

# ЖАН БУРЕ ДЕГА

Превод от френски: Цветана Узунова-Калудиева, 1984

[chitanka.info](http://chitanka.info)

## ПРЕДГОВОР

*Виновен си, когато си различен от другите,  
и зъл, когато виждаш твърде ясно и надълбоко в  
тях. Но ако си се вгледал  
така най-напред в себе си?*

Андре Сюарес

Несъмнено Дега е онзи художник на 19 век, у когото намират най-ярко възплъщение правилата на Бодлер за „модерното“ в изкуството. Той успя да изобрази с несравнимо проникновение обществото, в което живя — много по-точно, отколкото Константен Ги на времето си, много по-нюансирано, отколкото Курбе, много по-реалистично, отколкото Мане, — и въпреки това, петдесет години след своята смърт Дега не се радва нито на славата на Ван Гог, да речем, нито на уважението, с което се отнасят към Сезан. Него „не го обичат“, не го и разбират. Като прелиствах в Националната библиотека библиографиите, посветени на художниците от онова време, аз се убедих, че за Дега почти не са писани книги, докато имената на Ван Гог и на Гоген изпълват цели страници от каталозите. На какво се дължи този остракизъм? Това беше първият въпрос, който си зададох. Така именно стигнах до констатацията, че Дега е минавал за „особняк“ в собствената си среда, сред своята социална класа, сред множеството на своите съвременници, и всичко това ме накара да го почувствувам близък, но същевременно трябваше да призная, че макар и мисълта за Дега дълго време да не ме оставяше на мира — да ме „преследваше“, би било вярната дума — все пак ми се струваше невъзможно да напиша каквото и да било за този художник, който беше умрял няколко години след моето раждане, тоест не достатъчно късно, за да мога да бъда негов съвременник, което винаги улеснява изучаването на делото на един човек — и не достатъчно рано, за да мога да гледам на него като на исторически оценен творец, обвит от ореола на записаните

легенди, наслагвали се с течение на вековете на последователни концентрични кръгове, какъвто е случаят с Тинторето например.

Години наред, винаги когато се натъквах на някое платно от Дега било в Лувър, било в частна сбирка, било като репродукция в някои от онези луксозни албуми, които допринесоха толкова много, за да се запознае нашето поколение на зрителните възприятия с творчеството на гениите, у мен се надигаше някакво чувство на съпротива, предизвикано от възхищението ми пред тези творби. Понеже той беше казал „Аз не съм добър!“, аз не исках да изпитвам някакво възхищение към художника.

Известно време не можех да освободя съзнанието си от мисълта, че Дега беше влязъл в Лувър в същата година, в която аз се бях появил на света, година, която — макар и закъсняла по разписание четиринадесет пъти по дванадесет месеца — се смята за година първа на двадесетото столетие.

Така в методичното изследване на изкуството на двадесетия век, което се бях заел да направя, Дега трябваше да бъде един от първите. Хора, които са познавали Дега и общували с него, често ми разказваха спомените си, но те само преминаваха край ушите ми също както разказите на баща ми за нападението на кота 304 по време на Първата световна война, което ще рече, че не се замислях много над тях, до онзи ден, в който по време на излет в планината вниманието ми бе привлечено от един малък сипей с голи камънаци, покрити на места със сива прах... Но пръкнеше ли пролет, това половинметрово неугледно квадратче земя щеше изведнъж да се превърне в чудно градинско кътче, където цъфтят над тридесет вида най-редки и разнобагрени цветя, репродуцирани в албумите „Алпийска флора“, които се продават по книжарниците в Цюрих и Лозана.

Цялата тази неугледна, отблъскваща, враждебна повърхност щеше да се превърне в скоро време в страстно подобие на живота, преливащо от жизненост, изтънчена елегантност и същевременно така дискретно. И странни са законите на аналогията — аз изведнъж видях Дега в нова светлина.

Без да разбере как, у мен се задвижи творческият механизъм и това, траяло няколко секунди, мое размишление пред един най-обикновен сипей по време на разходката ми беше достатъчно, за да се избистри една представа за Дега, т.е. желанието да се заема с един от

най-необикновените случаи в областта на живописиста, да се опитам да изясня от психологическа гледна точка една толкова чужда на баналното, толкова горда и толкова затворена в себе си личност, която бе отчаяла повечето автори на романизовани биографии, тъй като не са могли да открият в живота му нищо, за което да се заловят — нито бурната младост на Рафаел, нито тръпчивата миризма на кръвта на гилотинираните, примесена с уханието на тамян в „Коронясването“ на Давид, нито наситените с музика интимни истории на Дьолакроа! Ала от идеята до осъществяването ѝ има дълъг път и признавам, че вече бях готов да изоставя Дега, когато прочетох в едно списание обстойната статия на Сартър за Тинторето „Венецианският затворник“. Ето един чудесен откъс от статията:

... Несчастието бе обрекло Якопо да бъде, без сам да знае това, свидетел на една епоха, отказваща сама да се опознае. Сега ние изведнъж разкриваме смисъла на тази съдба и тайната на венецианската омраза срещу него. Никой не обича Тинторето: патрициите — защото той им разкрива пуританизма и мечтателното бунтарство на третото съсловие; занаятчиите — защото той събаря цеховия ред и разкрива клокочещата омраза и съперничество под привидната професионална солидарност; патриотите — защото чрез своята страстна живопис и отсъствието на бога в нея неговата четка им разкрива един абсурден и несигурен свят, в който всичко е възможно, дори гибелта на Венеция. И все пак, ще си кажем, обуржоазият се художник поне се е харесвал на класата, към която се е присъединил. Но не! Буржоазията далеч не го приема безрезервно; той непрекъснато я очарова, но и често я плаши. Защото тя самата не се е самоосъзнала...

Този, възвърнат ни от Сартър, Тинторето, все едно че беше Дега! Той ми вдъхна смелост, заради която аз забравих, че Пол Валери бе написал „Дега. Танцът. Рисунката“, че Льомоан беше посветил живота си на съставянето на един монументален каталог на творчеството на



„отшелника“ от улица Виктор Маса и че не е лесно да пишеш след тях. Откъде да започна?

„Онова, което според мен е важно за един човек — беше писал Валери — не са нито случайностите, нито неговото рождение, нито любовните му истории, нито нещастията му. Почти нищо от онова, което може да се наблюдава, не може да ми послужи. Аз не намирам там ни най-малкото просветление, което да ми разкрие действителната стойност на човека и да го разграничи отчетливо от всеки друг и от мен самия. Не твърдя, че сам не съм проявявал често интерес към тези подробности, които не ни дават нищо съществено; онова, което ме интересува, невинаги е най-важното за мен и това се случва с всекиго, но човек трябва да се пази от чисто забавното.“

Как да разреши задачата, която си бях поставил, съчетавайки безболезнено изискванията, които всяко печатно издание ни налага, със стремежа да не изпадна в твърде методично ровене в дати и в различни източници, с една дума, да не се получи едно леко отблъскващо поради безпристрастната си суховатост критическо изследване, каквито се нравят на преподаващите история на изкуството? Признавам, че дълго се колебах, ала книгата, която човек започва да пише, съумява по хиляди начини да заобиколи, да надмине и да промени волята на автора и затова най-добре е да се остави да върви по пътя, който сама си е избрала.

Ж. Б.

Париж, 1964 г.

# СЕМЕЙСТВОТО И ЕПОХАТА

*Красотата е прикрито противоречие.*

Ж. П. Сартър

Солиден мъж с яки дълги ръце, с малко тежък поглед, с прав нос и добре очертани устни, с къс врат, подаващ се от колосаната бяла яка, седи на раирана отоманка и държи на коленете си бастун със сребърна дръжка. Това е Рьоне Илер дьо Га, такъв какъвто го е видял и нарисувал внук му през 1857 година. Роден на 13 януари 1770 г. в Орлеан, той е осемдесет и седем годишен, но въпреки напредналата му възраст от него лъха силата на зрял човек, свикнал да жъне почести. За Рьоне Илер дьо Га, родоначалник на внушителна буржоазна династия, не може да се каже, че е бил авантюрист на млади години, но все пак е бил човек, готов да рискува. Двадесетгодишен той е търговец на жито, почти сгоден за една девойка от лотарингската буржоазия във Вердюн, където го изненадва Революцията. През 1792 г. обаче годеницата му се компрометира в „Аферата с млади девизи“, докато по същото време младият Дьо Га е погълнат от борсови спекулации в Париж. „Младите девизи“ се хвърлят малко прибързано на вратовете на пруските офицери, дошли със своята и с емигрантската армия „да пометат революционната папач“. Ала Националният конвент побеждава и отблъсква прусаците и, за да възстанови и укрепи реда в страната, започва през 1793 г. следствие срещу колаборационистите и главно срещу „Младите девизи“. Разследването на случая възлагат на члена на Конвента Маларме. Той проучва материалите и издирва имената на всички, които са познавали или общували отблизо с девойките, и така попада на името Дьо Га. Това е достатъчно, за да заподозрат търговеца на жито и да издадат заповед за задържането му. Рьоне Илер дьо Га тъкмо е на Парижката житна борса в „Пале Роял“, когато един приятел го предупреждава за опасността. За десетина минути Дьо Га събира на заем колкото може повече асигнации, яхва коня си, преминава

границата на града и се отправя към Бордо, където с пристигането си се качва на първия отплаващ параход. Хвърлят котва в Марсилия, но той слиза чак на следващото пристанище — Неапол (предполага се, че корабът е бил товарен и е пренасял сира и пемза). В Неапол търговецът на жито отваря малка кантора за обмяна на пари и за посреднически и банкови услуги, осланяйки се на щастieto си във финансовите сделки. Две години по-късно в Неапол вече е създадена Партенопейската република и по настояване на Камбон поверяват на Дьо Га „Голямата книга за обществените дългове“. На практика това представлява за него ключ към всички неаполитански финансови тайни и към процъфтяване на неговата фирма, която се ползува с доверие, защото се оглавява от честен, открит, любезен и предприемчив човек. Един генуезки буржоазен род му дава дъщеря си Джована Тереза Ауropa Фрапа. Той се оженва за нея, обича я и тя го дарява с десет деца.

Много по-късно Пол Валери ще отбележи лукаво, че художникът Едгар Дега никога не е и помислял да обвини своя приятел, поета Стефан Маларме, заедто е имал в рода си член на Конвента, който е искал да обезглави неговия дядо. Впрочем противно на онова, което би трябвало да се предполага, Дега никога не е хранил безгранична почит към семейството.

От десетте деца на неаполитанския прародител пръв Пиер Огюст Иасент се заселил в Париж. Той се настанил на квартира в долния край на улица Ла Рошфуко и най-романтично се влюбил в девойката, която виждал през своя прозорец в градината на съседната богатска къща на улица Тур де Дам. Девойката се наричала Селестин Мюсон и била от креолски произход. Семейство Мюсон също имало дълга родова история. Основоположникът на рода Жан-Батист Жермен Мюсон бил родом от Порт о Пренс на Антилските острови и се оженил за Мари Дезире Рийо от един луизиански род. Родили им се пет деца: Мишел, Йожени — станала впоследствие графиня дьо Рошфор, Селестин, Анри и Йожен. Семейството се занимавало с търговия на памук, подправки, захар и ром. След смъртта на жена си Жермен Мюсон се преселил при синовете си в Париж, но продължил непрекъснато да пътува от столицата до своите отвъдморски кантори, а тогава всяко прекосяване на океана траело по двадесет-тридесет дни. Той умрял в Мексико по време на едно от тези свои пътешествия, но тогава дъщеря му вече се била омъжила за Пиер Огюст Йасент дьо Га и му родила пет

деца. Трудно е да си представим днес търговските предприятия на тези предприемчиви буржоазни родове, принудени да включват в тях и членовете на семейството, за да могат да увеличат печалбите си. Който искал да се отскубне от предприятието, създавал затруднения както на себе си, така и на близките си, затова пък големият брой деца бил залог, че поне едно от тях ще поеме бащината фирма.

Едгар дьо Га се ражда на 19 юли 1834 г. в основания от баща му клон на неаполската банка на улица Сен Жорж 8. Останалите деца на семейството — Ашил, бъдещ флотски офицер, Ръоне, който ще поеме търговската фирма Мюсон в Нови Орлеан, и двете дъщери, едната, от които ще се омъжи по-късно за един парижки архитект, а другата — за един свой братовчед, неаполитански banker, идват на бял свят в различните жилища на семейството: на улица Виктоар 21, на улица Сент Оноре 241, на улица Аса 24, на улица Мадам 37... Едгар няма да напусне квартала, в който се е родил, почти през целия си живот — освен когато пътува и по време на учението си в лицей „Луи дьо Гран“ — и ще запази докрай чувство на омерзение към левия бряг на Сена, който за него е олицетворение на „анархията“ и винаги ще му напомня смъртта на майка му на улица Мадам.

Майка си, която е обожавал, Дега изгубва през 1847 г., а през 1852 г. приключва с учението (завършва гимназия и следва една година право) и става пълнолетен. Времената са тежки. През 1848 г. французите наброяват тридесет и пет милиона, от които само два милиона имат осигурено съществуване и се ползват от облагите, които създава господстващата икономическа система. Опаката страна на живота е описана от Виктор Юго в „Клетниците“ и от Карл Маркс в „Капиталът“, защото той не се е променил ни най-малко през няколкото години, изтекли между издаването на двете произведения. Писателите, произхождащи все от буржоазна среда, можело и да не бъдат единни по въпроса за изразните средства (което ясно проличава по времето на романтизма), но всички единодушно осъждат обществения строй. „Новите поколения — пише Шатобриан — вече не принадлежат на миналото; разгледани под микроскоп, те изглеждат нежизнеспособни, а в същност успешно се свързват с елементите, в чиято среда се движат, и дишат спокойно въздуха, който за нас е непоносим. Навярно бъдещето ще открие формули, по които ще изчисли законите на съществуване на тези същества, настоящето обаче

не познава средства, с които да ги оцени.“ А другаде той добавя: „И ако случайно ще има да става още нещо велико на земята, нашата родина ще си остане повалена.“

Буржоазна Франция обича сентенциите, настроена е конформистки и следва без особени илюзии буржоазния си крал, който разполага с Националната гвардия, съставена от бакали, чиито синове ще станат държавни чиновници, магистрати, депутати и чиято единствена цел са парите. Това е Франция на Жозеф Прюдон и на пронизващия я с погледа си Балзак. „Богатейте!“ — зове Гизо. И буржоазията следва призива му, но постоянното намаляване на заплатите и последвалото го обедняване на работническите маси довеждат до Революцията от 1848 г., непосредствено след закриването на Държавните работилници, които впрочем са били половинчата мярка за излизане от задънената улица. И понеже буржоазията се страхува, нейната консервативна република проявява още по-голяма безпощадност и от монархията. Строги репресивни мерки, никакви трудови права в новата конституция... Не е необходима голяма прозорливост, за да разбере човек, че пътят е вече проправен за диктатурата, и на 2 декември 1852 година тя бива установена.

