

От автора

*“Кто не любит, тот не познал Бога,
потому что Бог есть любовь”¹*

Пикассо, Ван Гог и Рерих — трудно было бы найти более непохожих друг на друга художников. Яркий контраст биографий и творчества, скорее всего, не соберет многочисленную аудиторию поклонников всех троих одновременно. В силу профессии искусствоведа перед началом работы на «Страстным искусством» я уже знала их творческие пути, представляла основные шедевры, могла проанализировать вклад в мировую историю искусств, но... не всегда любила. Точнее любила не все произведения и далеко не все их проявления в жизни. При этом мне было любопытно осознавать, что их биографии удивительным образом дополняют друг друга, создавая более полную картину мира, показывая особенности личностных подходов к искусству и любви.

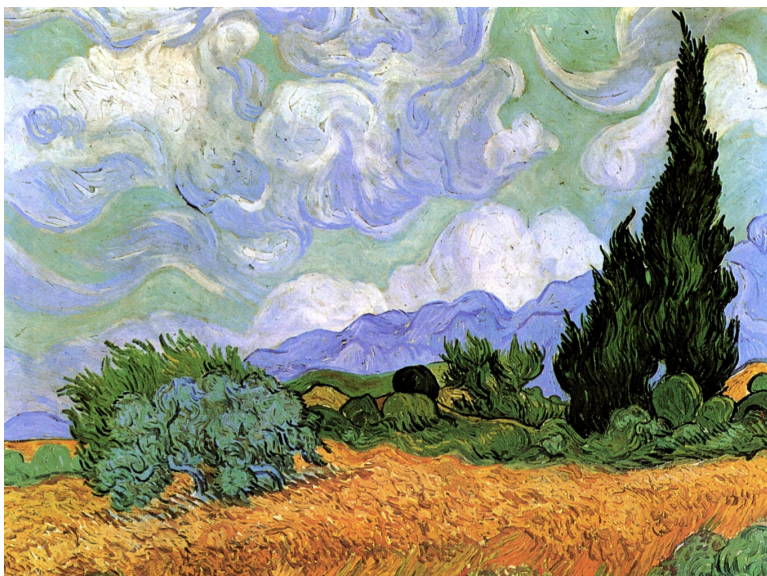
«Если не любил, значит и не жил, и не дышал», — сказал поэт. Истории любви Пикассо, Ван Гога и Рериха охватывают многие ее проявления: от возвышенных, светлых и радостных, дарящих ощущение спокойствия и счастья до развратных и грустных, ведущих к помешательству и даже смерти. Все грани этих чувств отразились в их художественных произведениях, которые составляют богатейшее мировое наследие. Знать реальную жизнь, которая

¹ Первое Соборное послание св. Ап. Иоанна Богослова, 4-я глава, восьмой стих.

стоит за объектами искусства очень важно для понимания сути и скрытых смыслов того, что выражено красками.

На первый взгляд может показаться, что этих трех художников ничего не связывает. Но при более тщательном рассмотрении что-то объединяющее всё же найдется. На короткий период времени они обучались, работали и выставлялись в одних и тех же местах, так как были почти современниками друг другу. Ван Гог (1853–1890), конечно, жил несколько раньше, но так как творить начал по возрасту позже, то по временным рамкам на несколько лет творческой биографии даже совпал с Пикассо (1881–1973), с которым Рерих (1874–1947) работал почти параллельно. Ван Гог и Рерих прошли обучение в мастерской французского художника Фернана Кармона с разницей в 14 лет. В 1920 году картины русского художника Николая Рериха выставлялись в Gupel Gallery в Лондоне, той самой, начало деятельности которой положил дядя Винсента Ван Гога. Рерих и Пикассо работали декораторами для постановок «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Рерих оформлял «Весну священную» на музыку Игоря Стравинского, Пикассо — «Парад» на музыку Сати. Оба балета были освистаны публикой и вызвали грандиозный скандал. И Пикассо, и Рерих высоко ценили творчество Ван Гога и в определенном смысле каждый по-своему считал его своим предшественником.

Пикассо рассуждал о том, что настоящий художник должен уметь так искусно управлять цветом, что для него уже становится не важно, какой именно цвет имеют объекты окружающей действительности. Он может написать их любого цвета, и, если у него есть ключ к взаимодействию их сочетаний, картина будет выглядеть живой и настоящей. О Ван Гоге он говорил так: *«Он писал: «Я нагнетаю желтое». К примеру, ты смотришь на пшеничное поле; сказать, что оно на самом деле кадмиево-желтое, нельзя. Но если художник решил произвольно выбрать цвет, какого не существует в природе, то и для всего*



Винсент Ван Гог. Пшеничное поле с кипарисами (вариант). Сентябрь 1889, 72.5х91.5 см. Лондонская Национальная галерея, Лондон.

