – но вот имущество является силой повсюду, на всем свете, так что Восток – это регион подходящий, поскольку шиллинг там стоит целый фунт, а вот солнце, небо и красивые женщины там бесплатны (...)* Чутьочка бардака время от времени приятно обогащает впечатления. Какая-нибудь революция, война, а то и цветастая *"aventure"*...". Француз, Эженчик Делакруа, к мифическому Востоку относился более серьезно: *"Дайте мне пустыню, и я буду чрезмерно счастлив"*. Пустыню предоставила ему женщина, знаменитая актриса, мадемуазель Марс, многолетняя любовница ориентофила ШЩарля графа де Морне, которому король как раз (1831) поручил марокканскую миссию. Благодаря протекции мадемуазель Марс, посол сделал Эжена членом собственной свиты.



Эжен Делакруа "Марокканские женщины", эскиз (1832, карандаш и акварель по бумаге, 19,5 x 13. Шантильи, Musée Condé)

Каникулы длительностью в полгода на территории Магриба (1832) для художника были приключением, изменившим его творчество. Прежде всего, оно обогатило и осветлило палитру Делакруа (благодаря солнцу Африки, которое показало ему гамму новых тонов) и сделало его кисть не такой зажатой, ранее слишком уж мелочную (*"До этого времени я был слугой культа точности, которую столь многие принимают за правду"*). Сам он за правду принял различнейшие арабские видимости (так как реалии уж слишком спорили с романтической мифологией мусульманского "Эдема"), выбрасывая все нехорошее за пределы памяти. *"Мою африканскую поездку я начал осмысленно эксплуатировать в творчестве только лишь тогда, когда пустил в беспамятство различные мелочи, лишь бы только сохранить поэтическую сторону фактов"*. В том числе *"пустил в беспамятство"* всяческие подробности-фактики, касающиеся исламских женщин, бессмысленно восхищаясь их повиновением, которое *"никак не совпадает с правилами мещанского общества"*. Женщин он рисовал где только мог, а мог мало, так как арабские мужья и отцы не выпускали самочек из клеток. Делакруа страшно желал нанести визит в гарем, что долгое время казалось просто невозможным.