Дега започва своето поприще по времето, когато — според жестокия израз на Виктор Юго — Наполеон III гони лудо своя впряг със слънчевите коне. Това не прави никакво впечатление на младежа, който постъпва през 1853 г. в ателието на посредствения художник Бариас и рисува там първата си творба — портрета на своя дядо Жермен Мюсон. Тъй като произхожда от заможно семейство и не е принуден да изкарва сам прехраната си, нито пък някой упражнява какъвто и да било натиск върху него, Дега може спокойно да се отдаде на своята страст — живописата, която осъзнава в деня, когато получава една насърчителна награда по рисуване.

При различни условия наистина, но със същия творчески устрем и други млади хора поемат този път: роденият през 1830 г. Писаро, Мане, роден през 1832 г., три години по-младият Сезан, Сисле, Моне и най-младият — Реноар.

Така от недрата на самата тази буржоазия се ражда живописата, която ще й нанесе най-жестокия удар преди нейното разпадане, но до победа в тази борба ще се стигне едва след шестдесет години...

Младежките си години Дега ще преживее щастливо: високообразованият му баща, който е горещ почитател на живописата и на музиката, го води при колекционери като Лаказ или Марсий, който живее на улица Мьосьо льо Пренс и има богата сбирка от гравюри и рисунки на Прюдон, или у Валпенсонови, където царува, оградена от рисунки, „Одалиската с тюрбан“ на великия Енгър, божеството от Монтобан на този дом. След като овдовява, банкерът се премества през 1852 г. на четвъртия етаж на улица Мондови 4 и подрежда там за Едгар първото му собствено ателие с изглед към покрива на дома „Сен Флорантен“ и по-надалеч — към площад Конкорд. Тук именно бъдещият голям художник ще издълбае първите си гравюри, както се е научил от художника колекционер Грегорио Суцо: тук, пред свежата зеленина на дърветата по Тюйлери, ще се очертае неговата съдба.

## УЧЕНИЕ В ИТАЛИЯ

*О, Париж, остави ме да видя Джото.*

Дега

Ашил Девериа бил не само художник на елегантни дамички, нито само често доста хапливият карикатурист на своята епоха, но също така и изисканият консерватор на парижкия Кабинет за гравюри и тъй като бил близък приятел на семейство Дега, не само с удоволствие допускар до своите колекции младия Дега, но и му давал възможност да копира отделни творби. Копирането на антични произведения било основа на обучението в Художествената академия. Художникът Луи Ламот, в чието ателие Дега постъпил като ученик през 1854 година, препоръчвал копирането също така горещо, както и Енгър, „богът“ на младия художник.

Луи Ламот, когото потомството е забравило, бил тринадесет години по-възрастен от Дега и родом от Лион, ученик на Огюст Фландрен, брата на Иполит Фландрен. Според думите на младите художници той често бил принуден да гладува като куче. Ателието, което открил, му давало възможност да се препитава и да работи над стенописите на параклиса „Сен Франсоа Ксавие“ в йезуитската църква на улица Севър или над скулптурната украса на олтара „Сен Валер“ в църквата „Сент Клотилд“. Ламот бил силно повлиян от Енгър, който закрил ателието си в годината, когато се родил Дега, и смятал този майстор за единствения гений, държал някога молив в ръка. За него никак не било трудно да убеди Дега в това, тъй като момъкът и без това се възхищавал от Енгър, докато копирал Дюрер, Мантеня, Веронезе и Рембранд в Кабинета за гравюри и докато рисувал първия си автопортрет, гледайки се в огледалото.

Едва двадесетгодишен, художникът сякаш вече е излязъл от младежката възраст. Лицето му има израз на зрял и сериозен мъж, италианската чувственост на устата противоречи на строгия, почти

лишен от илюзии поглед. Колко различен е този образ от първия автопортрет на Рембранд, в който холандецът сякаш е готов жадно да захапне сочния плод на живота.

Все пак Дега е хубавец, дребен на ръст, с властен израз на лицето, с високо и изпъкнало чело, кестенява копринено мека коса и леко вирнат нос с широки ноздри. Когато брадата му порасне (на офортния портрет от 1857 г. тя е още доста рядка), художникът ще я запази до края на живота си. Очите му са засенчени от дъгата на веждите, но тя трудно прикрива живостта и иронията в тях.

Портретът от 1854 година, наречен Дега с въглен в ръка, който се пази в Лувър, несъмнено е последното романтично изображение на двадесет и три годишния момък, който по това време заминава за трети път в Италия, този път за Рим, където ще нарисува първите си значителни картини. Облеклото играе твърде важна роля в този портрет, кафявата тоналност напомня Енгър, леко вдървената стойка на тялото издава силното влияние на Академията, ала всичко това ще се избистри като по магически начин и когато той запише в един от своите бележници, че трябва „да търсим любовта и духа на Мантеня заедно със замаха и багрите на Веронезе“, той сам ще предначертае пътя, по който ще тръгне, макар и сам, ала сигурен в погледа и в ръката си.

През 1854 година Едгар Дега пристига за пръв път в Неапол, посрещнат от многобройния си род, над който обаче безпрекословно властвува патриархът Рьоне Илер; младите братовчедки са очаровани от хубавеца, който пристига от Париж, но той е вече извън обсега на женския чар. Би рекъл човек, че едва навършил двадесет години, художникът вече е решил веднъж завинаги единствената му спътница да бъде живописата.

От Неапол Дега отива във Флоренция, където живеят чичо му и леля му Белели. Тук той се отдава изцяло на посещения в музеите и на копиране на майсторите. Рафаел, Мантеня, Полаюоло, Гирландайо и Ботичели го въодушевяват един след друг, но не по-малко го привлича и животът на улицата, онова движение, което непрекъснато оформя силуета по нов начин, размества светлините и ще го накара да възкликне по адрес на артистката Ристори, която играе Медея в операта:

— Когато тя тича, движението на фигурата ѝ често напомня „Нике от Самотраки“.



Двадесет и осемте бележници със записки и скици на Едгар Дега, запазен в Кабинета за гравюри, ни запознават с големия интерес, който художникът е проявявал към всекидневния живот, и с необикновената му дарба да запечатва движението; ето тук леко полюляващ се кораб, чиито пасажери се мъчат да запазят равновесие, там теглен от коне файтон, по-нататък играещи деца... а красивите флорентинки с дълги поли са скицирани само с по една линия.

— Чертайте линии, много линии — бе казал Енгър.

И Дега чертае хиляди.

Защо решава той да се запише в Художествената академия след завръщането си в Париж? Това ще си остане завинаги загадка. Впрочем той не посещава редовно лекциите, не изпълнява много усърдно задачите в клас и още през първата ваканция се връща в Италия. Междувременно обаче той се е сблизил с Бона, Фантен-Латур и Дьолоне, с които се среща отново през 1857 година във Вила Медичи, където всички си припомнят случките от ателието на Ламот.

Първото платно, от което Дега ще почувствува известна гордост, е *Римска просякиня*. Една жена е седнала в профил, главата ѝ е обвита с шал на сини и бели карета с жълти ивици, полата ѝ също е жълта, ръката е изрисувана с големи подробности, едновременно кокалеста и с очертани мускули. След това платно той рисува второ, пак с просякиня — *Жена с жълт шал*, но този път фонът представлява пейзаж с палмово дърво, а на преден план има охрово гърне. След пътуването му в Италия вече става ясно, че Дега няма да обръща особено внимание на пейзажа; и все пак в скицниците му намираме един акварел и рисунки на прочутия Кастел дел Ово в Неапол, а в сбирките са запазени два малки пейзажа, близки по маниер на Коро — *Малък пейзаж от таванския прозорец* и *Изглед от Рим* в много тесен формат. Пътуването в Италия, изглежда, е за Дега пробният му полет. Именно по време на това пътуване той рисува *Натюрморт с гущер*, единственият известен натюрморт на художника, и пак по време на това пътуване от 1858 г., когато заминава от Рим за Флоренция с „пощенска кола“, прави много етюди за портрета на семейство Белели, който ще определи съдбата му на художник на фигури.

Едгар Дега записва много свои наблюдения по време на това пътуване, което го отвежда в Орвието (повод да копира Лука Синьорели), в Перуджа, в Асизи:

„Изпитвам чак угризения, като гледам толкова красиви неща. Вече си заминавам. Тук всичко лъха на поезия, всичко е красиво, подробностите, целият ансамбъл; предпочитам да не върша нищо, отколкото да нахвърлям повърхностни цветни скици, без нищо да съм разгледал подробно: по-добре ще бъде да разчитам на паметта си.“

Тази вяра в паметта е показателна. Дега не работи като импресионистите и от това ще произлязат и бъдещите му разногласия с тяхната група:

„Любовта към домашния кът и към работата в някой тих ъгъл е по-силна у него, отколкото желанието да се наслаждава постоянно на красивата природа.“

Защо Дега проявява такова недоверие към природата? Този проблем никога не е бил достатъчно изяснен, но това е по-скоро някакъв мазохизъм, отколкото вяност към наученото в Академията и към Енгър. Други изказвания по този повод, цитирани във всички книги за Дега, потвърждават това и те не могат да бъдат пренебрегвани, защото разкриват младия човек като наследник на Стендал, като роден писател! Ето какво пише той на 29 юли:

„Сутринта в пет и половина пристигахме в Чита дела Пиева, на малка височинка сред красива равнина, оградена отвсякъде с планини, чиито върхове се прерязват от бели облачета. На олтара в катедралата има един хубав Перуджино, чудесна картина (навярно свети Павел Лионски), много внушителна. Църквата има няколко врати; като се влезе, отдясно веднага се вижда хубава картина, може би от школата на Франча. Земята е толкова плодородна и обработена, че ти се струва, че си попаднал в околностите на Неапол. Връщам се в хотела и прекарвам там целия ден, защото се чувствавам уморен, и тъй като нямам какво да правя, пиша на Руже. В четири и половина излизам да се разходя край езерото, което се нарича Кинзи. В далечината бушува буря. Тръгне ли човек да пътува сам, трябва да минава през места, пълни с живот или с

произведения на изкуството. Отегчавам се бързо, дори когато се любувам на природата. По улиците срещам непрекъснато монаси. Всички жени приличат на Перуджиновите. Въобразявам ли си? Най-после става десет часът вечерта. Заминавам за Перуджа. В колата сме шестима. Пристигаме в Перуджа в четири без четвърт, по височината към града ни теглят волове. Гледката е прекрасна, две редици поклонници прекосяват, пеейки, голямата улица пред Палацо Комунале и седат по стъпалата на катедралата. Току-що се развиежда, колко красиви багрени петна са насядалите на стълбите фигури! Старият дворец е много висок. Трябва да се изкачиш почти на върха, за да си създадеш представа за пространството около фигурите.“

Хотел дела Корона. В осем и половина излизам навън. Катедралата е пълна с поклонници, които вдигат шум като у дома си. Перуджа денем — това е нещо съвсем ново за мен. Катедралата е възстановена по най-невъзможния начин, който съм виждал. Неузнаваема! „Снемане от кръста“ на Романо — не съм виждал по-красиво нещо. Удивителен талант, но не може да затрогне. Една картина от Лука Синьорели „Богородица с Младенеца, свети Лоренцо и друг светец в дълги одежди...“

Така излива Дега своите мисли, изпълнени с най-обстойни наблюдения и прекъсвани от време на време от сърдечен възглас като този:

„Асизи ми се струва толкова привлекателен, че именно затова ми се иска да бягам оттук, а църквата му единствена развълнува дълбоко душата ми; възхищавам се от картините, от красивата равнина и от планините наоколо, които излъчват любов и щастие, и си мисля, че може би някой ден бих се чувствувал чудесно тук, с какво нетърпение очаквам този ден!“

„Думи, думи“ — би казал Шекспир, а Дега не мисли нито за женитба, нито за постъпване в манастир, когато добавя с лека преструвка:

„Ще мога ли и аз да си намеря някоя добра, скромна и спокойна женица, която да прояви разбиране към моите налудничави хрумвания и с която ще мога да преживея живота си скромно и в труд — каква красива мечта!“



*1. Автопортрет. Ок. 1854–1855. Париж, Лувър.*





2. Автопортрет. Ок. 1857–1858. Уилямстаун, Масачузетс, Институт  
за изобразително изкуство Стърлинг и Франсajn Кларк.