прочего будет подбирать цвета и сочетания, вырывающиеся из смирительной рубашки природы. Таким образом он утверждает свободу от нее. И потому то, что он делает, интересно».

И далее: «Начиная с Ван Гога, мы, какими бы великими ни были, в определенной степени самоучки — едва ли не первобытные художники. Художник больше не живет в рамках традиции, и каждому из нас приходится заново создавать весь язык искусства. Каждый современный художник имеет полное право создавать собственный язык от А до Я. Никакие критерии не применимы к нему, так как мы не признаем больше неукоснительных норм»¹.

По большому счету Ван Гог принес себя в жертву свободе художников, следующих за ним. Он доказал, что искусство может существовать независимо от мнения критиков,

¹ Франсуаза Жило. Моя жизнь с Пикассо

специалистов и покупателей. И тогда последующие поколения сами определяют его ценность.

Письма Ван Гога были одной из настольных книг Рериха¹:

«Читаю старых друзей — Бальзака, Анатоля Франса, письма Ван Гога. Светик [сын художника Святослав Рерих, прим. автора] правильно замечает, что в его письмах нет ничего ненормального. На него нападали отдельные припадки безумия. Да и было ли это безумием или же протестом против окружающего мещанства? Ван Гог был у Кормона. Там же побывали и Гоген и Тулуз-Лотрек и Бернар. Не испортил их Кормон. <...>

Ван Гог, посланный Евангелическим Обществом для изучения быта рудокопов, был уволен. Он слишком сердечно отнесся к тяжким условиям рудниковой жизни.

Рерих так же, как и Пикассо, рассуждал о настоящем искусстве, называя картины, принадлежащие к нему «истинно творческими произведениями»:

«Сопоставляя произведения разных времен и народов, мы видим, что нередко самые, казалось бы, разнородные произведения отлично уживаются в общем сочетании. Можно легко себе представить, как некоторые примитивы и персидские миниатюры, и африканское искусство, и китайцы, и японцы, и Гоген, и Ван Гог могут оказаться в одном собрании и даже на одной стене. Не материал, не техника, но нечто другое позволит этим совершенно различным произведениям ужиться мирно вместе. Все они будут истинно творческими произведениями. При этом все роды искусства — и скульптура, и живопись, и мозаика, и керамика, словом, решительно все, в чем выразился творческий порыв мастера, будут друзьями, а не взаимоисключающими врагами.

Просмотрим и дальнейших таких же естественных новаторов. Все они работали так, как могли. Им не приходилось ни извиняться за особенности своего творче-

¹ Николай Рерих. Листы дневника. Т 2

ства, ни поражать буржуазную робость грозными манифестами. Могли ли иначе работать Мане, Ван Гог, Гоген, Врубель? Говорят, что Ван Гог был безумен. Может быть, врачи и находили это, но сам Ван Гог никогда бы не стал настаивать на безумии своего искусства».

Иногда творчество Рериха сравнивали с экспрессионизмом Ван Гога: «Здесь один критик поместил меня в группу экспрессионистов — Ван Гог, Матисс, Мунк, Рерих. Забавно, если собрать всякие бывшие определения».

А вот к творчеству Пикассо Рерих относился настороженно. Он разделял взгляды русских религиозных философов с их представлениями об искусстве, как о наивысшей гармонии¹:

«Да, странно слышать о раболепности искусства от самого художника [Пикассо. Прим. автора]. Столько сейчас говорится о свободе искусства, что самопризнание в служебности звучит дико. Преступно огрублять вкус народа. Впрочем, будем надеяться, что раздадутся отважные, свободные голоса и эфемериды отлетят. Иначе, к чему все культурные сообщества, если они будут подавлены темным безвкусием?»

«Самопризнание» по мнению Рериха было сделано советской писательнице Анне Караваевой [в своей заметке Рерих ошибочно называет ее Валентиной. Прим. автора] в 1945 году, в Париже, когда она и скульптор Вера Мухина, представляя делегацию советских женщин, посетили мастерскую Пикассо. Статья Анны Караваевой была опубликована в «Новом Мире» (Москва, № 3, 1946) под заголовком «Люди и встречи». Вот ее впечатление от увиденного:

«Посреди комнаты большое полотно — трудно сказать, завешено оно или нет, потому что вообще...



НИКОЛАЙ РЕРИХ.
ЧУДО. # 9
ГОСУДАРСТВЕН-
НЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРО-
ДОВ ВОСТОКА.
РОССИЯ. МОСКВА.

¹ Николай Рерих. Листы дневника. Т 3. 1947 год. Последний год жизни Рериха



Пабло Пикассо. Склеп (Братская могила). 1945, 199×250 см.
 Нью-Йоркский музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк.