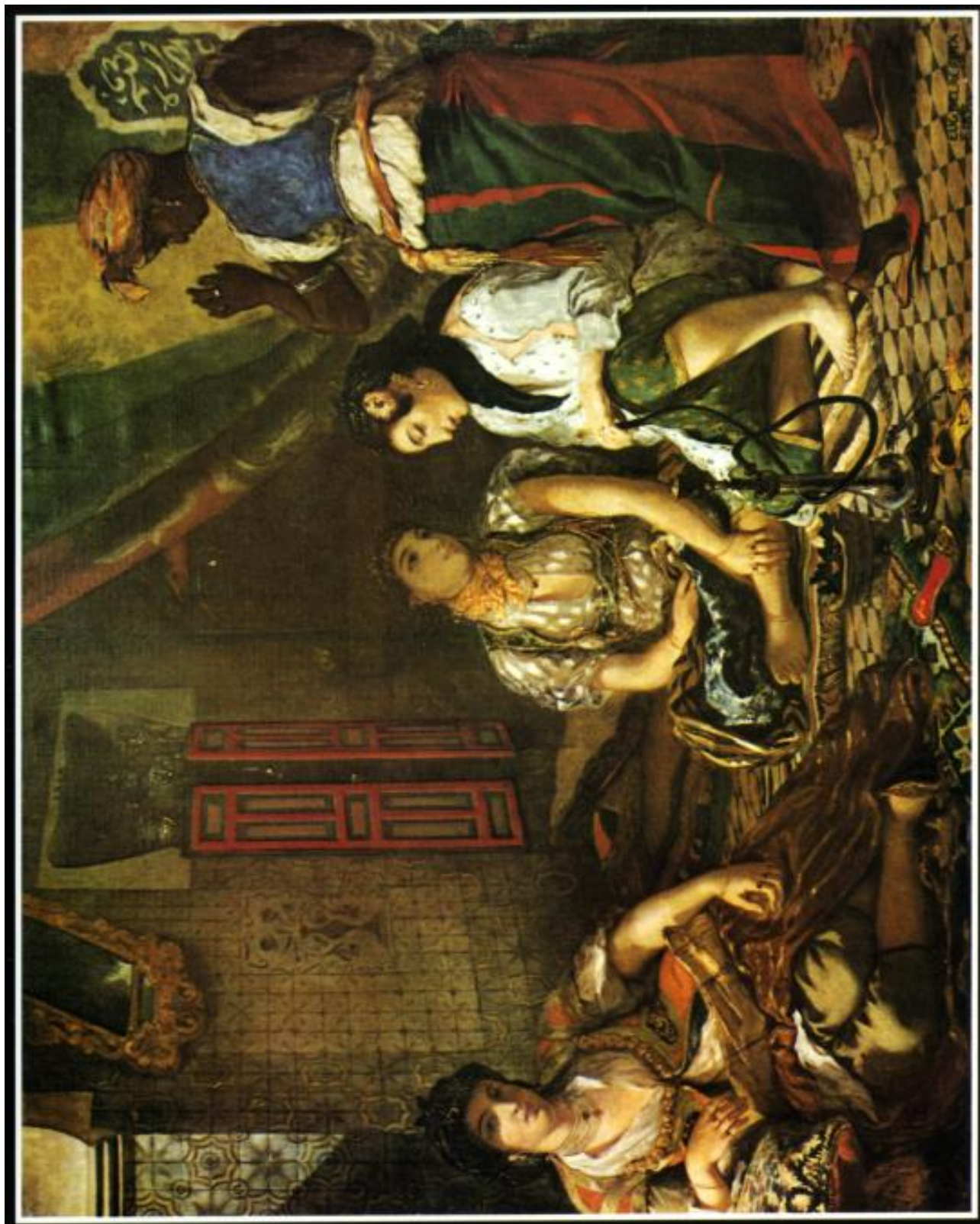
Январь, февраль, март и апрель они провели в Марокко султана Мулая Абд-аль-Рахмана. Потом Делакруа на целых полтора месяца отправился в Испанию, чтобы наслаждаться живописью тамошних давних мастеров. Вернувшись, несколько июньских дней он развлекался в Алжире, где некий французский инженер и некий англичанин, благодаря своей протекции, ввели его в гарем некоего алжирского пирата. Пройдя по лабиринту низких, неосвещенных коридоров, художник очутился на пороге пахнущей благовониями и наргиле комнаты, в которой сидели три жены алжирца: Бехлия, Зера Тубдудзе и Хора бен Султане. Делакруа мог делать эскизы карандашом и акварелью, но очень недолго, поэтому, вместо того, чтобы выискивать сложные тона кистью, он просто отмечал их: *"Рукава – фиолетовый лиловый; плечи – озерный фиолетовый; шаровары – шелк, индийский розовый"* и т.д. Эжен был ошеломлен одеяниями, бижутерией и красотой "моделей". Его приятель, хранитель музея в Нанси, Шарль Корно, писал *"Восточные люди считают алжирских женщин самыми красивыми и лучше всего одетыми всего берберийского побережья"*.

В Париже Эжен писал "Алжирских женщин", заглядывая в упомянутые эскизы и садя перед собой профессиональные модели или подруг (по мнению исследователя творчества Делакруа, Андре Жубена, 1936 – женщина слева, то есть главная жена владельца гарема, получила черты лица фривольной мадам Буланжер). Он показал нам, если не считать негритянской прислужницы, трех перекормленных сладостями и тюремной ленью бабцов юных лет, полулежащих, окутанных драгоценными тканями, попивающих кофе и курящих хуку (кальян) – трех женского рода зверьков с различными выражениями на лице (у царицы гарема рожца сытая, но осторожная; у средней женщины – мягкая, словно бы разочарованная физиономия; у курящей женщины – мина притупленная и печальная. Бархаты, атласы, шелка и газ, золотое шитье, шнуры и браслеты, блестящая настенная плитка, стекла, зеркала и полы – мерцали феерией красок. Ренуар провозглашал, что от этой картины пахнет всем Востоком, а Сезанн влюбился в ее хроматику, говоря, что цвет красной туфельки с первого плана проникает в его глаз, словно красное вино в горло. Вот только впоследствии химия станет причиной того, что впоследствии палитра картины станет хиреть, пока ее не *"покроет асфальтовая тень"* (Филипп Джуллиан).