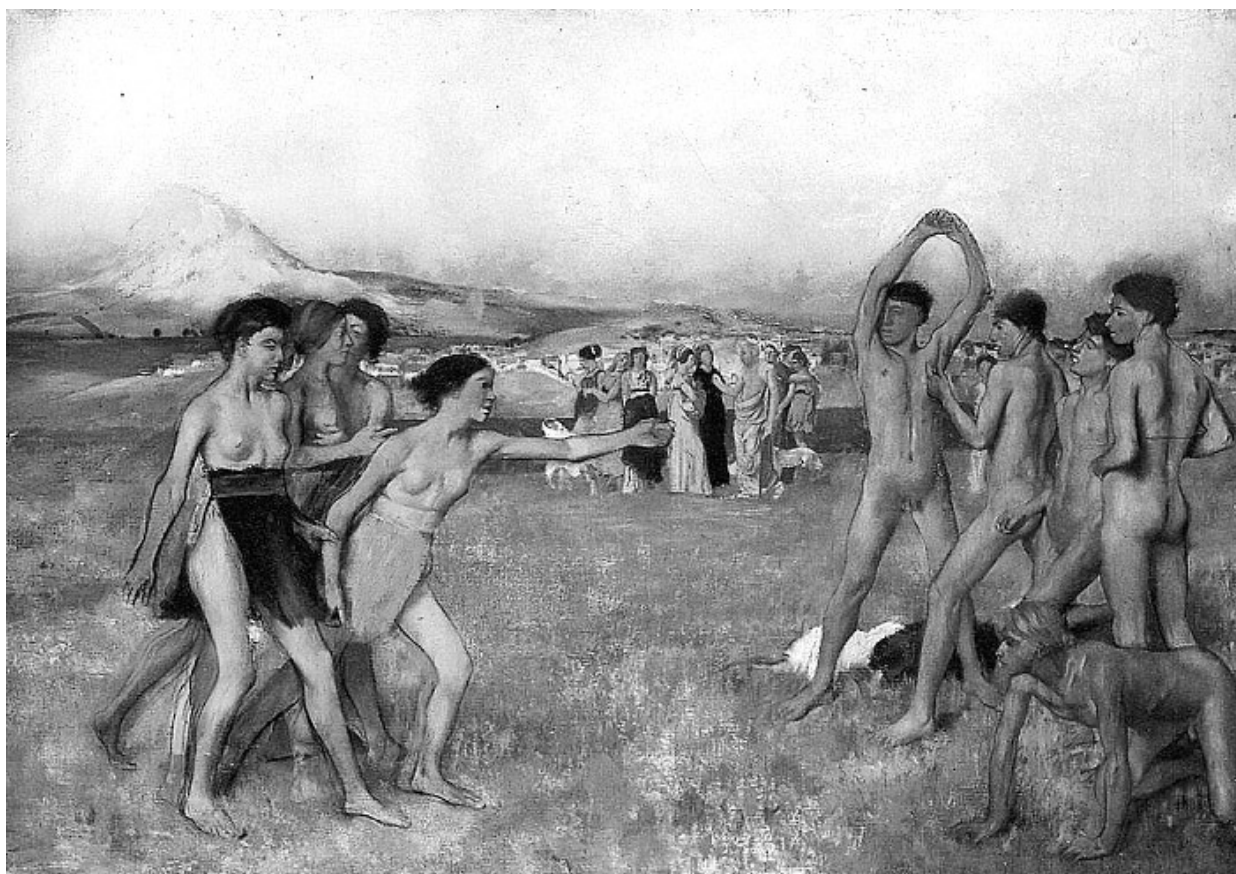




*3. Гравьорът Жозеф Тонри. 1857. Париж, Национална библиотека.*

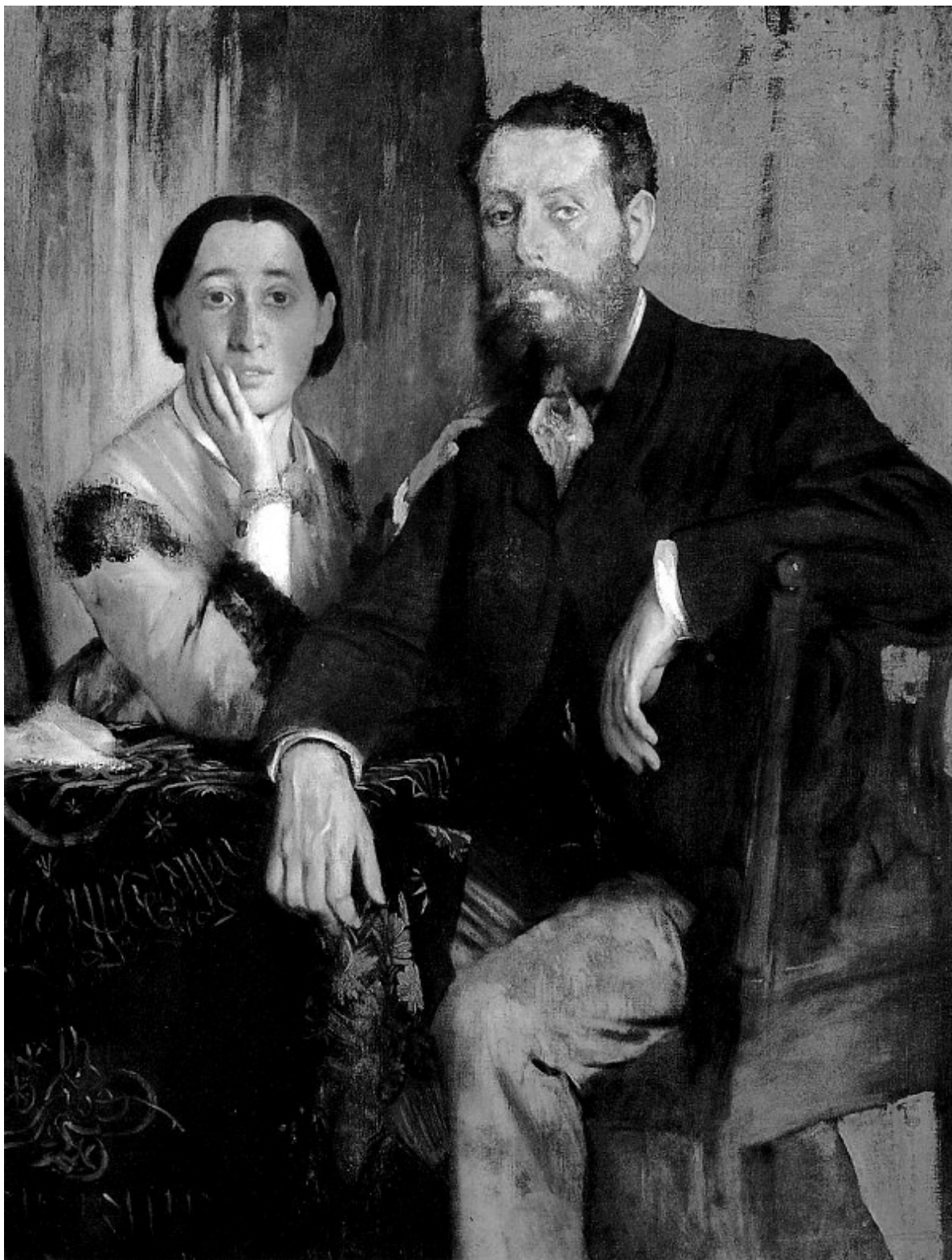


4. Портрет на Джулия Белели. Ок. 1859–1860. Вашингтон, Колекция  
Дъмбартон Оукс.



5. Млади спартанки, предизвикващи момчетата. Ок. 1860. Лондон,  
Националната галерия.





6. Едмондо и Тереза Морбили. 1867. Бостон, Масачузетс, Музей за изобразително изкуство.



7. Едмондо и Тереза Морбили. Вашингтон. Национална художествена галерия.



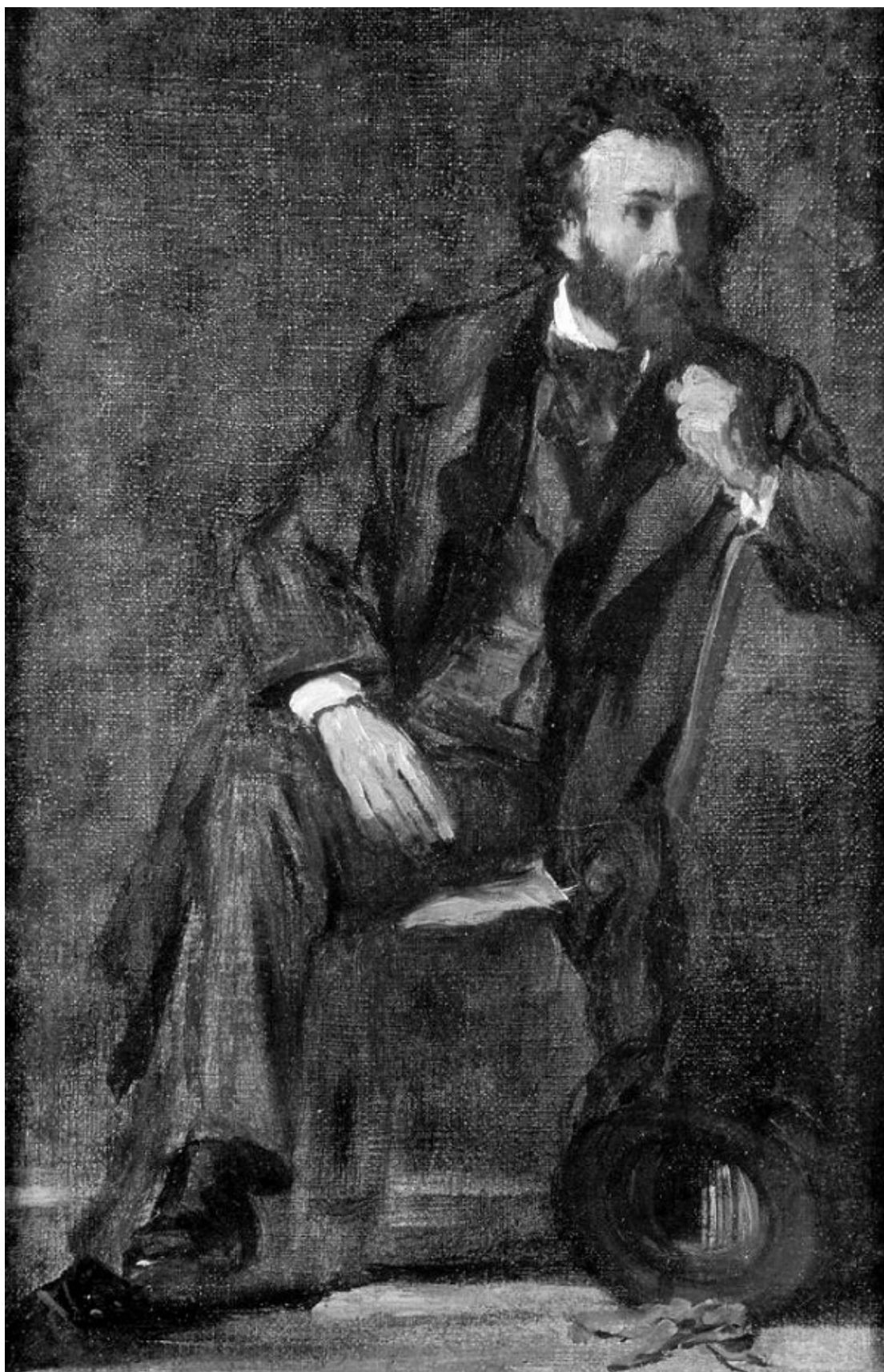


8. Семейство Белели. Ок. 1860. Париж, Лувър.

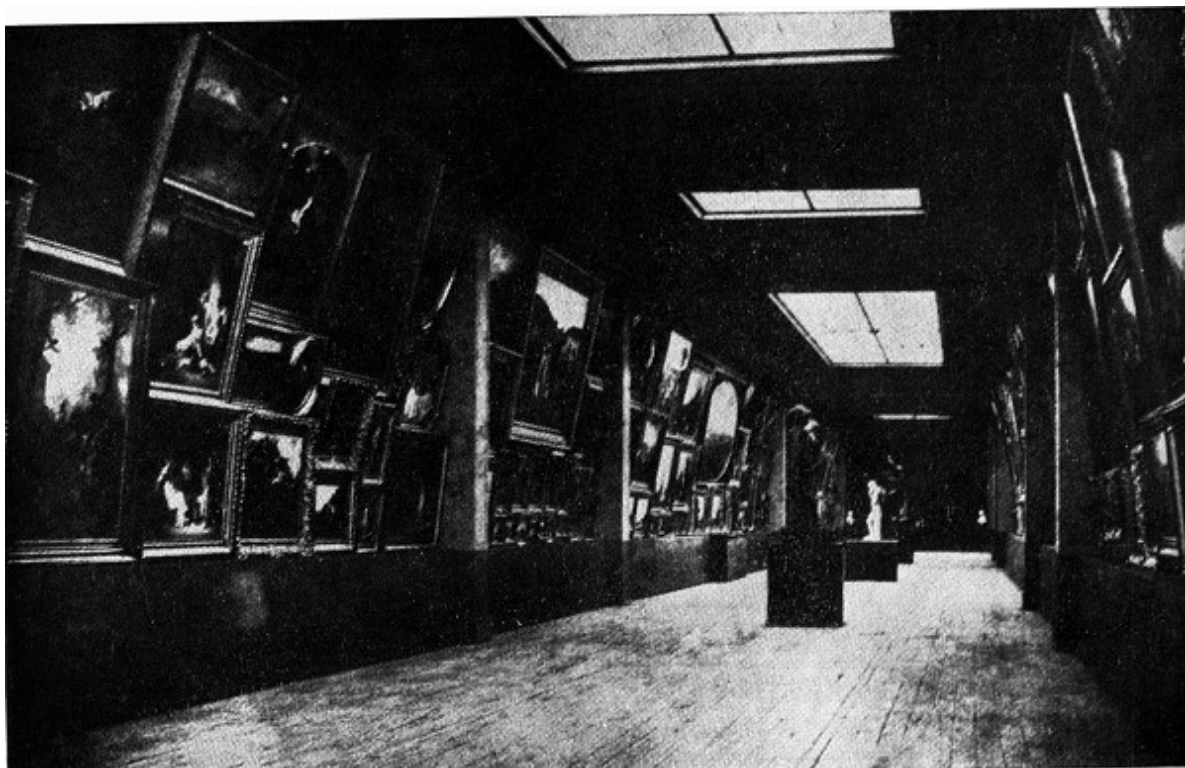


9. *Етюд към портрет на Едуар Мане. Ок. 1864. Ню Йорк, Музей  
Метрополитън.*





10. Портрет на Гюстав Моро. Ок. 1868. Париж, Музей Гюстав Моро.



11. Снимка от Салона през 1852 — галерията на първия етаж.  
Фотограф Гюстав ле Грей. Париж, колекция Андре Жамес.

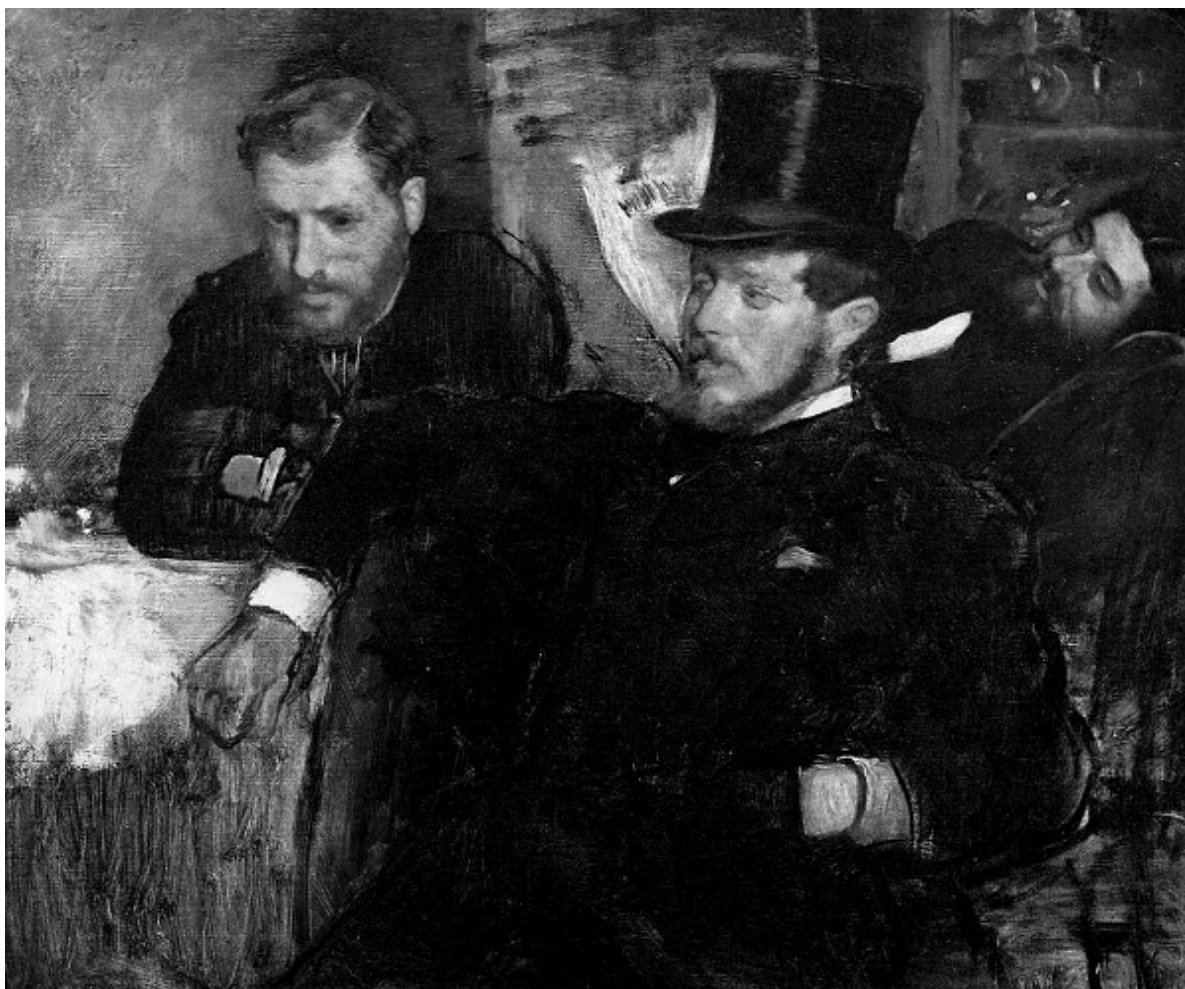


*12. Жена с хризантеми. 1865. Нью Йорк, Музей Метрополитън.*





13. Жена с хризантеми. Детайл. Ню Йорк, Музей Метрополитън.

