Мы иногда удивительно мало знаем о людях, чье творчество стало мировым достоянием. Их произведения могут быть узнаваемыми, популярными и баснословно дорогими, а биографии печататься огромными тиражами, но так ли много на самом деле мы знаем о жизни великих? Одни события доходят до нас в виде сухих жизнеописаний, другие случаи, быть может, более интересные, в качестве анекдотов.   Начать стоит хотя бы с того, что подпись художника являлась своеобразным псевдонимом – из побуждений революционного толка он соединил собственную фамилию Га и частицу де, свидетельствовавшую о дворянском происхождении. В отличие от Тулуз-Лотрека, семья живописца не требовала идти на такие меры, чтобы тем самым скрыть факт родства. Напротив, отец Эдгара, совладелец и управляющий одного из крупных парижских банков, сам был не чужд искусству, хотя ему, несомненно, хотелось, чтобы отпрыск все же оставил свое «несерьезное» увлечение и поступил на юридический факультет. Но разрешение заниматься живописью и средства, в которых Эдгар не был обделен, впоследствии стали одной из самых выгодных инвестиций. В трудный год после смерти отца он сумел вытянуть всю семью из долгов, впервые всерьез задумавшись о продаже собственных полотен. Академизм мало прельщал Дега с самого начала. Владея умением безошибочно рисовать с натуры, за которое иные бы продали душу, он так и не полюбил работать на пленэре. И хоть копирование удавалось ему столь же блестяще, он не использовал в произведениях чужие приемы, и даже в пору ученичества пытался действовать согласно собственным взглядам на живопись. На этих принципах оказалась построена вся его деятельность: Дега с его стремлением к точности, приближенной к кинематографичности, привнес в импрессионистское движение особую свободу, особый сорт правды жизни, переданный графически. Никто в дальнейшем не оказывал на Дега такого влияния, как Жан Огюст Энгр. Первые шаги Эдгар делал в студии ученика своего кумира, Луи Ламота, который в то время был весьма модным и известным в широких кругах живописцем. Ради туманных перспектив становления художником, Эдгар, к неудовольствию отца оставил Парижский университет, где проучился несколько лет на факультете права. Но наличие средств и родительская любовь сделали свое дело, и в 1855 году молодой человек поступил в школу изящных искусств, где началось превращение Илера-Жермена-Эдгара де Га, во всемирно известного «живописца танцовщиц». Он посвящал балеринам свое внимание, должно быть, в той же мере, что в дальнейшем Тулуз-Лотрек кафешантанным красоткам. То есть, далеко не всё. По правде говоря, занятным и немного пугающим получается сходство черт биографии этих живописцев, если кому-то вздумается их сравнить. Помимо аристократического происхождения их объединяла приверженность к сходным темам, динамизм танца, переданный особыми средствами, и дерзость композиции, приводившая в смущение критиков и публику. Но если Тулуз-Лотрек с самого начала владел умением передавать движение несколькими небрежными энергичными штрихами, то у Дега ушли годы на то, чтобы прийти к собственному стилю. Во время обучения у Ламота он страстно полюбил энгровские линии, и ту свежесть, которую после открыл для себя в картинах итальянских мастеров. Родительская поддержка позволила молодому человеку отправиться в долгое путешествие по Италии, где он сумел познакомиться с произведениями великих классиков. Юность Дега-художника была отмечена метаниями в поисках выразительных средств и сюжетов, которые бы в полной мере отвечали его пониманию прекрасного. Над педантизмом Эдгара подшучивали даже домашние, сетуя, что прекратить его работу над картиной можно только насильно отняв её. Вернувшись в Париж, он устремился в залы Лувра, где день за днем старательно копировал полотна, стремясь достигнуть совершенства и добиваясь невероятного сходства. Однако собственные эксперименты с содержанием и стилем не имели большого успеха. В 60-х, его композиционно сложные и масштабные полотна на античную тематику, посылаемые для выставок в Салоне, становились объектом критики и предметом споров о компетентности художника в этом жанре. Дега пытался совместить новаторство, придав современные черты героям древности, и педантичное следование канонам, однако негативные отзывы весьма чувствительно ударяли по его самолюбию.   Но все же в тот момент Дега удалось создать нечто, предвосхищавшее его дальнейшие открытия в живописи. Портрет семьи Белелли, родственников со стороны отца, оконченный уже в Париже в 1860 году, неуловимо выдавался и ряда его работ, быть может, в силу своей непосредственности. Возможно, дело в теплоте семейной привязанности, но сухая и официальная манера не коснулась этого портрета. Живые позы всех членов семьи, своеобразие композиции и цветовой гаммы, напоминающей о мастерах Ренессанса, отсутствие формальной скованности, присущей портретам и фотографиям того времени, выдавали те глубинные процессы, которые после сделали живопись Дега столь особенной.   В сияющий новизной мир импрессионизма Дега вошел благодаря знакомству с Эдуардом Мане. Но если верность их дружбе хранилась до конца жизни Мане, то от привязанности к идеалам нового течения Дега вскоре с легкостью отошел. Традиции работы на пленэре не соответствовали перфекционизму и стремлению контролировать все нюансы. Однако импрессионизм переродился в картинах Дега в волнующую нежность женских рук, в пленительные ясные тона сценических нарядов, в порывистые линии света и тени. Его живопись стала олицетворением впечатления танца, восхищением хрупким моментом жизни, движением, которое через секунду прервется и более уже не повторится вновь. Это и было одной из причин, по которой так много душевных сил и внимания Дега отдано танцовщицам балета. Этот вид искусства, как ничто другое воплощал мимолетное великолепие и блеск всего прекрасного, и ту колоссальную изнурительную работу, что стояла за ними.     