трудно понять, что тут изображено. Общий тон картины голубой, заставляющий вспомнить о колористических увлечениях Пикассо в начале 900-х годов: «голубой» и «розовый» периоды.

Голубому тону подыгрывают белые и серые тона. Напряженно вглядываясь в это нагромождение больших и малых кубов, различаешь борющиеся фигуры, видишь кого-то нападающего, кого-то лежащего, чей-то кулак, сжимающий нож. Странно, от этой чрезмерно усложненной, стиснутой в пределах трех красок живописи, веет трагической наивностью — больше того: каким-то, если можно так сказать, тупиком внутреннего зрения...»

Речь идет о картине 1945 года «Братская могила». Она была написана в память о жертвах Второй мировой войны и действительно не была завершена. Пикассо не смог закончить ее к Осеннему салону 1945 года. И хотя она была выстав-

лена на экспозиции «Искусство и Сопротивление» в феврале 1946-го, завершённой автор ее все равно не считал.

Далее в статье описывается, как Пикассо показал советским женщинам другие свои работы, которыми те восхитились, и сделал то самое «самопризнание»: *«Я показал их вам, советским людям, потому что знаю: вы это понимаете... А наша рафинированная публика этого не понимает!»*. Кто знает, состоялся ли этот диалог на самом деле или является продуктом писательского вымысла, но понятно, что Пикассо со всем своим разнообразным творчеством не мог вписаться в советские представления о хорошем искусстве, поэтому Анне Караваемой и нужно было найти объяснение его «странным» картинам.

На что Рерих в своей заметке восклицает: *«Экий наглец Пикассо! Наконец, опубликовано его признание в раболепстве перед публикой. Подозревали, что он — «чего изволите», это было предположение, но вот теперь он сам признался в неискренности своего художества и в услужении вкусам сомнительной публики и торгашей»*. Хотя на самом деле и Пикассо, и Ван Гог, и Рерих были одними из самых искренних художников в истории искусств.

Работая над этой книгой, я проверяла себя: насколько далеко простирается сила моей толерантности? С творчеством и биографией Николая Рериха я была знакома давно. С 2001 по 2006 годы я работала научным сотрудником в Музее имени Н.К.Рериха: участвовала в конференциях, проводила экскурсии. Мне хотелось, чтобы как можно больше людей узнали о жизни человека, который смог так достойно «пройти по струне над бездной», сохраняя идеалистическое мировоззрение, веря в то, что «осознание красоты спасет мир» и «благословенны препятствия, — ими растем». Любить Рериха было очень просто!

Другое дело принять человека, который не отличался такой праведностью и чистотой помыслов. Я не случайно выбрала эпиграфом к своей книге слова из Евангелия: «Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь».

Но есть ли у любви границы? Любовь Бога не имеет границ, а любовь человека? Признаюсь вам, я бы не смогла написать эту книгу, если бы не полюбила ее героев. Каждый из нас живет в определенном мире, возможно миры многих из нас вообще никогда не пересекаются, как практически не пересекались миры трех художников книги. Но когда мы приходим в музей, мы можем увидеть их полотна рядом, и через них в нашу жизнь ворвется что-то совершенно чуждое нам. Будем ли мы к этому готовы?

Картины хранят мысли и переживания автора. Пикассо прямо говорил об этом: *«Я пишу картины, как другие — автобиографии. Завершенные или нет, они страницы моего дневника и в этом смысле представляют собой ценность»*¹. Созерцая картины любимых художников и пытаясь понять не любимых, мы обогащаем души и тренируемся сердца в бесконечном проявлении любви. Испытывая симпатию к картине, мы смягчаемся и по отношению к ее автору, а значит и, обобщая, к кому-то похожему в нашей жизни. Чем больше я понимала течение жизни каждого художника, тем ближе мне становился каждый штрих их произведений. Тогда и пришла сначала симпатия, а потом и любовь. *«Разве, любя что-нибудь, мы не понимаем это лучше, чем не любя?»*² — писал Ван Гог. Предлагаю и вам пройти этот путь.

С любовью,
Кристина О'Крейн

¹ Франсуаза Жило. Моя жизнь с Пикассо

² Винсент Ван Гог. Письма. 591 (оборот) 9 мая

Глава I

Наполовину я монах,
наполовину художник

Возлюби ближнего твоего, как самого себя.

Евангелие от Марка. 12:31

Мы должны терпеть других, чтобы другие терпели нас.