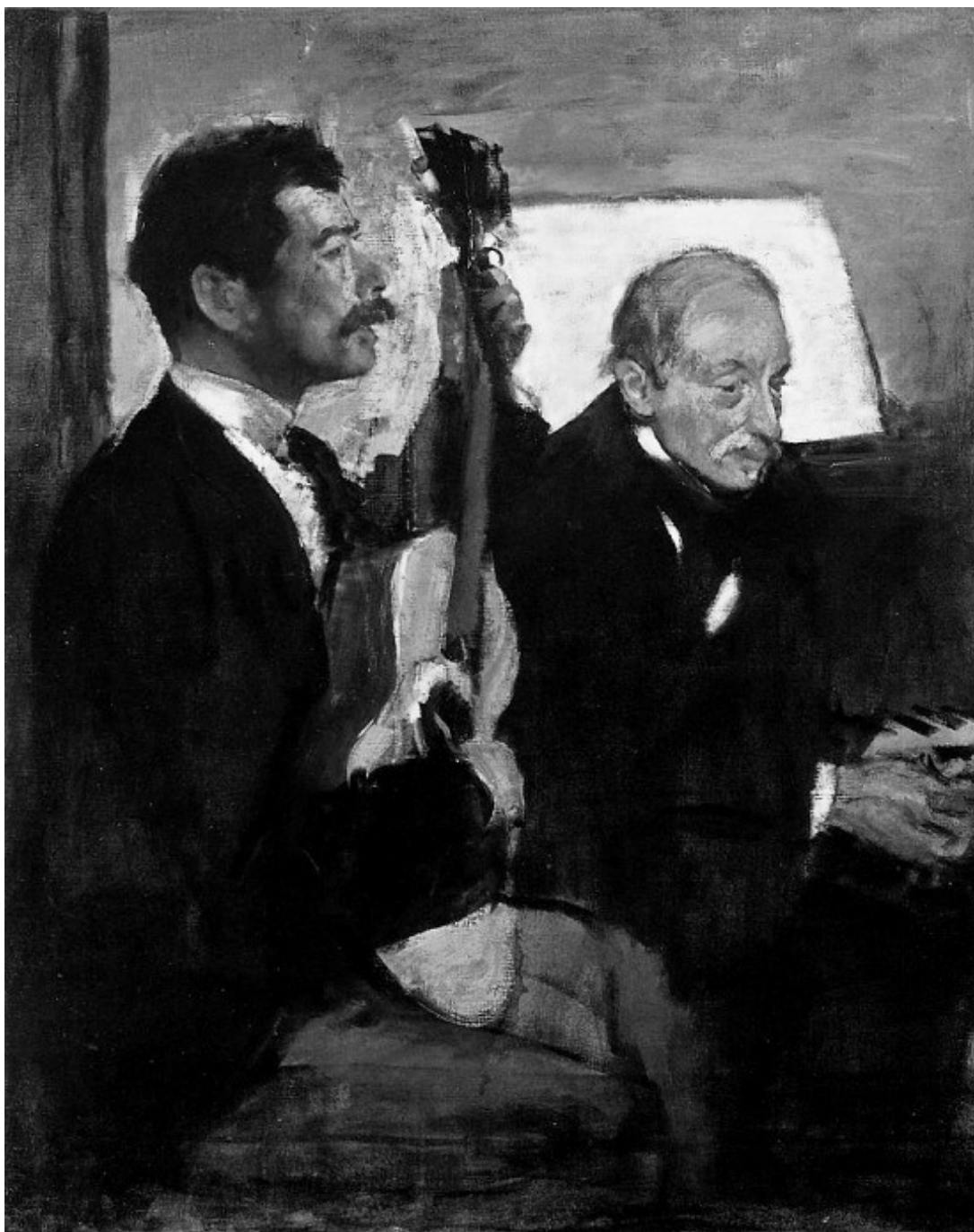


*14. Портрет на Жанто, Лине и Лене. Март, 1871. Париж, Лувър.*



15. Оркестърът на операта. 1868–1869. Париж, Лувър.





16. Бащата на Дега слуша Паганс. Ок. 1870. Бостон, Музей за изящни изкуства.



17. Автопортрет. Ок. 1862. Вашингтон, Национална художествена галерия.





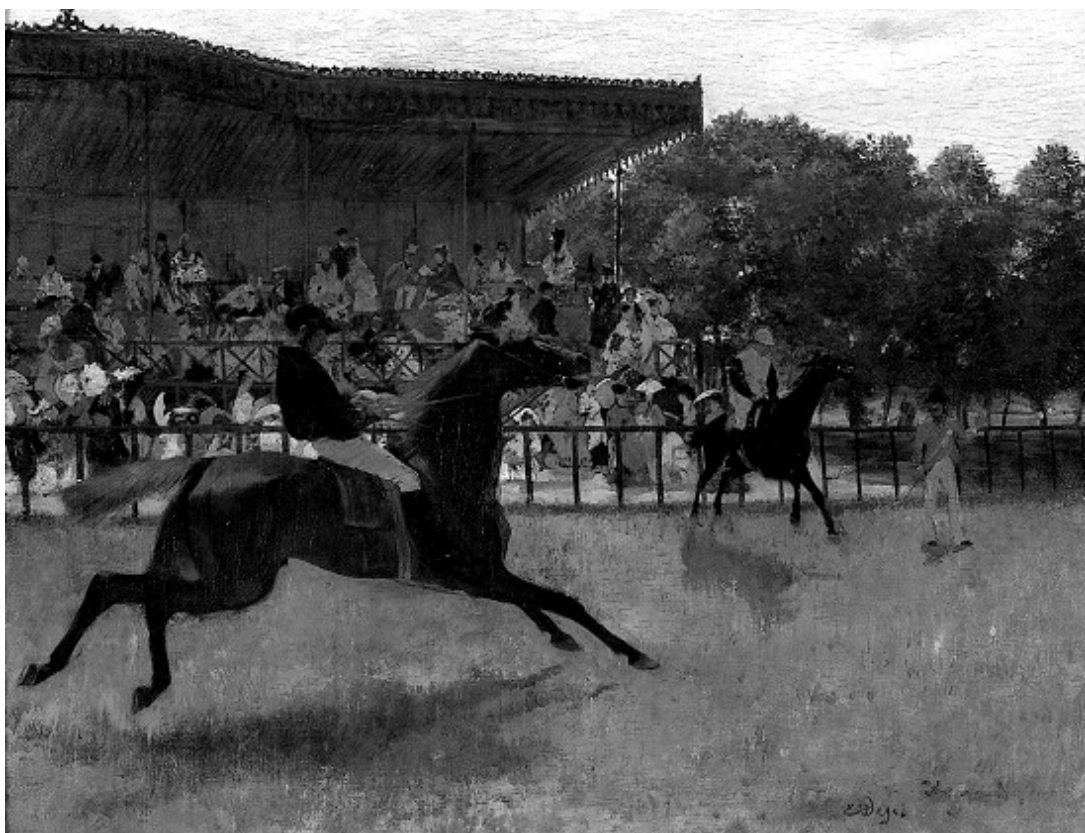
*18. Кантора за памук. 1873. По, Музей за изящни изкуства.*



19. Състезателни коне в Лоншан. 1873–1875. Бостон, Музей за изящни изкуства.



*20. Преди старта. Ок. 1875. Швейцария, частна сбирка.*



21. Фалстарт. 1869–1872. Ню Йорк, частна сбирка.

Милите млади жени съвсем не липсват на Дега, у семейство Белели непрекъснато идват приятелки на децата и на родителите, млади италианки без големи изисквания, които не крият, че хубавият двадесет и три годишен момък им харесва. А той ги гледа само с очите на художник и един скрит дълбоко у него егоизъм го закриля. Петдесет години по-късно той ще признае в отговор на един въпрос на Волар:

— Не можех да си представя ужаса жена ми да ми каже: „Какво хубаво нещо си направил!“

Завърнал се в Париж, Дега носи със себе си достатъчно бележки и спомени, за да може да започне една картина, която няма нищо общо с италианския пейзаж, нито пък с италианския начин на живот или с поетичните слънчеви залези: *Семеен портрет*.

## ТРУДНОСТИТЕ НА ПРЕХОДА

*Копирай майсторите и пак ги копирай...*

Дега

След завръщането си от Италия Дега се настанява на улица Мадам, на левия бряг на Сена, който той не обича. Струпва в един ъгъл бележниците, неаполитанските и флорентинските си скицници и се залавя за работа. Портретът на семейство Белели не му дава мира. Той иска да направи от него своята „Нощна стража“, творба, която да бъде своеобразен манифест, в която да покаже, че „позираният“ портрет е обречен на гибел от „моменталната снимка“. Дега се заема с тази смела задача през същата 1858 година, в която умира дядо му, а леля му Белели продължава престоя си в Неапол, оставяйки го във Флоренция заедно с портретите на двете му братовчедки Джована и Джулия, които той е рисувал преди две години и сега му служат като опорна точка. От Флоренция той изпраща на баща си редица етюди и като добър син го моли за мнение, защото бащата не само обича живописата, но и общува с колекционери като семейство Валпенсон, благодарение на които пък младият Едгар се е запознал преди три години с Енгър.

И бащата отговаря, разпростирайки се нашироко в дълги писма:

„Ти си направил огромна крачка напред в изкуството си, рисунката ти е добра, цветовете ти са верни... Няма какво повече да се измъчваш, мили ми Едгар, поел си вече истинския път. Усмири духа си и следвай със спокоен, но упорит и неотслабващ труд пътя, който се е открил пред тебе. Той е твой и само твой. Работи спокойно, без да се отклоняваш от него...“

Що се отнася до портретите, които явно не дават мира на Дега, бащата проявява удивително пророчество, пишейки: „Явно е, че рисуването на портрети те отегчава, но ще трябва по-късно да надвиеш себе си, защото това ще бъде най-красивият цвят във венеца, който сам ще изплетеш...“

В края на 1858 и началото на 1859 година (Дега се връща в Париж през март) писмата се застигат, все по-ясни и недвусмислени:

„Разгледа ли, проучи ли добре тези прекрасни майстори на фреската от 15 век, насити ли духа си с тях, нахвърли ли достатъчно рисунки или, по-точно, направи ли си акварели по тях, за да си спомняш по-късно багрите им? Ами Джорджоне, разучи ли го добре с този негов чудесен колорит, облечен в толкова хубав и изискан рисунък? Проникна ли се всецяло от него? Трябва да се разкрият и овладеят методите на великите майстори, но същевременно да се откъсне човек от всякакво влияние, когато се изправи пред самата природа, за да я възпроизведе, осланяйки се на собственото си вдъхновение. Щастлив е онзи, който умее да я пресъздава ярко и същевременно правдиво. Само тогава той изпълнява истинската си мисия на художник.“

Никога учение не е било предавано по-добре, отколкото в тези писма (днес притежание на Жан Непвьо-Дега), които сочат както здравите връзки между членовете на това буржоазно семейство, така и вкуса и интуицията на бащата на художника. По едно време Едгар изповядва възхищението си от Рубенс. Бащата го напътва тактично:

„Да се съветваш с Рембранд, това разбирам; този художник изненадва с релефността си, а и колоритът му е хубав. Но какво ще постигнеш чрез Рубенс?“

Навярно това предупреждение насочва Дега към онази действителност, която сякаш е главната грижа на банкера, както личи и

от едно друго писмо, цитирано от Пиер Кабан:

„Ти напрягаш прекалено много въображението си и когато след това слезеш в действителността, когато се сблъскаш с тази груба и непроницаема действителност, падаш повален. Старай се да усъвършенствуваш изразните си средства, без да се отдаваш на мечти, които непрекъснато те отклоняват от целта с постоянни обезсърчения и разочарования.“

На улица Мадам младият художник разстила върху пода на ателието всички етюди, които е направил на семейство Белели, и композира от тях с пастел голям ескиз, в който групира фигурите така, както ги е видял в момента, а след това ги размества според изискванията на арабеската. От този ескиз ще се роди една рисунка на платно, после ще започне работата над самата картина, която ще се проточи почти година и ще бъде прекъсната от едно пътуване до Неапол, закъдето — според П. А. Льомоан, единственият достоверен биограф на Дега — той заминава, за да види сестрите си, прекарали осем месеца в Италия, от които един месец в Рим и един — във Флоренция. Оттам Едгар се завръща с нови рисунки (една на барон Белели, която днес се намира в Лувър) и със скици на братовчедките си, които прави, за да уточни облеклото им, но от които накрая се отказва; на картината Джована е облечена в същата престилка и стои в същата поза, както на портрета от 1857 година.

Този семеен портрет, който днес ни се струва изпълнен с образцова добросъвестност и по класическите канони, в края на шестдесетте години е направо революционен по замисъл, по подредбата на фигурите и по непосредственото наблюдаване на декора, което го превръща в откъс от реалния живот. Тази майка, влязла заедно с двете си дъщери да поиска някакво разрешение от седналия пред камината баща, би хвърлила в отчаяние всеки участник в Салона, според когото портретът трябва да изобразява фигурите с всичката им царственост, облечени според сана и положението си. Дега усеща това и няма да изложи своята творба, която остава в ателието на художника чак до смъртта му. Сериозна творба, както



всичко, което Дега рисува през този период на творческо изграждане, докато още не е открил свободната игра на човешкото тяло — тази игра, която, колкото и странно да е това, ще му се разкрие чрез една историческа тема — *Малки спартанки, предизвикващи момчета*.

„Художествената академия, така както е устроена, създава сковани художници, лишени напълно от тъй необходимата оригиналност, и трябва да бъде закрыта. Тя само пречи и трябва да бъде заместена от ателиета, в които учениците ще могат да работят безплатно по живи модели. Всеки одобрен от учениците художник трябва да има право да преподава там. Това е всичко. Задача на музеите е да ни учат на история на изкуството и не само това; защото ако събуждат у слабите желание да подражават, те дават на силните възможност да се освободят от чужди влияния. Кога най-после държавата ще престане да се занимава с обучението по изкуство?“ — Дега ще стигне до това изумително заключение много по-късно, но той вече смята, че Академията е ненужна, откакто Давид е въвел ателиетата за ученици и непрекъснатото коригиране от страна на преподавателите. Този Луи Давид, послушен ученик на тесногръдия Винкелман, вбесява Дега; той го упреква заради псевдоантичния му рисунък, за живописиста му с леко размазани сенки и със също тъй леко нанесени светлини, които „придават на картината жълтеникав оттенък и я правят да изглежда кухня и празна“.

За да покаже, че академичният сюжет може да бъде предаден и по друг начин, Дега се заема с картината *Млади спартанки, бореци се с момчета*. Може би той е познавал картината с подобен сюжет на Дьолакроа, изписана в полукръглата зала на библиотеката в Люксембургския дворец? А може би го е вдъхновила една от конкурсните теми за Римската награда? Това остава неясно, но той прави цял куп етюди; разполага многократно по различен начин фигурите и когато много по-късно, през 1955 година, в Оранжерията излагат колекцията Курто, в каталога ще бъдат поместени няколко страници с изчерпателни етюди за творбата, наречена от самия Дега *Момчета и момчета, бореци се на поляната с платаните, наблюдавани от Ликург Стария и майките им*.