Делакруа выставил "Алжирских женщин" в Салоне 1834 года и не желал продавать, но был вынужден! Монарху отказать он никак не мог – король Луи Филипп заплатил 2400 франков, уводя из-под носа автора (и многих любителей) ведущее произведение жанра, которое следовало бы называть: *"одалиска"*. Эта разновидность весьма долгое время была модной и у Романтиков, и у Академиков⁴. Между "Большой одалиской" Энгра (1814) и последним изображением гарема в XIX столетии тысячи европейских живописцев производили любезных гаремных гурий для измученных стрессами самцов Запада, которых в импотенцию вгоняла лавинно нарастающее высокомерие, активность и независимость европейских баб. Этот сон европейцев продолжался уже несколько сотен лет, возможно, с того самого времени, когда щедрый калиф Гарун-аль-Рашид подарил послам Карла Велико-го невольниц с алебастровыми телами, податливых, словно щенята. Впоследствии ислам станет тайной сексуальной "религией" мужской половины континента. В качестве эпиграфа к "Яствам земным" (1897) Андре Жид использует цитату из "Корана", слова Магомета: *"Ваши жены будут для вас словно пахотная земля, чтобы вы могли обрабатывать ее по воле своей..."*. Я же предложу другую цитату из "Корана": *"Бейте непослушниц"*, и цитату из алжирского ежечасника "Эль Джейш": *"Мы не находим, кроме женщины Востока, женщину, которая жила бы исключительно ради мужчины. Она соглашается быть несчастной, лишь бы он был счастлив; она теряет здоровье, чтобы сохранить его здоровье; когда он ходит налево – она закрывает глаза, когда он изменит – она будет верна, не покинет дома и детей, чтобы сбежать с любовником, как делают это женщины Запада"* (1964). Делакруа возбуждался таким вот повиновением магрибских женщин, выкрикнув: *"Это прекрасно, словно во времена Гомера! Женщина, не переступающая порога гинекея, ухаживающая за детворой, прядущая*

⁴ См. том VII "ЖБЧ", глава 75.

шерсть. Воплощение женственности!" (1832). Его слова были версификацией зависти. Ну а шкала зависти и ревности европейских самцов регулировала шкалу спроса на живописных "Одалисок".



Но вот шкала эстетических оценок среди экспертов живописи – это уже несколько иное. Очень немногие художники дулись на шедевр Делакруа (Юзеф Панкевич: "Все эти женщины – это банальные восточные красотки, подушка "en trompe l'oeil" (обманка, оптическая иллюзия), поверхностный рисунок рук и ног", 1935). Ренуар считал "Алжирские женщины" самой прекрасной картиной в мире. Точно так же считал и Матисс. Пикассо всего лишь за год (1954-1955) создал 15 вариантов своего представления б "Алжирских женщинах" (а всего он их сделал гораздо больше, начав с тридцатых

годов). На Пикассо это дело не закончится – впоследствии Гуттузо (1958), Лихтенштейн (1963) и другие все так же будут творить пастиши этого шедевра. Писали: шедевра "несравненного". Критики подчеркивали, что таинственное очарование гарема, с его приглушенной атмосферой эротики и рабства, *ulgo*: смесь сладострастия и отчаяния – никогда и никем не были переданы лучше (Бодлер: "Эта небольшая поэма, исходящая спокойствием и запахами места разврата, ведет нас прямоком к неизведанным берегам печали", 1846). Но вот с точки зрения зрелищности наиболее главным был аспект модернизма:



Пабло Пикассо "Алжирские женщины по Делакруа"
(1955, масло, холст, 114 x 146. Нью-Йорк, V.W. Ganz Collection)