Что удивительно, если «Голубых танцовщиц» большинство зрителей узнает моментально, то некоторые полотна широкой публике незнакомы вовсе. В России Дега известен по таким летящим, слегка размытым и обрезанным, словно в фотообъективе, сценам. Однако целый пласт работ, напротив, изысканно-точен в исполнении – такие картины, как «Танцевальный класс», узнаваемы по срезанным углам, по динамичным и в то же время изящным позам юных танцовщиц. Однако нет ни единого штриха, который дал бы заподозрить автора в небрежности, ведь и черты лица, и мельчайшие жесты прописаны точно и тонко, а суетливые движения натурщиц предельно естественны. Словно воочию видна атмосфера рутинного занятия, где кто-то устало оперся о стену, кто-то проверяет свою готовность, а у кого-то распустилась лента на корсаже. Здесь всё, как слова в безупречной прозе, на своем месте, нет ни единой лишней или недостающей детали – вплоть до размытой перспективы крыш в зеркале на стене класса. Таким Дега, пожалуй, знаком не каждому. И примечательно, что полотна подобного рода с их графичностью и реализмом особенно популярны в частных собраниях и художественных галереях Америки. У нас же любят Дега пастельного, слегка томного, с прекрасными хрупкими балеринами в полумраке сцены.     Можно вообразить, что вся жизнь художника была полна лишь праздного наблюдения. Однако он прекрасно представлял и иную сторону жизни, лишенную какой бы то ни было романтики. Движимый представлениями о долге и чести, вскоре после начала франко-прусской войны он, как и Мане, в 1870 добровольцем отправился на фронт. Именно там спустя некоторое время проявились первые признаки проблем со зрением, впоследствии жестоко отравившие последние годы Дега. Демобилизовавшись в 1871, он некоторое время путешествовал по Европе и Америке. По возвращении ему предстояло столкнуться с угрюмой действительностью лицом к лицу. Долги семьи, оставшиеся после смерти отца, и преумноженные неумелой игрой на бирже, требовали уплаты, и Дега метался в попытках выручить необходимые суммы. Уже не оставалось времени на вдумчивую и почти бесконечную работу над эскизами, зато в какой-то момент живописец обнаружил, что его полотна пользуются спросом, а среди покупателей мелькают весьма состоятельные граждане. Так он, разделавшись с долгами, подошел к периоду, овеянному славой и любовью публики. Он наконец приблизился к желанной форме, когда нашел эффект, который придавала нанесенная поверх масляного подмалевка пастель. Она, как ничто другое, подходила для усиления экспрессии танца и в то же время смягчения общего тона. Подобный способ не был абсолютно новаторским, им широко пользовались многие импрессионисты. Но Дега был иным. Он с легкостью переходил от одного настроения и группы сюжетов другой, успевая запечатлеть атмосферу великолепно освещенных театральных сцен, маленьких балетных студий и полутемных парижских каморок. Он не гнушался изображать после танцовщиц простых прачек или гладильщиц. Напротив, последние неизменно получались более натуралистичными, а атмосфера изнеможения и тупой усталости, всегда сопутствующей тяжелой каждодневной работе, вероятно, находила отклик в его душе.   Переход от легкой элегической грусти балета к унынию и даже апатии в «Гладильщицах» или «Абсенте», невольно возвращает зрителя к мысли о том, что могло твориться в сердце человека, переносящего на холст эту смертельную усталость. Фотографии и портреты изображают Дега с неизменно кротким, немного усталым лицом и печалью в глазах. Что так мучительно искал художник, и что за драма отражалась на всей его жизни? Неясно до сих пор, могла ли стать причиной этого женщина. Несмотря на великое множество прекраснейших дам, позировавших Дега, кажется, ни одна не сумела перевесить его тяги к одиночеству и свободе. Духовное поклонение женщине как идеалу затмевало телесное влечение, и даже сцены, написанные в публичных домах, не заставляли современников представить Дега сластолюбцем. Быть может, он предчувствовал тоску и одиночество последних дней, когда болезнь отняла самое ценное в жизни – его картины. Почти десять лет, пока зрение продолжало стремительно ухудшаться, тяжелый нрав и ощущение беспомощности усугубляли обособленность Дега. На его похоронах присутствовали лишь самые близкие друзья, и тех он попросил воздержаться от напыщенных надгробных речей. Небольшой отдушиной были восковые фигуры. Теряя зрение, художник поверял пальцам ту нежность, что раньше доставалась кисти. Теперь ему приходилось повторять изгибы женского тела в воске, чтобы вновь остро ощутить движение, пластичность и грацию, более недоступные взгляду. Все те же балерины и лошади, столь любимые Дега, подчас мгновенно превращались снова в груду мягкого воска – он редко был доволен собой и здесь. Лишь после его смерти немногие сохранившиеся фигурки были отлиты в бронзе, а их оригиналы разошлись по частным коллекциям.     Кроме того, в 80-90-е годы Дега создал целый ряд монотипий – оттисков с металлической пластины, на которую нанесены краски. Туманные, странные образы, в которых виден набирающий обороты динамизм приближающегося нового столетия, переданный в пейзажах с дымом фабричных труб. Пугающе темные, полные запретного чувства бордельные сцены. И наконец, такая работа как Frieze of Dancers, вновь посвященная балету, но в то же время поразительно современная.     Дега пришел в этот мир как человек, который мог бы стать одним из миллионов прочих, а покинул его одним из величайших живописцев.



Эдгар Дега.

Голубые таниовщицы. Около 1897 г.

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.



Эдгар Дега.

Женщина,

расчёсывающая волосы 1886 г.