На зелена поляна пред пейзаж, който би могъл да бъде колкото гръцки, толкова и италиански (макар Дега да се пошегувал с Жанио, че скалата вляво на картината била същата, от която спартанките



хвърляли родените си сакати или нежизнеспособни деца), четири полуголи момичета предизвикват четири съвсем голи момчета, докато в дъното на композицията разговарят девет фигури, наблюдаващи децата.

Топлите тонове на предния план се свързват с многоцветната група на фона, но платното като цяло с нищо не предвестява гениалността на художника, която ще се разкрие само след няколко години. Картината направо разочарова, момчетата приличат на портиерски щерки, а момчетата — на чирачета, къпещи се край брега на Марна. Освен това тя с нищо не показва, че неокласицистите грешат в стремежа си да разрешат своите проблеми. Въпреки всичко обаче художникът се привързва към това свое неколккратно повтаряно платно, което той излага на петата изложба на импресионистите и държи, според думите на Даниел Алеви, на видно място на един статив в ателието си.

Много по-убедителни са етюдите му за *Нещастията на град Орлеан* и за *Семирамида строи град*, които заедно с *Александър и Буцефал* и *Дъщерята на Нефта* са онези четири или пет картини, в които художникът търси своя път. Голите тела от *Нещастията на град Орлеан* са много по-различни, отколкото в *Младите спартанки*. Това са пълни и съвсем не ръбести голи тела, а жената на преден план много повече прилича на заспала след любовен акт, отколкото на мъртва. Вярно е, че има промеждутък от пет години между двете картини. Но тези сцени съвсем не подхождат на Дега, както личи и от картината за Орлеан: трима конници, първият, от които носи гола жена, прехвърлена напреко върху седлото му, вторият тъкмо изтегля лъка си, а третият гледа назад, докато наоколо по земята лежат умиращи тела и градът гори.

Въпреки това Пол Лафон възкликва въодушевено:

„В тази картина, сочеща такова оригинално разбиране на сюжета, вече достойно за майстор, правдивостта на позите, чистотата на линиите, изискаността на моделировката, внушителността и богатството на драпериите се съчетават прецизността и сигурността на ломбардските и умбрийските

предренесансови майстори. Тези разнообразни композиции предвестяват бъдещия голям майстор.“

На същото мнение е и Пюви дьо Шаван, който ще поздрави Дега по време на Салона от 1865 година, където е изложена *Нещастията на град Орлеан*. В Семирамида издига стените на Вавилон се чувства едновременно италианското влияние и влиянието на декорациите върху обществените паметници, както и в *Дъщерята на Йефта*, макар тук разпределението на светлините да има поромантичен характер и да напомня Дьолакроа, който умира същата година, когато Дега рисува картината си — 1863 г.

Неможещ да свикне с жилището на улица Мадам, Дега отново се прехвърля в своя любим квартал, който няма да напусне вече: улица Бланш, улица Лавал, улица Льопик, улица Нотр Дам дьо Лорет, улица Фонтен, улица Балю (в някогашното жилище на Зола) ще бъдат предварителните етапи, докато художникът се установи за постоянно на улица Виктор Маса. Но сега той вече знае каква живопис му приляга и в неговия свят навлиза конят, а след това — балерините.

## НА ПРАГА НА ТРИДЕСЕТТЕ

*Никой не може да се излекува от себе си.*

Жан-Пол Сартър

Семейство Валпенсон е играло голяма роля в живота на Едгар Дега. Бащата на художника отдавна поддържал приятелски връзки с тези представители на едрата буржоазия, колекционери на произведения на изкуството, които имали собствен салон и приемали у дома си не само Енгър, но и други художници, по-малко преуспели от знаменития майстор от Монтобан. Валпенсонови са хора с изискан вкус и много гостоприемни. През 1859 г. те поканват Едгар Дега да им гостува няколко седмици в Менил Юбер в Орн. Имението представлява просторна сграда сред безкрайни поляни, оградени с жив плет; там се отглеждат коне, както и в близкия конеразвъдник „Дю Пен“. Пейзажът поразява художника.

„Все едно че се намирам в Англия, толкова много и малки, и големи поляни, оградени с жив плет, влажни пътеки, блата — зелено и умбра. Всичко това е съвсем ново за мен, защото в Сан Валери земята ми се струваше много по-бедна и с по-малко растителност, отколкото тук. Непрекъснато се изкачвам и слизам по зелени хълмове... за Ексъм също се изкачвам нагоре. Това е типично чистичко селище с църква и тухлени къщи, а на преден план — поляни. Мисля си за Суцо и за Коро, които единствени биха могли да оживят малко това спокойно място. Как може да се живее тук? Вече започва есента. Мъртвите листа шушнат под краката, все чакаш да изскочат отнякъде коне... От задната тераса на замъка гледката към полето

прилича досущ на цветните репродукции от английски конни надбягвания и на ловни картини...!“

За Дега конят представлява прекрасен механизъм; той вече е вмъкнал коне в своите исторически сцени, но никога не ги е наблюдавал толкова отблизо и сега започва да ги изучава най-подробно. Той познава трудностите на този сюжет от Карл Верне и от Жерико. И ако към края на живота си се възхищава горещо от Люис Браун, то е защото Браун е успял да предаде в малките си картини конския галоп с всичките му тънкости. *Жокеи в Епсом* е за него първият повод да рисува коне, а *Група конници сред пейзаж от колекцията на Бюрле* — вторият. Според *Льомоан Коня* от колекцията Танхаузер в Локарно е първата работа, в която се проявява интересът на Дега към конете. (Вдясно личи някаква сграда, явно развалина, защото през зинал прозорец се вижда част от пейзажа, който се разстила в дъното вляво; на преден план вдясно се е излегнал млад човек, подпрял брадичката си върху сгънати в лактите ръце, до него на земята има голяма светла шапка; в центъра се виждат два оседлани коня, единият от които е легнал.)

Дега се възхищава на конете, отглеждани в Орн, заради мускулатурата им. Действително художникът никога няма да се научи да различава чистокръвния кон от получистокръвния, нито пък някога ще изпита желание да язди. По този повод Пол Лафон отбелязва кратко:

„Макар че Дега никога не е бил човек на коня, джентълмен-ездач, той познава и рисува до съвършенство прекрасното животно; обича го заради елегантността му, заради вечно подвижната му, нервна стойка, цени благородството му. Никой друг не е предавал чистокръвността и всичко свързано с нея, както Дега. Той е съвършеният художник на състезателни коне, на жокеи, гледачи и треньори, на пъстрото множество по състезателните морави. Той изучава коня не само по хиподрумите, но и навред, където може да го срещне, проницателното му око проследява дори математическите

съотношения на костите му, на скелета. Той познава изтънко неговите форми, вижда играта на всеки мускул поотделно, раздробява разнообразните му движения, непредвидените му стойки, мигновени и изненадващи, и го изобразява в безброй рисунки, понякога обобщени с няколко само характерни линии, отличаващи се с неповторима точност и майсторство...”

И все пак майсторството на художника достига разцвета си едва в сцените с надбягвания от периода 1878–1893 година; в Менил-Юбер той само опипва почвата. Едва на 27 септември 1881 г. Дега открива в „Льо Глоб“ репродукции на моментални снимки, правени от майор Мейбридж на галопиращи коне, които — за разлика от английските гравюри — показват, че задните крака не са в един и същ план с предните. Този анализ на движението чрез фотографията е за Дега (който притежава един от първите фотоапарати „Кодак“ и постоянно увеличава снимки при Тасе, търговеца на бои на улица Фонтен) не откритие, а потвърждение на собствените му теории, че единствено движението ще може да измени характера на живописата.

Именно за това движение обича да разговаря художникът с новия си приятел Едуар Мане, с когото се е запознал в Лувър, докато работел над една медна гравюра по „Инфантата“ на Веласкес. Това е тема на разговор и с верния му приятел Валери. Мане е бил в Италия една година преди Дега. Той също е копирал големите майстори, но се е освободил по-бързо от Дега от каноните на академизма и от теориите на своя учител Тома Кутюр. За Дега, който още от младини държи на своята среда и ненавижда бохемите, Мане, също произхождащ от буржоазно семейство, е идеалният и образован събеседник.

През периода от 1860 до 1864 г. двамата се срещат често и Дега нахвърля редица скици за един офорт: Мане, седнал, гледащ надясно, а в дъното — рамка с платно, обърнато към стената. Едва през 1865 г. Дега ще направи един голям маслен портрет на Мане, излегнал се върху канапе с ръце в джобовете, заслушан в свирещата на пианото госпожа Мане. Ала Мане решава, че портретът на жена му не е сполучлив и разрязва картината на две. Това вбесява Дега, който си взема обратно подарената картина, залепва на скъсаното място ново

парче платно, явно с желанието да повтори фигурата, след като се забрави станалото спречкване. Ала той никога не завършил тази картина навярно, както казват биографите му, защото две години по-късно Мане портретувал жена си пред пианото в същата поза.

Дега рисува с увлечение портрети. През 1861 г. портретува с молив господин и госпожа Валпенсон в Менил Юбер. По-късно прави портрет и на дъщеря им, станала впоследствие госпожа Фурши. Този портрет е вече истински шедьовър. Детето с малката жълта сламена шапка се е облегло на шкафа, застлан с черна покривка, бродирана на цветя. Кремавата стена на цветчета създава цветово равновесие, а синьото и кафяво петно на ръкоделието в дясната страна на картината хвърля лек оттенък върху кръглото нежно личице на Ортанс. Една година по-късно (Льомоан я датира през 1870 г.) Дега рисува и братчето на Ортанс — Анри Валпенсон в количка, а пред него приклепнала бавачката, която напомня картина на Гоген.

По-късно пред статива на художника застават *Барон дьо Серме* в униформа на артилерийски лейтенант, после Рюел, чиновник в бащината му банка, и Леон Бона. Бона, който по-късно ще стане едно от официалните светила на академичната френска живопис, е изписан със сив цилиндър с черна панделка; копринените мустачки засенчват горната му устна, малката брада — бузите и брадичката му.

„Същински венециански дипломат“ — ще каже Дега.

Бона и Дега са се запознали в Художествената академия, после са се срещнали отново във Вила Медичи в Рим и дори са се сблизихи. Те ще останат приятели до появата на импресионизма.

Пол Валери разказва, че Дега, който правел минерални бани през 1885 г. в Котре, срещнал там Бона, когото не бил виждал в Париж. Бона се позаинтересувал за своя портрет.

— Той си стои в ателието ми и съм готов да ви го дам с удоволствие — отговорил Дега — но вие не одобрявате моето изкуство. О, Бона, какво да се прави, ние с вас тръгнахме всеки по свой път!

Все пак Бона получил портрета си и след смъртта му през 1922 г. се оказало, че колекциите, които той завещал на родния си град Байон, наброяват прекрасни картини на модерни художници и на Дега. Макар да протестирал срещу дарението на Кайбот, Бона отворил вратите на Люксембургския музей за Дега преди всички останали. Друго платно в

музея на Байон показва майсторството на портретиста Дега. Това е портрет на испанския художник Мелида — зет на Бона. Художникът сякаш се е позабавлявал да нарисува един бонвиван с разчорлени коси и леко подпухнало лице на сутринта след солидно пиянство.

Упражнявал ли се е Дега на тия стотици листа, върху които моливът му е скицирал непрекъснато чертите на едно или друго лице? Изглежда, сякаш младият човек — той още не е достигнал тридесетте — е бил обладан от някаква необикновена страст към арабеската и е мечтаел да достигне по грация и изящество Фрагонар или Вато, чието отношение към рисунъка му допадало много повече, отколкото работите на съвременниците му. Нека си припомним *Амазонка*, рисунка с молив, голяма колкото лист за писмо, на която виждаме гърба на млада жена с деликатно очертан нос и копринен кок на тила, и ще се убедим, че на Дега не е достигало много малко, за да се изравни с Болдини.

Какво влияние е оказал Еварист дьо Валери върху своя приятел Дега през периода на неговото оформяне? Трудно е да се отговори на този въпрос, защото двамата художници като че ли са използвали същата палитра и вкусовете им са били еднакви. Едно важно писмо на Дега, писано тридесет години по-късно, показва все пак в какво се е изразявало отношението му към романтизма. Завръщайки се от едно необикновено пътешествие със своя обичан компаньон, скулптора Бартоломе, Дега намира едно писмо от Валери, станал междуременно преподавател по рисуване в Карпантра. Дега му отговаря:

„Непрекъснато мисля за вас с най-сърдечно чувство, но не ви писах, драги ми Валери.

Вашето мило писмо ме настигна в едно малко селце, наречено Диене, в Кот д'Ор, където двамата с Бартоломе попаднахме благодарение на следното приключение: след като се разделих с вас в Женева, намерих споменатия свой верен приятел в Дижон, откъдето заминахме в споменатото Диене, за да посетим семейство Жанио, които прекарват там една трета от годината, и след като се прибрахме в Париж, споменът за преживяното удоволствие в тези места и желанието да разгледам по-добре чудесната Бургундия

ме доведоха до състояние на такова пътешественическо въодушевление, че убедих добрия си приятел да сподели с мен налудничавата ми идея.

Тази лудост, която и ние, и всички останали сега причисляваме към особено разумните ни прояви, можа да бъде укротена само когато наехме кабриолет с бял кон, с който обикаляхме цели двадесет дни, от които пет почивахме в Диене — повече от шестстотин километра, т.е. петстотин и петдесет левги.

Щом дойде пак лятото, ще повторим пътешествието си, само че с друг кон (на този предните крака са много слаби), със същия кабриолет и може би ще стигнем до улица Садоле (в Карпантра, където живеел Валери), за да развълнуваме още веднъж вашето старо сърце, да видим отново вашата къща на философ, вашия музей, вашето ателие, за да ви запозная с Бартоломе, комуто толкова често разказвам за вас, за вашия деен и тих живот. Всичко това ще ви изплаши. Ала вие няма да посмеете да ми кажете, че ви е страх. Ще оставим или може би няма да оставим добичето да си отпочине в хотел «Юнивер» и ще ви отведем с нас в Авиньон, за да видим «Света Тереза» (тя е в музея, нали?), да разговаряме за Дьолакроа и за всичко онова, което (нали наш дълг е да правим изкуство) може да омагьоса Истината и да я направи да прилича на Лудостта.

Виждам непрекъснато и вас, и малкото ви ателие, където уж бях надникнал съвсем за малко. Виждам всичко, сякаш сте пред очите ми.

Мога дори да ви кажа, че това надникване с нищо не е изяснило моите впечатления, защото не бях забравил и отново открих двете страни на вашия живот (много помалко отделени една от друга, отколкото вие самият предполагате и колкото и аз не предполагах). Вие винаги сте си бил все същият, мой стари приятелю. У вас винаги е живял този прекрасен романтизъм, който облича и оцветява Истината, и ѝ придава вид на лудост, както токущо го казах, и това е много хубаво. Сега ще ви помоля да ми простите за нещо, което често споменавате в



разговорите си и за което още по-често си мислите: то е, че в продължение на нашето дълго колегиално приятелство аз често съм бил или съм изглеждал суров към вас.