Во всем своем творчестве Делакруа экспериментировал градациями и сопоставлениями пигментов, вырабатывая крайне интересные решения. В. Гусарский: "Для дальнейшего развития живописи наибольшим значением обладают колористические изобретения Делакруа (...) Тщательно определенная форма теряется среди игры светотени и экзальтированных цветовых гармоний; рисунок, линия, объем теряются практически полностью, колористика же, кажется, становится чем-то врод музыкального контрапункта (...) Поиски цветового контрапункта привели Делакруа к, как бы, методическому разделению красок и к определению, что дополняющие цвета, соседствуя друг с другом, обретают в интенсивности. Это сделалось исходным пунктом Импрессионизма, который видел в Делакруа своего великого предка" (1924). Африканский вояж имел для этих поисков большое значение; Морис Серуйяз: "Путешествие в Марокко выстроит срубы постимпрессионизма Делакруа (...) С тех пор он уж по-другому станет глядеть на тела и тени, а предметы станут представлять не формами, но зависящими от света валёрами и игрой рефлексов" (1963). В "Алжирских женщинах" имеются знамения не столько импрессионизма, сколько неоимпрессионизма Синьяка и Сёра, хотя здесь сложно говорить о сугубо пуантилистической технике. Когда Мария Ржепинская называет эту картину "сложным и рафинированным шедевром колористики, который стал исходной точкой для спекуляций неоимпрессионистов" (1986), она имеет в

виду так называемые "дополнительные (или же – дополняющие) цвета" и "симультанный (одновременный) контраст".

Чтобы понять, что же это такое: "дополнительный цвет", вспомним, что Ньютон расщепил луч света на призматические или же радужные цвета, показывая, что солнечный спектр состоит из семи цветов (фиолетовый, индиго, голубой, зеленый, желтый, оранжевый и красный; но мы будем говорить только лишь о шести цветах, ведь индиго – это всего лишь разновидность синего или более темным голубым цветом). Синий, красный и желтый – это три "первичных" (называемых еще "материнскими" или "основными") цвета; остальные же три – это "составные цвета" (еще называемые "смешанными" или "бинарными"), которые мы получаем, благодаря соединению "материнских цветов" (синий + желтый = зеленый; синий + красный = фиолетовый; желтый + красный = оранжевый). Каждый "составной цвет" является "дополняющим цветом" для того "основного цвета", который не входит в его состав, таким образом: зеленый является "дополнительным цветом" для красного; фиолетовый – для желтого, оранжевый – для синего. И наоборот. Взаимно дополнять могут и "бинарные цвета" (например, фиолетовый дополняет зеленый цвет). Тот факт, что "первичные цвета" окрашивают окружение своими "дополнительными цветами", что, к примеру, вызывает, что тень данного предмета окрашивается "дополнительным цветом" для цвета этого предмета (у красного предмета тени зеленоватые, см., например, "Эскиз ребенка" Делакруа) – в настоящее время является очевидным правилом, но ведь для старого искусства это правило кто-то должен был открыть. Точно так же было и с "одновременным контрастом цветов", заключающемся в том, что, благодаря воздействию "дополнителей", соседствующие цвета взаимно усиливают или же ослабляют свой тон.



Эжен Делакруа "Алжирские женщины"
(1847-1849, масло, холст, 84 x 111. Монпелье, Musée Fabre)

Чтобы не морочить читателям голову, я экстремально упростил изложение принципов, которые каждый из вас довольно легко может протестировать, к примеру, сравнивая серый листок с листком белого и черного цвета (в первом случае та же серая поверхность покажется более темной, а во втором – более светлой). Делакруа изучал эти принципы, читая теории физико-химика М.Е. Шевроля (1838-1839), поскольку трактат Гёте "Наука красок" ("Farbenlehre", 1810) – где помещены первоосновы