Ван Гог. Письма к Тео. 25 мая 1889

Нет, нет, никогда! Кее Вос

Она и никакая другая

Ван Гог

Ван Гог в отчаянии бродил по улицам Амстердама, закрывая ноющую от ожога ладонь. «Неужели я обманывал себя?.. О боже, Бога нет!» — думал он. Десятью минутами раньше в доме своего дяди, проповедника Йоханнеса Стриккера Винсент поднес руку к зажженной лампе и сказал:

— Дайте мне видеть ее ровно столько, сколько я продержу руку на огне.

— Ты не увидишь ее, — прозвучал, как приговор, ответ дяди, пока кто-то из домашних тушил огонь.

План 28-летнего Винсента растопить сердце священника, отца его возлюбленной Кее, с треском провалился...

Впервые Ван Гог увидел свою кузину Корнелию (Кее) Вос пять лет назад перед поступлением в университет для изучения теологии. Она была старше на 7 лет, не отличалась особой красотой, за это время успела овдоветь и одна воспитывала восьмилетнего сына. Не женщина, а мечта для Винсента! Его всегда привлекали люди, пережившие тяжелые времена или в них прибывающие.



Фото Кее Вос-Стриккер с сыном Яном. Ок. 1881 г.

В университет он так и не поступил, но за полгода до истории с лампой в августе 1881 года сделал Кее предложение:

— Я люблю вас как самого себя! — перефразировал Винсент слова Евангелия.

В ответ прозвучало ледяное:

— Нет, нет, никогда!

Влюбленный Ван Гог понял эти слова не как отказ, раз и навсегда закрывший двери к сердцу кузины, а как обретение «куска льда, который он прижимает к своей груди, чтобы растопить». Винсент решил доказать всем: ей, родственникам, а главное самому себе, что достоин руки Корнелии и стал активно налаживать социальные контакты с теми, кто мог бы помочь ему обрести финансовую стабильность.

Годом раньше Винсент наконец-то определился кем он хочет стать в жизни — художником. Путь к осознанию своего призвания оказался мучительным. Но в самые отчаянные моменты поиска себя именно рисунки помогали ему выжить — Ван Гог обменивал их на еду. Возможно это наводило его на мысли о том, что рисование — дело, которым ему стоит заниматься в жизни. В письмах к брату Тео он писал: *«По дороге я кое-где зарабатывал кусок хлеба, выменивая его на рисунки, которые были у меня в дорожном мешке. <...> в этой крайней нищете я почувствовал, как возвращается ко мне былая энергия, и сказал себе: "Что бы ни было, я еще поднимусь, я опять возьмусь за карандаш, который бросил в минуту глубокого отчаяния, и снова начну рисовать!"»*¹.

Первым учителем рисования Ван Гога была его мать Анна Корнелия, она поддерживала в сыне занятия живописью. Из самых ранних рисунков Винсента известны капитель колонны коринфского ордера и «Амбар и фермерский дом». Ему тогда было 10–11 лет. Даже по этим работам видно, что способности художника у него были. Позднее

¹ Письма к Тео. Кем, 24 сентября 1880



Самый ранний
известный рисунок —
Коринфский ордер,
графика, 1863 год



Амбар и фермерский дом. Карандаш.
Февраль 1864. 20x27 см

в школе-интернате, где чувствительному Винсенту совсем не нравилось, были достойные художественные классы, но о них он позже никогда не вспоминал. А рисовал Ван Гог постоянно, часто сопровождал свои письма рисунками. Дальнейшее образование художника Винсент Ван Гог получал либо самостоятельно, изучая книги и посещая музеи, либо обучаясь частным образом в мастерских известных художников. Систематически учиться он не мог. Попытка получить профессиональное образование в Коро-



Дом священника и церковь в Эттене. Перо, чернила, карандаш. 1876



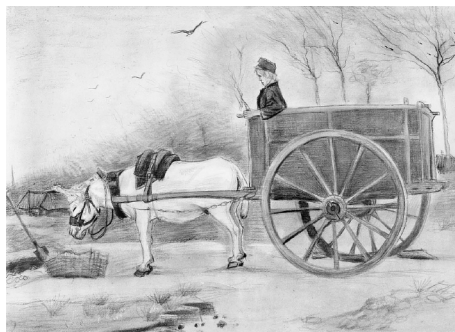
Винсент Ван Гог.
Копатель. Акварель,
уголь. Октябрь 1881.
Музей Ван Музей Гога
Амстердам.



Винсент Ван Гог. Мальчик, режущий
траву. Акварель, черный мел.
Октябрь 1881. Музей Крёллер-Мюллера,
Нидерланды.



Дочь Джейноба Майера.
Рисунок, ручка,
карандаш. Июль 1881.
Музей Крёллер-Мюллера,
Нидерланды.



Винсент Ван Гог. Осел и тележка.
Рисунок, карандаш. Октябрь 1881.
Музей Ван Гога, Амстердам.