Аз съм необикновено суров към самия себе си, вие сигурно добре си спомняте това, защото често сте ме упреквали и сте се изненаждали, че имам толкова малко вяра в себе си.

Аз бях или изглеждах суров с всички, сякаш обладан от някаква жестокост, която произтичаше от моите съмнения и от лошото ми настроение. Чувствувах се така зле устроен, така зле въоръжен, така отпуснат и в същото време ми се струваше, че пресмятанията ми за изкуството са съвсем правилни. Сърдех се на целия свят и на себе си. Сега ви моля за прошка, ако заради това проклето изкуство съм засегнал вашия толкова благороден и проникателен ум, може би дори сърцето ви.

Вашата картина «Болната», от която си спомням не само настроението и композицията, а и тъй просто изобразеното страдание, и най-леката мазка на четката, и маниера (така да се каже, а ла Дюранти), е хубава. А в композицията ви «Две арлезианки» разполагането на фигурите е прекрасно.

Открих у вас отново същия ясен ум, същата сигурна и уверена ръка и ви завиждам за вашето зрение, което ще ви даде възможност да виждате всичко до последния си ден. Моите очи няма да ми дарят тази радост; вече едва мога да прочета нещо във вестника, а сутрин, идвайки в ателието, ако съм имал глупостта да продължа малко повече четенето, не мога да седна да рисувам.

Не забравяйте, че можете да разчитате на мен да ви правя компания, когато поискате. Пишете ми. Прегръщам ви.

Дега“

Дега сякаш изпитва някакво съжаление за лудостта, в която упреква Валери и която на самия него му е чужда. Що се отнася до

картините на същия този Валери, Льомоан пише, че „Болната“ се пази в музея на Карпантра, а един етюд на балерина, работен заедно с Дега, се намира в ателието на улица Давал. „Две арлезианки“ ще стане собственост на един колекционер от Карпантра. Валери странно прилича на Стефан Маларме. От него лъха същата неуловима кротост и същата меланхолия. Дега пък прилича на Митничаря Русо с тежкия си и неспокоен поглед.

Годините на младостта се изнизват твърде бързо за художника, който се оплаква, че „няма време нито да живее, нито да рисува“, но те затвърдяват решимостта му да излезе от утъпканите пътеки и да започне да експериментира вън от салоните, където среща своите модели. Ще успее ли обаче той да излезе от самия себе си? Да се освободи от вкусовете си? За това би трябвало да бъде податлив на чужди влияния, а той не е.

## ОТ ЯПОНИЯ ДО ОПЕРАТА

*Когато съм на село, ми е почти  
невъзможно да работя.*

Жюл дьо Гонкур

Гравьорът Бракмон, чийто верен приятел бил Дега, му открива изкуството на Хокусай и му показва пътя към „Китайската жонка“. Така се нарича магазинът на улица Риволи, където свещенодейства госпожа Дьосоа. Една доста странна личност, която братя Гонкур описват в своя „Дневник“ на 31 март 1875 г.:

„Напоследък често се отбиваме в магазина на улица Риволи, където царува, украсена с бижута като японски идол, мадам Дьосоа. В наши дни тя е станала почти историческа личност, защото нейният магазин е мястото или по-точно школата, отдето се разпространи онова мощно японско движение, което залива днес не само живописата, но и модата. Отначало тук идвахме неколцина оригинали като брат ми и аз, а после и Бодлер, след него Бюрти, после Вийо, еднакво влюбен както в търговката, така и в нейните скъпи вещи, след това към нас се присъедини и групата на художниците-импресионисти, а накрая надойдоха господата и дамите от висшето общество, които искат да минат за познавачи на изкуството. В този магазин с толкова красиво изваяни редки вещи, вечно облени в слънце, часовете ни минават бързо, докато гледаме, опипваме, въртим на всички страни приятните за докосване предмети и всичко това е съпроводено с весел глъч, смехове и буйни възклицания на жизнерадостни хора.“

Още преди десетина-петнадесет години двамата Гонкур са се опитали да проправят път на японското изкуство. След като прочел „Манет Саломон“, Дега също се увлякъл по него и — насочван от Бракмон — започнал да си набавя при всеки удобен случай гравюри от Хокусаи, Хирошиге и Утамаро. Запознал се и с Хайяши, който е направил достъпни „Зелените къщи“. Пак Бракмон подтикнал Дега да колекционира килими и ако прочетем описанието на братя Гонкур на продаваните в „Бон Марше“ килими, ще се натъкнем на същите ония цветове, с които художникът обогатява по това време своята палитра.

„Показват ми няколко стари персийски килима и пред тази гладка кадифена повърхност, пред тези проблясващи като заскрежени огледални повърхности, пред тези преди със сивия цвят на подрязана грива, пред тези преливащи се тонове, подобно на цветовете на размит във вода акварел, пред това жълто, което прелива бледнеещо в зеления злато, това розово, което прилича на розови ягоди, смачкани в сметана, пред това синьо и това зелено, които толкова малко приличат на синьото и зеленото на Запада, пред тази палитра от нежно сияещи багри, сякаш създадени да обгърнат голото тяло на жена, аз изведнъж усещам, че към тези килими ме обзема страстта на колекционер на картини.“

В японското изкуство Дега открива преди всичко асиметричната композиция: в картината си *Жена с хризантеми* той прилага за пръв път новата система. По-късно разширява нейното приложение в рисунките и пастелите си на танцьорки. *Мис Лала в цирк „Фернандо“* е най-хубавият пример. Дега е записал в бележниците си:

„След като съм правил портрети, гледани отгоре, сега ще ги правя, гледани отдолу.“

Това личи ясно в последната му картина.

Несъмнено тази еволюция протича бавно. Но тя ще бъде белязана от шедьоври, между които едно съвсем малко платно (двадесет и седем на двадесет и два сантиметра) от 1867 г. — портрет

на червенокосата красавица Роз-Аделаид дьо Га. Коя е в същност тази жена? Сестрата на Дега? Някоя братовчедка?

„Пол Жамо, след като е смятал, че това е етюд на баронеса Белели за *Семеен портрет*, поддавайки се на една семейна традиция, открива в тази картина портрет на Роз дьо Га. Макар тази хипотеза да е правдоподобна, не бива да забравяме, че Роз-Аделаид дьо Га, по-възрастната сестра на Дега и баронеса Белели, майка на Едуар Морбили, който по-късно се оженил за Терез, е родена на 21 ноември 1805 г. в Неапол. Следователно моделът трябва да е бил на шестдесет и две години. Дега явно е проявил голямо снизхождение...“

В случая цитирах изцяло П. А. Льомоан, чието мнение Кабан също привежда в своя труд, но признавам, че то нищо не ми говори, пък и в края на краищата няма особено значение; важното е, че по време на изложбата през 1877 г., където картината била показана, Жорж Ривиер писал в първия брой на „Импresiонист“:

„Този портрет е истинско чудо на рисунъка, хубав е като най-доброто, създадено от Клуе — най-големият представител на ранния Френски ренесанс.“

Няма съмнение, че такива одухотворени творби са рядкост не само за Дега, но и за всеки художник. Красотата на устата, моделировката на ухото, изящният нос придават необикновено благородство на лицето, което тежките, събрани в голям кок коси превръщат в очарователна и потънала в размисъл скулптурна глава. Невъзможно е тази жена да е била на шестдесет и две години, но в такъв случай коя е била тази Роз-Аделаид, за която биографите толкова много спорят?

През 1866 г. Дега открива един нов свят — света на сцената. През 1868 г. той излага в Салона *Госпожица Фиокър в балета „Изворът“*. Облечена в синя рокля, с тиара на главата, госпожица Фиокър потапя краката си във водата, до която един кон е допрял муцуна. В този балет тя изпълнява ролята на Номеда. Актрисата е дебютирала в Операта през 1861 г., работила е там тринадесет години и е създала балетите „Изворът“ през 1866 г., „Фауст“ през 1869 г. и „Копелия“ през 1870 г. Картината не била сполучливо лакирана и

художникът я преработил през 1894 г. Тя не е от произведенията, които имат огромно значение за цялостното творчество на художника, но все пак е едно начало и бележи един етап.

Въпросът за участие в Салоните, изглежда, не е занимавал Дега и той се е задоволявал винаги да изпраща картината, която е работил напоследък. Една от тях била отхвърлена през 1869 г., въпреки че в същност е много хубав портрет — Госпожа Камю на пианото — а на следващия Салон той изпраща Госпожа Камю с японско ветрило. Дюре, който завежда критическата рубрика в „Електър Либр“, забелязва творбата и пише:

„В областта на портретната живопис, работена в духа на съвременното светоусещане, ние виждаме още една творба, която излиза извън утъпканите пътища; портретът на госпожа К., изложен от Дега, ни разкрива един майстор, който може да заеме полагаемото му се място, когато пожелае.“

Второто платно, посветено на госпожа Камю (тя била съпруга на доктор Камю, специалист по източноазиатска керамика), художникът унищожил накрая поради нанасянето на твърде много поправки.

Преди войната от 1870 г. Пол Лафон отбелязва още *Портрет на госпожица Добини*, която работела като модел, „представена в бюст с глава, опряна на възглавница, положена върху облегалото на шезлонг, лицето в полуфас с разпуснати върху раменете коси, а тялото отрязано до височината на бюста;“ друг *Бюст на жена* също е даден в полуфас, жената е навела главата си с тъмна шапка напред; една *Болна жена* в профил, чието чело отчасти е покрито с превръзка, та косите почти не се виждат, напъхани в спално боне, на врата ѝ е вързан лек бял шал, тя е облечена в светла утринна роба, ръцете ѝ са скръстени; *Портрет на плешиив мъж*, *Профил на Алтес* — диригент на оркестъра на Операта, и *Червенокоса жена с верижка и кръст на шията*.

Едуар Мане отвежда Дега на морския бряг; двамата заминават за Булон сюр Мер, после слизат с кола по крайбрежието до Сен Валериан Ко, където сушата е прорязана от неравни пътища, зелени живи плетове и вековни брястове. Дега рисува в скицниците си акварели,



после пастели, често по памет, рисува песъчливия бряг и плажни ивици. Въпреки всичко художникът не се въодушевява от пленера, той не обича природата нарисувана и когато по-късно Волар му забелязва по повод на един негов етюд на жена на плажа, че е трябвало да накара модела да му позира край морето, Дега отвърща:

„Хайде де, че аз прострях плетения си жакет на пода в ателието и накарах модела да седне върху него!“ По-късно той ще добави: „Една картина се прави, за да я окачат на стена в апартамент. Това вътрешна обстановка ли е или външна?“

Замаян от чистия въздух, Дега се потапя отново в скъпата си парижка атмосфера и тъй като китаристът Паганс ходи да свири у баща му и в дома на Мане, той решава да му направи един портрет. Лоренцо Паганс е започнал кариерата си в „Италианския театър“ през 1860 г. в една нова постановка на „Семирамида“; той е испанец с малко слаб глас може би, но за девет години е успял да си извоюва име благодарение на своята китара и няма устроена от висшите кръгове вечер, на която Паганс да не пее пред гостите свои мелодии.

За да портретува Паганс, Дега не се опитва да композира декор, достатъчно му е пианото, върху което поставя една партитура, образуваща ореол около главата на седналия му баща, наведен напред със скръстени ръце — двете глави стоят на една и съща хоризонтална линия, също и ръцете. Общата тоналност е в розово и сиво, зелената панделка на китарата ѝ придава звучност. Паганс е като в унес — картината е спокойна и сериозна, малко скована.

По това време, през 1868 и 1869 г., музиката навлиза властно в творчеството на Дега. Той създава чудесния портрет на Алтес, портрета на Паганс и неочаквано решава да събере заедно всичките си приятели в една обобщаваща картина. Тя ще се нарича *Оркестърът на Операта*. Цяла гора от глави сякаш се полюшва под напора на акордите, докато на заден план една балерина в синьо-зелено и други във виолетово-розово танцуват на сцената.

На преден план опорна точка на композицията са матовите черни петна, прорязани от червените облегалки на столовете и кадифето на

авансцената. Според Лъомоан, който е идентифицирал фигурите, тук са композиторът Еманюел Шабрие на преден план, после Паганс, след това като виолончелист — Пийе, постановчикът на танците Гард, художникът Пио Норман, композиторът Суке, доктор Пийо; басистът е Дезире Дио, флейтистът — Алтес, първата цигулка е Лансиен, а контрабасистът — Гуфе. Дезире Дио, който по-късно ще стане приятел и на Тулуз-Лотрек, получил картината като подарък от Дега и побързал да си я прибере, така че Дега не могъл повече да я поправя, и семейство Дега казали по-късно на Дио с известна изненада:

„Благодарение на вас той създаде една завършена творба, една истинска картина.“

Действително Дега има манията да поправя безкрайно картините си. Никога нищо не му се струва достатъчно изпитано и винаги му се иска да започне отново, ала погълнат от други задачи, той заличава с бяло една или няколко части от платното и оставя картината така, ако въобще не я унищожи изцяло.

През периода, когато рисува музиканти, Дега открива прекрасните декоративни възможности на различните инструменти — ту извитата линия на баса, ту дългата черна тръба на фагота. В *Портрет на Пийе* инструментът е оставен до музиканта като символ на сериозни и приглушени акценти. Лотрек ще остане изненадан от ефектите, които Дега умее да извлича от лъскавата дървена повърхност, от причудливо извитите волути на виолончелото, но Дега ще отвърне:

— Аз само гледах, нищо не съм измислил!

По времето, когато Дега става ревностен посетител на Операта на улица Льо Пелтие (тя ще бъде разрушена от пожар през 1873 г.), избухва войната от 1870 г. При обсадата на Париж Дега се числи към артилерията на Националната гвардия. Там той среща като командир на батарея своя приятел от ученическите години в лицей „Луи льо Гран“ Анри Руар, завършил политехниката и станал инженер. От този момент тяхното някогашно другарство се превръща в сърдечно приятелство.

Дега нито е войнствен по дух, нито съзнателен като войник. Той няма да извърши никакъв подвиг, освен това, че ще направи по същото време един портрет на тримата си другари по съдба, седнали на маса:

Жанто, Лине и Лене. Лине е в средата, с шапка на глава, Жанто е със скръстени ръце, а Лене се е облегнал на стола си.

По време на Парижката комуна Дега като благоразумен буржоа се озовава в Менил Юбер, откъдето ще донесе споменатия вече портрет на малкия Анри Валпенсон. Също и една сцена от конни надбягвания — днес в Бостънския музей, и *Портрет на Анри Руар* с мека шапка, който прилича на портрета на музиканта Алтес по замаха, сериозността и по-свободната си техника. Едва приключили бойните действия, Дега бърза да отиде на улица Льо Пелтие в Операта. Той обича да работи „на затворено“. Именно „на затворено“ създава своите шедьоври.