– был ему не известен. Но до того он заметил некоторые трюки Рубенса (например, применение "дополняющих цветов", чтобы избежать контурности и слишком сильных теней при построении круглых форм). Уже в 1677 году Роджер де Пиль заявляет ("Беседы о знакомстве с живописью"), что Рубенс, *"вместо того, чтобы смешивать пигменты на палитре, клал из рядом с другом на холсте, чтобы они смешивались в глазу смотрящего"*, под чем мы понимаем не импрессионистское соседство цветов, но (похоже, чисто интуитивную) игру с "дополняющими цветами". Делакруа методично старался играть в ту же самую игру, он даже построил картонный хромометрический щит для быстрого тестирования сопоставлений красок. Благодаря сообщению любовницы Шопена, мадам Санд, которая очень точно записала длительные рассуждения Эжена à propos соседства и взаимодействия красок – нам известно, что он повел теории Шовреля дальше, корректируя их чем-то таким, что только лишь наука XX столетия открыла как "закон цветовой индукции" или же "цветовой эгализации" ("основная краска", сопоставленная с "бинарной краской" подчиняется воздействию только одного из двух компонентов этой второй краски – например: красный цвет, сопоставленный с зеленым, подчиняется воздействию желтого, стремясь к оранжевому тону).

"Алжирские женщины" представляют собой прекрасный, довольно-таки ранний пример практического применения изложенных выше правил. М. Ржепинская: *"манифестирующим примером использования дополняющих красок, закона контраста и разбиения цвета на частицы были "Алжирские женщины" (...)* В "Алжирских женщинах" Делакруа использовал одновременный контраст и оптическое слияние" (1989). Юлиуш Старжинский: *"Эта картина впоследствии должна была стать чем-то вроде евангелия всех колористических направлений, выводящихся из импрессионизма"* (1965). Еще раньше историков искусства – крупный, посвященный "Алжирским женщинам", равно как и их "дополняющим цветам" и "оптическому слиянию", доклад дал художник Одилон Редон (символист), ну а неоимпрессионист Поль Синьяк *"взял из картины Делакруа все элементы неоимпрессионизма"* (Филипп Джуллиан, 1963) и посвятил этой картине небольшой трактат, а самому Эжену крупный фрагмент своей брошюры "От Делакруа до неоимпрессионизма" (1899).

Через десять с лишним лет после первых "Алжирских женщин" Делакруа создал второй холст (см. предыдущую страницу), поменьше, отказываясь здесь от выделения роскоши и деталей, чтобы сконцентрироваться на игре светов, на определенных символических аспектах, на построении поэтического настроения таинственности, приписываемой тогда всяческим восточным вещам. Некоторые (Поль Валери, Юлиуш Старжинский, похоже – и сам Делакруа) предпочитали эту вторую версию первой. Я же останусь верен холсту из 1834 года, что, собственно, делает и большая часть знатоков.



**ЭЖЕН ДЕЛАКРУА
"МОРЕ В ДЬЕППЕ"**

**~1852, масло по картону, приклеенному к дереву, 35 x 51
Париж, Musée National du Louvre**



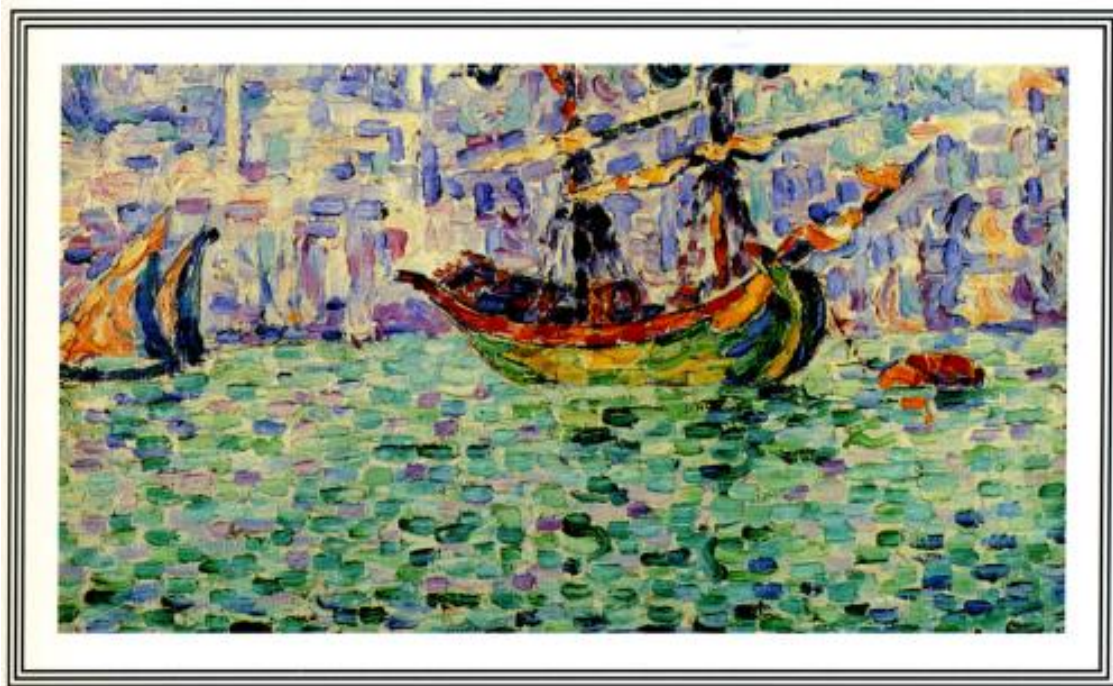
Вполне возможно, что это и есть то самое "Возвращение рыбацких судов на закате солнца", о котором говорит заметка Делакруа от 14 сентября 1852 года: *"Около трех часов я в последний раз пошел на берег. Море было спокойным и красивым, как редко когда. Глаз нельзя было оторвать. Я*