## ПОРТРЕТЪТ, ТАНЦЪТ... И АМЕРИКА

*Човек трябва да живее за настоящия миг и  
за вечния живот. Всичко между тях е илюзия.*

Андре Сьюарес

От десет години Дега работи безспир над най-необикновената портретна галерия, с която се е заемал някога художник — портрети на негови близки, роднини или приятели, които познава и на които спокойно може да предаде характерите и вътрешния живот. Лица, изражения, фигури той „представя“ просто и строго, без никакви компромиси, без съзнателни „поправки“, ако може така да се каже, и всичко е изписано с най-голяма точност. На душевността на своите модели обаче Дега никога не оставя пълна свобода: с невероятна лекота той им налага своя вкус към порядъка. Мигът, в който той ги улавя, ги запечатва в един своеобразен семеен албум, в който вечното замества човешкото. Всичко, което се движи, което отминава, не заслужава да бъде изобразено, защото съдбата е по-важна от живота и Дега знае, че съдбата на неговите модели му принадлежи от момента, в който той ги улавя и ги подчинява на своето собствено виждане. Дори да ги запечатва в едно кратко мигновение, при всички случаи той може да повтори думите на Уистлър:

— Гледайте мене и ще виждате завинаги!

Работейки по този начин, т.е. пренебрегвайки склонността на светските художници да ласкаят своите модели, както прави Болдини, или да изтъкват социалното им положение, както повечето художници на Втората империя — Бона например — Дега постига пълна историческа достоверност. В същност той рисува един „клан“ или, по-точно казано, една обществена класа. Също като Пруст той портретува само „своите“. Дио е един от тези „свои“, защото е негов приятел, Валпенсонови — също, както и семейство Руар, и безбройното множество снахи, братовчеди, сватове, които обкръжават банкера и

неговите близки. На Дега няма никога да му хрумне да отиде да търси в Бастилията някое непознато лице, както Дьолакроа се трогва от милото личице на срещната по стълбите перачка. Работейки по този начин, Дега налага свой собствен стил, също както се казва за картините на Клуе, на Холбайн или на Ла Тур, че това е един Клуе, един Холбайн, един Ла Тур, а не, че това е Бургундският херцог или Анри VIII, или мадам дьо Помпадур — портретуваната личност остава повече или по-малко на втори план, зад художника.

Система ли е това или несъзнателен подход? Би било прибързано да правим някакво заключение, по все пак може да се предположи, че обяснението се крие в липсата на любов. По светски вежливият Дега няма сърдечни увлечения. Дали той не е преживял любовно разочарование на двадесет години с някоя си госпожица Волконска, чийто малък рисуван портрет ще пази през целия си живот? Или може би се е увлякъл по Мари Дио, сестрата на музиканта Дезире, в която е бил влюбен и Анри дьо Тулуз-Лотрек? Не са останали никакви сведения по този повод, но все пак нещо подобно прозира у този мъж, когато пише:

„Съществува любовта, съществува и творчеството, а човек има само едно сърце“ — сякаш някаква защитна броня го възпира да запечата върху лицето, което рисува и ни предава, друга страст, освен страстта на живописеца.

Завърнал се от провинцията в началото на 1872 г., Дега открива след темата на музикантите темата на танца.

Първото му платно е пълна сполука. То представлява малка дъска, двадесет на тридесет сантиметра, върху която са разположени седем балерини, един цигулар, пиано и огледало. Стените на помещението са кафява охра, рокличките на балерините са сини, цигуларят е облечен в черно, една малка зелена лейка спира погледа в долния ляв ъгъл, а огромното петно на паркета придава чувство за пространственост. Това е сцена на репетиция в салона на Операта. Втората картина, работена няколко месеца по-късно, също представя репетиция в балетното фоайе на големия салон на Отел Шоасьол. Ламперията, някога бяла и с позлата, сега е патинирана, голямото огледало стига чак до тавана, а дървената щанга по протежение на стената е облечена в червено кадифе. Сред почиващите си балерини балетмайсторът Мореъ, облечен в широко бяло ленено сако, наставлява

примабалерината. Тази картина е малко по-голяма от предишната, за която Мери Касат, закупила я за една своя американска приятелка (става дума за дървеното табло, което днес се намира в Ню Йорк), пише:

„Тази сутрин ми донесоха малката картина... Едно изписано с финес танцово фоайе. Истинско постижение на изкуството.

Като я видя, Дега извърна глава с думите:

— Когато я рисувах, очите ми бяха още добре...

Разбира се, оттогава са минали доста години. Помислете си какво зрение е имал той, когато е рисувал тази картина.“

Според Пол Лафон балетът Робер дяволът е в същност първата творба на Дега с балетен сюжет.

„На пръв поглед — пише той — няма нищо по-учудващо и по-странно от тази картина, в която сред декора на един манастир под ослепителна светлина изплуват светлите и въздушни фигури на монахини, които тъкмо излизат от своите гробове, докато на преден план виждаме три редици мъжки глави с коси и с повече или по-малко олисели черепи — музикантите с техните инструменти, предимно флейти, а пред тях — зрителите, насядали в креслата. Сред тези силуети, обърнати гърбом и в полупрофил, разпознаваме почитателя на изкуството Хелх и виконт Наполеон Лъопик.“

Според изследователите на творчеството на Едгар Дега могат да се разграничат три периода на балетната тема в изкуството на художника. Единият разгледахме още в началото — *Фоайета и уроци по танц* от около 1872 до 1878 г. — „тук балерината е съвсем индивидуализиран образ, всяка различна от другите (за което свидетелствуват безброй много рисунки, етюди и скици), но те всички се сливат в хармонията на една ансамблова сцена“. Към втория период спадат етюдите на движение от 1879 г. и в него преобладават пастелни етюди и интериори на театрални ложи, и най-послед третият период — на размазаните тонове, които придават на картината нещо призрачно и са резултат от отслабналото зрение на художника към 1885 г.



През октомври 1872 г. Дега напуска Франция и заминава за Нови Орлеан.

Дега не е нито Шатобриан, нито Паскен, който се завръща с очарователен скицист от Антилите. Той отива в Нови Орлеан при своите братя — търговци на памук, както човек отива в близката провинция, за да разговаря по семейни въпроси. Той няма да посещава квартала на черните, няма да се влюбва в абаносови прислужнички, няма да се омайва от тропическите багри. Просто жалко. Този човек е ужасяващ леден къс, непроницаем за обичайните външни впечатления от пътешествието, както и за всичко тайнствено, и все пак едно негово писмо до Фрьолих говори за известно удоволствие от пребиваването му там.

„Всичко тук ме привлича, гледам всичко, дори ще ви опиша всичко съвсем точно, щом се върна. Нищо не ми харесва повече от негърките с различни нюанси на кожата, държащи в ръце малки бели деца, съвсем белички, на фона на белите къщи с дървени колони с канелюри и на портокаловите градини, както и облечените в муселин дами на верандите на малките им къщички, и параходите с по два комина, високи като фабричните, и продавачите на плодове в препълнените магазинчета, и като контраст към всичко това — кипящите от работа кантори... Ами тези красиви чистокръвни жени и красивите квартеронки, и толкова добре сложените негърки! Трупам скица след скица и ще ми трябват десет живота, за да мога да ги използвам.“

Вярно е обаче, че в едно друго писмо възторгът му се поуталожва:

„Правя сметка дали ще ми стигне времето да нарисувам нещо малко, макар и необработено, само за мен, за собствената ми стая. Човек не бива да прави безразборно парижко изкуство, после луизианско, защото ще се получи

нещо като «Монд илюстре». И после трябва да прекара доста дълго време в една страна, за да се запознае с нравите на една раса, т.е. с нейния чар. Моментното не е нищо друго, освен фотография.“

След пет месеца престой той се завръща с един портрет — *Млада жена с ваза*. Това е брюнетка с матов тен на лицето, облечена в бяла рокля от памучен муселин, седнала напреко на един фотьойл, едната ѝ ръка е сгъната и опряна върху облегалката на стола, другата е поставена върху коляното, а пред нея върху кръгла маса има ваза с цветя с месести листа от рода на аспидастрите. Оттам той донася и етюди за *Кантора за памук* и за *Деца, седнали на прага на къща*. Това са внуците на Мишел Мюсон: Мари Бел, права с обръч в ръка, малката Балфур, седнала гърбом, Одил дьо Га, извърнала се с пленителен жест, брат ѝ Пиер анфас, а вляво — една прислужница. В дъното на двора кучето Васко да Гама гледа художника. Къщата в дъното се нарича „Маслинената къща“ и според Льомоан се намирала на ъгъла на улица Тути и улица Еспланад.

*Кантора за памук* е предприятието на братя Дьо Га. Впрочем тук разпознаваме Ашил, облегат гърбом към преградната стена, Рьоне, който чете борсовите съобщения в един вестник, и вуйчо Мишел Мюсон (братът на майката на художника) с цилиндър на главата на преден план. Можем ли да си представим по-академична и по-студена композиция от това ледено платно: „материализмът на търговската буржоазия, представена в своето леговище и при своите източници: тривиално изображение без никакво разкрасяване, моментална фотография“ — ще определи Рьоне Юиг тази композиция със съвсем фотографски реализъм, изписана с дребнава точност по отношение на перспективата и на детайлите. Художникът ще я завърши в Париж, в ателието си на улица Бланш 77. Той мечтае за това завръщане и пише на Анри Руар:

„Бързам да се върна у дома, да работя в обичайната си обстановка. Тук не върша нищо. Климатът е сякаш създаден за отглеждане на памук и хората живеят за памука и от памука. Светлината е толкова ярка, че още нищо не

съм могъл да предприема край реката. Очите ми се нуждаят от лечение и затова не смея да рискувам... Мане би видял тук много повече красиви неща от мен. Но и той не би могъл да направи нещо повече. В изкуството ние обичаме и даваме само онова, на което сме навикнали. Новото ни запленива, после започва да ни отегчава... Тук гледам и се възхищавам от много неща, подреждам възприятията и техния израз в съзнанието си и ще напусна всичко това без никакво съжаление. Животът е твърде кратък, а ние имаме сили само колкото да можем да живеем. Та, да живеят перачките на фино бельо във Франция!“...

Годината е 1873. В Операта на улица Льо Пелтие избухва пожар. Бащата на художника е болен в Торино и иска да се върне в Неапол. Дега заминава за Италия, но баща му умира през 1874 г., като оставя банката си в катастрофално състояние.

В семейството настъпва голямо объркване. Ръоне, собственик на кредитна банка (той е трябвало да прави заеми, за да създаде фирмата „Братя Дьо Га“ в Нови Орлеан), не е в състояние да посрещне дълговете си. Ашил и Анри Мюсон се връщат набързо от Америка. Едгар и неговият зет, архитектът Февър, решават да изплатят всички суми на клиентите след фалита и „изстискват всичките си възможности“.

Без никакво колебание Дега решава да разпродаде колекцията си, разделяйки се със своите постели от Ла Тур, които толкова много обича, и поема задължението да погасява на месечни вноски дълга към една банка в Антверпен. Да продава, да продава! Това е единственият изход за него и той настоява пред Дюран-Рюел, което го унижава и отчайва.

Както винаги, Едгар Дега се затваря в пълно мълчание и не приема нито да го съжаляват, нито да му помагат. Прекарва вечерите в кафене „Гербоа“, чиито обичайни посетители по това време са Мане, Захари Астрюк, Дебутен, Фантен-Латур, Филип Бюрти и Дюранти...

Център на вниманието в кафене „Гербоа“ е Едуар Мане — той разпалва оживените дискусии, той е възторженият защитник на

модерното изкуство. През 1863 г. той е изложил в Салона на отхвърлените „Закуска на тревата“, а две години по-късно — в официалния Салон — „Олимпия“, която обаче не е спечелила одобрението на принца-президент и на съпругата му, станала добродетелна дама. Обвиняват изискания Мане в порнография, но Емил Зола го подкрепя; преди време той го е запознал с Моне и с неговите другари от ателието на Глер: Реноар, Сисле, Базил (Базил ще падне убит през 1870 г. като единствен от групата, който участва във военните действия на фронта).

Тези продължили няколко години вечерни сбирки в кафене „Гербоа“, които след това ще продължат в „Нова Атина“ близо до площад Пигал, се оживяват доста след 1872 г., защото позициите като че ли вече са се очертали ясно. Дега не е безучастен към въодушевлението на Мане. Мане е единственият художник, който успява да раздвижи заклетия ерген, макар че това не пречи на двамата често да спорят:

— По времето, когато аз рисувах себеподобните си, вие още правехте историческа живопис от рода на *Семирамида*, господин Дега.

— Вие сте не по-малко прочут от Гарибалди, господин Мане, но аз ще вляза в Института преди вас — да, господине, с рисунъка си.

Какво да отделим от тези дребни анекдоти, които се разпространяват сред общество, където дъхът на абсент се смесва с мириса на дима от лулите в час, когато всеки е затворил ателието си, скрило тайната на последната му творба? В тях явно няма нищо сериозно, едно е сигурно обаче, че от април 1873 г., когато Дега се завръща от Америка, до 1874 г. — датата на първата изложба на групата на импресионистите — художникът сякаш овладява собственото си изкуство, и то не толкова с картина като *Педикюр*, макар че необичайният сюжет и интимността на сцената предвестяват бъдещите негови *Тоалети*, колкото с *Разпяване*, *Урок по танц* и множеството етюди, които предхождат творбите му *Балерина с вдигнати зад главата ръце*, *Балерина с кръстосани зад гърба ръце*.

В бележниците си Дега пише:

„Да нарисувам поредица от последователни движения на ръцете по време на танц, или на краката, застанали на едно място, въртейки се около себе си...“

„От фойето до кулисите, от рампата до щангата в салона за упражнения този всевиждащ мъж тича с молив в ръка, скрил под вечерното си пардесю своя скицник, на който нахвърля припряно някой забелязан жест, а щом прожекторите изгаснат, бърза към ателието си и там, напълно изолиран, пренася върху платното или върху листа скъпоценната плячка на очите си.“ — Така го вижда един от неговите биографи, такъв е той! Защо? Защото — пише той на своя приятел Бартоломе:

„Трябва един и същ сюжет да се преработва до десет пъти, по сто пъти. Нищо в изкуството не бива да изглежда случайно, дори движението.“

## БАЛЕТЪТ — ОСЪЩЕСТВЕН СЪН

*Всяка муза си има своя задача. Клио  
предвожда историята, Евтерпа — музиката,  
Талия — комедията, Мелпомена —  
трагедията, Ерато — любовната лирика,  
Полихимния — одата, Урания — науките,  
Калиона — епическата поезия,  
а Терпсихора — само танца. Но щом като  
изпълнят задачите си, всички музи подхващат  
общ танц.*

Дега

На 13 февруари 1874 г., петък, Едмон дьо Гонкур пише в своя „Дневник“.

„Вчера прекарах следобед в ателието на един художник на име Дега. След много опипвания на почвата, лутания и опити във всички посоки той се е влюбил в модерното и в това модерно се е спрял на перачките и на балерините. Аз самият не мога да кажа, че изборът му е лош, тъй като лично възхвалих в «Манет Саломон» тези две професии като най-подходящ източник на живописни женски модели за съвременния художник. И наистина розовото на плътта, бялото на прането, млечната ефирност на тюла — не е ли това най-прелестният повод да се пресъздават светли и нежни багри?

Дега ни представя тия перачки, разговаряйки с техния език, и ни запознава с техниката на гладенето чрез опирането върху ютията или чрез въртеливото ѝ движение и т.н., и т.н.