остался на пляже (...) По памяти я сделал эскиз этого представления: золотое небо, ожидающие прилива лодки, чтобы иметь возможность вернуться к своим стоянкам...". Раймон Эсколье: "Он страстно изучает любимое море" (1929). Море у нормандских берегов, которое полюбил очень рано. Делакруа писал своему другу, Я.-Б. Перре: "Ах, море... Я всегда нахожу его словно друга, а точнее – словно милую любовницу" (1829). Энрико Бенедетто: "На пейзажных эскизах из Дьеппа и Этрет море у него уже имеет постромантический вид. Был ли Делакруа прото-импрессионистом?...". Вне всякого сомнения: вопрос ключевой.

Когда Р. Хьюг называет технику Делакруа "революционной" (1963) – он имеет в виду быструю кисть и бравурную хроматику "пьяной метлы". По мнению ван Гога эта революционность заключалась в понимании того, что каждый цвет может обладать бесконечной разнородностью оттенков, благодаря жонглированию "дополняющими красками" и благодаря "одновременному контрасту красок", то есть тем аспектам, которые я уже анализировал. Среди экспертов нет серьезных расхождений во мнениях относительно того факта, что импрессионисты и неоимпрессионисты взяли от Делакруа (чтобы творчески развить) некоторые колористические трюки, например, окрашенные тени, хроматические рефлексy, соседство чистых оппозиционных цветов, накладываемых мелкими движениями кисти и т.д. Но вот творение портрета Делакруа как отца импрессионизма должно пробуждать протест. Во мне будит.

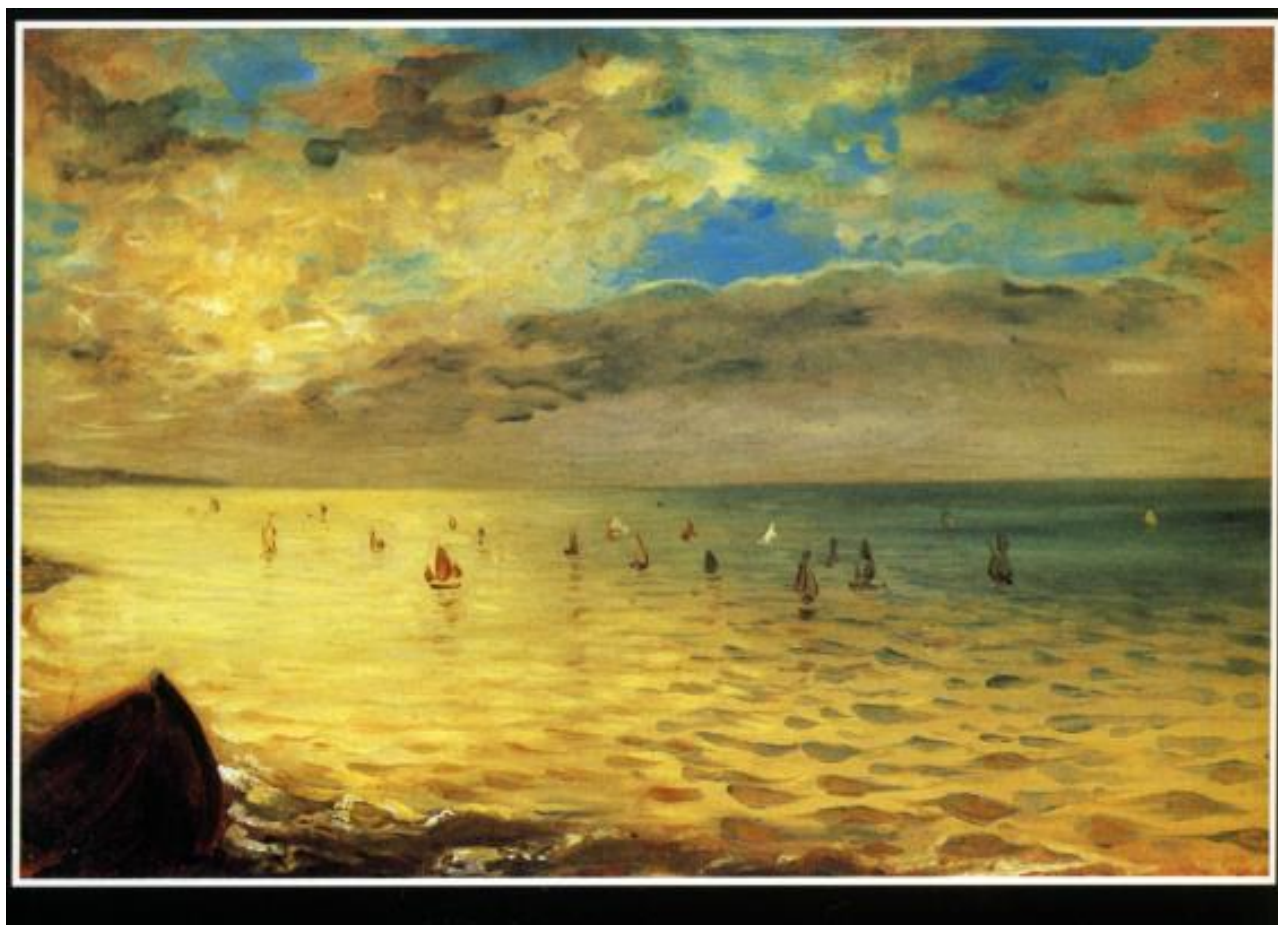
Подобное представление создают "через силу", иногда посредством крупных инициатив. В 1957 году (по случаю XXVIII Биеналле в Венеции) была устроена выставка творчества Делакруа, которая должна была документировать предвосхищение им импрессионизма, ну а комментарии прессы были уж слишком переполнены энтузиазмом в отношении данного предположения. Французские выставки 1998 года (200-летие со дня рождения Делакруа) пошли по тому же пути, делая эпиграфом года слова Сезанна: "Все мы вышли из него!". Ну да, Сезанн сказал правду – все французские колористы XIX столетия – это дети и внуки Делакруа. Ну а импрессионисты со своей манерой? Свои слова Сезанн, вроде как, воскликнул, глядя на "Море в Дьеппе", что склонило многочисленных комментаторов к утверждению, будто бы эта картина является не знающим конкурентов доказательством прото-Импрессионизма Эжена, и что сам Моне мог бы подписать знаменитый эскиз Романтика. Тем временем, факт, что этот эскиз производит впечатление работы импрессиониста, это никакая не новость, поскольку такие эскизные забавы известны нам уже пару веков.

Для Эсколье (1929) первым теоретиком импрессионизма был Франсуа-Рене де Шатобриан, который в своем "Письме об искусстве рисования пейзажей" (1795) внушал, что цвет зависит от времени суток, то есть от переменчивого света. Констебл претворит это рассуждение в несколько картин, рисуя один и тот же мотив при разном освещении, что было предвосхищением циклов Моне (собор, стога). Делакруа та не развлекался, но время суток умел ухватить красками верно (поэтому-то "Море в Дьеппе" и получило золотистость гаснущего солнца), и, пускай как теоретик, подготовил почву для практически всех трюков импрессионизма. Гораздо чаще, чем в роли практика, другими словами, чаще пером, чем кистью.



Поль Синьяк "Порт в Константинополе", фрагмент
(1907, масло, холст. Частная коллекция)

Записки Делакруа способны возбуждать герольдов его предвосхищения импрессионизма. Разве не проклинаят он черного и серого, цветов, которые импрессионисты впоследствии послали в отставку? Разве не разделяет он цвета, изобретая дивизионизм, доказательством чему служит "Море в Дьеппе" и слова: *"Пятна не должны физически соединяться, будет лучше, когда они станут сливаться, видимые с определенного расстояния, что придает цвету силу и свежесть"*? Разве не советует он: *"Самоубийцу, прыгнувшего с четвертого этажа, необходимо уметь набросать быстрее, чем он упадет на мостовую"*? Ведь это и есть указание на реакцию, на рефлекс, благодаря которому импрессионизм будет ухватывать мимолетные моменты реального мира – указание, без которого не было бы стольких соборов и стогов Моне! Все так – заметки Делакруа содержат в себе чуть ли не полный устав импрессионистской манеры. Еще мы можем припомнить, что, по мнению Синьяка (см. предыдущую страницу) – у Делакруа мы уже видим *"la touche divisée"* (дивизионизм импрессионистов и неоимпрессионистов), что Эжена любили или напрямую обожали: Ренуар, Дега, Мане, Моне, Синьяк, Сёра, Писарро, Сезанн, Дени, Гоген, Редон, ван Гог, Матисс, Шагал и т.д. Только все это еще не делает из него импрессиониста.



Без особенного труда случайные примеры *"la touche divisée"* я могу указать у Веронезе, у Рубенса или у Констебла. Дивизионизм Делакруа тоже был "по случаю" (а дебют, вроде как, был на рубашке одного из персонажей "Свободы, ведущей народ..."). В колористике Эжена (кстати, темной или темноватой, то есть весьма даже антиимпрессионистской) так называемые *"чистые цвета"*, выкладываемые на холстах и оптически связываемые, являются редкостью, абсолютное большинство представляют собой краски, смешанные на дощечке палитры или в мисочке. Плюс штриховки (в котором обвинял Романтика Синьяк), *"локальные цвета"*, явно доминирующие над *"цветами света"*, и парочка других "грешков", которые сложно простить в соответствии с правилами импрессионистской живописи. Он наполнил отвагой многих импрессионистов или неоимпрессионистов, но, как минимум, за многое ему должны быть благодарны экспрессионисты (тематическая страсть, хроматическая необузданность, бравурность кисти), в конце концов – *"last but not least"* – благодарить его должны все колористы, с Сезанном и ван Гогом во главе.

Авангардности своих фактур Делакруа иногда достигал, время от времени применяя штучки, весьма далекие от импрессионизма. Например, свежую работу он протирал тряпкой, смоченной в растворе чистого цвета, чтобы получить более тонкую прозрачность, чем ту, которую давали лесси-

ровки. Еще он выработал для себя определенную технику кисти (сам он назвал ее: "*flochetage*" (выщипывание, изготовление бахромы), которую его приятель Фредерик Вийо определит как рисование "по образцу создания тканей из многоцветных нитей, ежесекундно перекрещивающихся и обрывающихся (...) С течением лет он слишком часто злоупотреблял этой методой. Случалось, что он придавал картинам вид мохнатой, левой стороны гобелена". Фрагменты "*flochetage*" имеются в "Резне на Хиосе", в "Свободе" (та самая, вроде как пред-импрессионистская рубашка), "Алжирские женщины" и "Море в Дьеппе".

Прелестный видик, любая выставка импрессионистов приняла бы его без всякого, разве что если бы какой-нибудь вредный охранник потребовал бы у просителя в участники документы...