След това пред очите ни преминават балерините. Ето го фоайето на балета, където под хлуещата през един прозорец светлина се очертават като фантастични силуети краката на слизащите по малка стълба балерини, в средата сред тези бухнали бели облачета пламти яркочервеното петно на някакъв жакет, а в рязък контраст с тях — смешната фигура на балетмайстора. И ние виждаме, уловена направо от натура, грациозната плетеница от движенията и жестовете на тези девойки-маймунчета.

Художникът ви показва картините си, коментира ги от време на време с някоя хореографска мимика, имитира езика на балерините, някоя от техните арабески, и наистина е много забавно да го гледаш как обединява със свити в кръг ръце естетическите възгледи на балетмайстора с естетиката на художника, говорейки за «нежните кални петна» на Веласкес или за «силуетите» на Мантеня.

Голям оригинал е този Дега, малко болнав, невротичен тип, с болни очи, та чак се страхува, че ще изгуби зрението си, но може би именно заради това е свръхчувствителен и прониква в същината на нещата. Според мен това е човекът, който най-добре от всички умее, копирайки съвременния живот, да прозре в душата му.

И тъй, ще успее ли той да създаде нещо наистина завършено? Не мога да кажа. Вижда ми се твърде неспокоен дух.“

Но този неспокоен дух си има своите защитни опори: на първо място семейната среда, която го предпазва от бохемските изкушения на кафене „Гербоа“ и на малкия ресторант на ъгъла на улица Нотр Дам дьо Лорет и улица Ла Рошфуко, където ще обядва, докато се настани за постоянно на улица Виктор Маса, и където ще се среща с Жерве, Кормон, Юмбер, Мишел Леви, Жером и Карне Бельоз-син; на второ място — въздържаността му по отношение на жените, и най-вече — сериозният му характер.

Тази склонност към сериозното проличава в няколко съвсем своеобразни табла, като *Болногледачка*, *Меланхолия* и най-вече *Изнасилване*.

*Изнасилване* е доста голямо платно (метър и шестнадесет на осемдесет и един сантиметра), което, след като пострадало в ателието на художника, било поправено с помощта на Киалива и преработено през 1900 г., така че не можем да определим съвсем точно годината на създаването му. В една стая, която напомня хотел, в квартала Батиньол, с книжни тапети на цветчета, но все пак с картини по стените, с желязно легло, постлано с бяла покривка с дантела по края, с кръгла масичка на един крак, скрин, огледало над камината, лампа с тюлен абажур и един-единствен стол, две фигури стоят неподвижни; жената се е отпуснала върху стола, едното ѝ рамо е разголено и тя държи върху коленете съблечената си рокля, мъжът се е облегнал на вратата и я гледа в гръб, пхнал едната си ръка в джоба на панталона, а другата — зад гърба си. Върху леглото няма следи от тяло, то е оправено. На преден план е захвърлен висок корсет, а на масичката има отворено ръчно куфарче. Изглежда, сякаш жената се е разсъблякла или е била разсъблечена бързо под напора на брутално желание. Ние не знаем нищо за тази картина и затова биографите търсят някакъв литературен източник: виждат в нея било илюстрация на сцена от романа на Дюранти „Приключенията на Франсоаз Дюфреноа“, било според тълкуването, предложено от Жан Адемар — сцена от рома на Зола „Мадлен Фера“, в която двамата съпрузи пристигат в странноприемницата, където Мадлен, хлипайки, казва на Франсиз: „Ти страдаш, защото ме обичаш, а аз не мога да бъда твоя!“ Като доказателство за своята теза Жан Адемар, показва на изложбата за Зола през 1952 г. в Националната библиотека една рисунка от 1867 или 1868 г. Мадлен и Франсиз в хижата — първия ескиз за картината. В такъв случаи обаче названието *Изнасилване* не е много обосновано. А ако го приемем, ще бъде по-правдоподобно да си представим буржоа, успял да прелъсти някоя гувернантка и да я отведе някъде във вила (би било интересно да се разбере дали изобразената стая не е някоя от стаите в дома на Руар в Кьо ан Бри), но там се е натъкнал на последен отказ.

Свързват картината и с друго негово платно, наименовано *Сръдня*, за което по същото това време е накарал да му позират госпожа Артюр Фонтен и господин Пужо и ги е фотографирал, като

след това е работил методично над полученото клише. Но откъде са дошли тези жанрови сцени? Изглежда, че Дега е имал желание да илюстрира натуралистичния роман, за който непрекъснато му говорел Зола, възхвалявайки тези „откъси от живота“, или може би е искал да подразни Мане, с когото често се е виждал през същата тази 1874 г. и който го упреквал — сякаш не е доказал тъкмо обратното — че не умее да види „реалния“ живот.

Реалният живот ще бъде отразен в *Портрет на Йожен Мане*, брата на Едуар, който бил сгоден за Берта Моризо. Макар че го е рисувал в ателието на Берта, Дега е изписал на заден план дюни, та — по думите на художника — „да изглежда, че той е бил на брега на морето, както по времето, когато двамата са пътували до Булон“. Реалният живот, не е ли това и танцът, не е ли в края на краищата и животът един балет!

„Светът на балерините — пише Кабан — също както светът на конете ще му даде възможност, само че по-продължително време, да упражнява дарбата си на анализатор, да изучава движението, верния жест и да открива наново и наново пулсиращия живот в преходните мигновения на танца.“

И все пак смятам, че би трябвало да се позовем още веднъж на Льомоан, за да се пренесем в творческия климат на онова време.

„Още щом се завръща — пише Льомоан — художникът завършва чудесното малко платно, известно под името *Файтон на конни надбягвания*, рисувано навярно отчасти още преди заминаването му за Америка, но показано едва на Първата изложба на импресионистите през 1874 г. под наименованието *На конни надбягвания в провинцията*. Нарисувана със съвсем ново осветление, тази картина съдържа възхитителни, най-тънко изпълнени живописни откъси, като например прелестната група на скритата под слънчобран жена с почти голо бебе на коленете — композицията напомня белите петна на Фромантен и още по-силно подчертава лъскавата чернота на файтона, която обгражда групата фигури. Небето, заемащо почти половината от картината, е изписано с голям финес, едно от онези небеса, които често виждаме в неговите пленерни произведения, с опаловото сиво на леките сухи мъглици, както у холандските майстори. Само някои суховато предадени места, някои диспропорции между ездачите и конете, някои грешки в плановите издават неопитността на художника

в тази област и още недостатъчното му познаване на коня. Чувствува се обаче, че Дега, привлечен от просторните, облени в светлина поляни за надбягвания, е изненадан от този пленер, който деформира силуетите, от ярката светлина, която измества сенките, поражда неочаквани отблясъци и, заслепявайки го, явно е разколебала точния му и уверен рисунък.“

Бележките на Лъомоан придобиват особено значение поради тези последни редове и употребената в тях дума „заслепяване“, защото много скоро в разговорите и писмата на Дега ще започнем да срещаме оплаквания от дразнещата зрението му светлина, нежелание да гледа пейзажа, огрян от толкова ярка светлина, предпочитанието му към интериорите с изкуствено осветление, плод на собственото му въображение въпреки, тъй като източникът на светлина е напълно теоретичен, както перспективата, и е прибавен накрая като декор.

Но да се върнем към истината за Дега, за този „анти-Вато“. У художника от осемнадесетия век се чувствува, че всяка жена, която той рисува, е желано от него същество, пред което той тръпне. Тези женски шии, които неговата четка гали и обагря с неподражаемо розово — той сякаш гори от желание да ги погали с ръцете си. Той иска да целуне всяка трапчинка на буза, пък и въпреки не се е лишавал много-много от това удоволствие в градините на „Фосе Сен Виктор“. Дега никога не изпитва подобно желание.

„Дега, този убийствено неподкупен сметководител“ — както ще го нарече Андре Лот; Дега с неговото „жестоко“ изкуство — според Ели Фер — където обаче понякога, „когато постелът се подпали и запламти, проблясва поетична светкавица и заедно с увлеченията във вихъра на танца балерини ни пренася в кратък сън, в който душата на позакоравелия Вато се връща да поброди под блестящите полилеи и да погледа как летят и чупят крилата си фосфоресциращи пеперуди.“

Сред този вихър от мускули в движение балерините нямат друго лице, освен лицето на танца. Дъщери на портиерки, които ще станат „префинени дами“, израснали по стръмните улици на бедния квартал Белвил, те не принадлежат към света на Дега и макар дъщерите на банкери, на борсовите посредници и на рентниери да не са толкова красиви, той тях ще портретува. Едните са обект, другите са само повод.

Впрочем по-нататък ние ще видим какво търси художникът в своите сюжети. Изглежда, че още от самото начало Дега е направил за себе си строго деление. Това не е най-симпатичната страна на неговия характер и хората невинно одобряват тона, с който той се е обръщал към някои от своите модели, но на него явно му е присъща някаква стеснителност, откъдето произлиза и това грубо държане, с което той сякаш прикрива неумението си да намери подходящата дума.

Един доста обработен етюд на *Три балерини в репетиционната зала*, рисуван през 1873 г. веднага след завръщането на Дега от Нови Орлеан, ни изненадва с прозиращата през тюлените пачки светлина и с пейзажа от къщи, който се вижда през прозореца. Художникът отделя една фигура с помощта на копирна хартия и я нанася върху по-голямо платно, и композира около нея *Репетиция на балерини на сцената*. Това платно може да се смята за истински шедьовър, въпреки че в него доминира сивата гама, сред която мъглявината просветлява от отраженията на сценичната рампа. Репетиция е последвана от *Урок по танц с балетмайстора Перо* и с едно пиано вляво на преден план, върху което е седнала почесваща гърба си балерина; днес *Урок по танц* се намира в Лувър. През същата 1874 г. обаче Дега приключва големите си етюди с балетни сюжети, защото започва да се готви за изложбата, която ще бъде манифест на новата живопис и по повод, на която критиците ще изпишат реки мастило.

Ако още не е дошло времето да определим танца така, както го чувства Дега, не можем все пак да не цитираме горещия негов защитник Пол Лафон, който най-добре е анализирал изкуството на художника:

„Зад приказния декор на театралната сцена той показва всичко, което е грозно, болнавото преждевременно узряване на тези момиченца със състарени, много фини, много дръзки или много мечтателни личица, с крачка на деца. Тези балерини най-често са незначителни малки фигурантки, които само подскачат в последните редици на балета, с мръсни крачета, с анемична плът; те обикновено се отличават само с неутолимата си лакомия към колбасите и сладкишите. Дали ще я представи в дълга прозрачна

рокля, в трико, в къса тюлена пачка, или в обикновеното й градско облекло, или във фойето на театъра, похотливо ухажвана от министри, финансови магнати и наследници на стари родове в черни костюми с бели яки, Дега никога не разкрасява тази балерина. Той я вижда такава, каквата е — дете на народа, израснала в някоя мансарда на Монмартър или в Менилмонтан, или в портиерското жилище на достопочтената си майка госпожа Кардинал. С нейната колкото пробивна, толкова и привлекателна дързост той я представя изплуваща от долния свят, горда, че може да се яви сред блясъка на сценичната рампа, с маймунско или обикновено личице, с простовато и същевременно лукаво изражение, с плоски или несъществуващи гърди и мършави ръце, завършващи с огромни длани и пръсти, с яки крака — едно жалко и анемично, по-скоро грозно същество. Ала с каква правдивост пресъздава той тези дребни създания, обезпокоително и преждевременно узрели, независимо от това, дали са облечени в тюл или в евтина конфекция от големите магазини, също както и пеперудата се превръща отново в какавида.“

Наистина от тези редове на биографа лъха едно донякъде романтично-популярно схващане за балерината, но съвсем ясно е, че Дега я вижда и си я представя така, и толкова по-добре, тъй като чисто „пластичната“ страна взема превес над идеалистичната и именно Дега ще стане един от основоположниците на модерното изкуство, за което Морис Дени пише:

„То събира цветовете в определен ред върху определена плоскост, като идеята е дадена само филигранно, а повествованието отстъпва, за да се възцари контурът...“

## ЕДНА СПЕЧЕЛЕНА БИТКА

*Най-умното нещо, което човек може да прави, е да гледа добре и да наблюдава, а още по-хубаво е, ако може и да го нарисува.*

Сент-Бъов

Тъй като официалният Салон ставал все по-деспотичен и отстранявал безжалостно всеки художник, който не се приспособявал към неговото виждане за изкуството, т.е. към виждането на членовете на журито, избухването на всеобщото възмущение станало неизбежно и младите художници се присъединили към критика Пол Алекси, който писал предишната година, през май 1873, буквално следното в „Авенир Насионал“:

„Като всяко друго съвременно сдружение, и това на художниците има интерес да организира час по-скоро свой собствен синдикат и да започне да излага въвн от официалния Салон, където цари най-тесногърд остракизъм.“

Ще трябва да мине доста време, докато пожеланието на Пол Алекси се осъществи, а именно до основаването на „Салона на независимите“. В същност обаче този Салон идва като рожба на импресионизма и става негов естествен приемник, тъй като никоя битка не е била загубена, щом като е имала за цел да наложи една извоювана свобода.

Но онова, което на нас през двадесетия век ни се струва съвсем естествено и просто, тъй като ние бяхме освободени от съществуващите корпорации, пометени от огромната вълна на войната от 1914 г. и от провалянето на утвърдените от Института светила, през



1874 г. никак не е било естествено. Салонът е бил мястото, където са се събирали колекционери, купувачи, хора от висшето общество, търсещи да открият нов майстор, който да ги портретува. Да окачи в Салона своя картина, означавало за художника да представи визитната си картичка на хиляди семейства. За да скъса със Салона, се изисквало много смелост, но тъй като Салонът така или иначе отхвърлил художниците на пленера, пейзажистите от натура, те сметнали, че не поемат кой знае какъв риск, и цялата група от кафене „Гербоа“ — Писаро, Сисле, Йонгкинд, Гийомен — решила да направи окончателната стъпка.

Все пак тази тяхна проява не трябвало да се приеме като някакъв Салон на отхвърлените, а като изложба на група художници, непризнаващи тенденциите на Академията. Първоначално борбата водил Мане, а Дега, който го ценял като „човек с добро възпитание, придържащ се о буржоазните принципи като него самия“, го подкрепял, подпомаган от Дюран-Рюел. Но през пролетта на 1874 г. Мане, който не можел да си представи, че ще си отреже окончателно достъпа до Салона, се отметнал и Дега се нагърбил сам с цялата отговорност, като малко по-късно приел в групата, в която Кале, Льовер, Руар и Де Нитис били умерените елементи, и Сезан, когото в същност той никак не обичал.

Фантен-Латур също се оттеглил, но Дега упорито продължавал да вербува нови хора и на 15 април 1874 г. изложбата била открита в старото фотографско ателие на Надар на булевард Капюсин. На нея Дега показал десет свои картини, сред които *Изпит по танц*, *Урок по танц*, *На конни надбягвания в провинцията*, *Перачка* и *Несполучлив старт*.

Разбира се, критиката веднага се развихрила срещу „импресионистите“, въпреки че не се нахвърлила така остро срещу Дега, а Бюрти пише в „Ла Републик Франсез“:

„Няма ли, когато му дойде времето, господин Дега да стане класик? Никой не може като него да предаде с толкова сигурен щрих усещането за модерна изисканост... Впрочем това е човек, чиито наблюдателност, артистичен финес и вкус се проявяват и в най-малките му картини.“

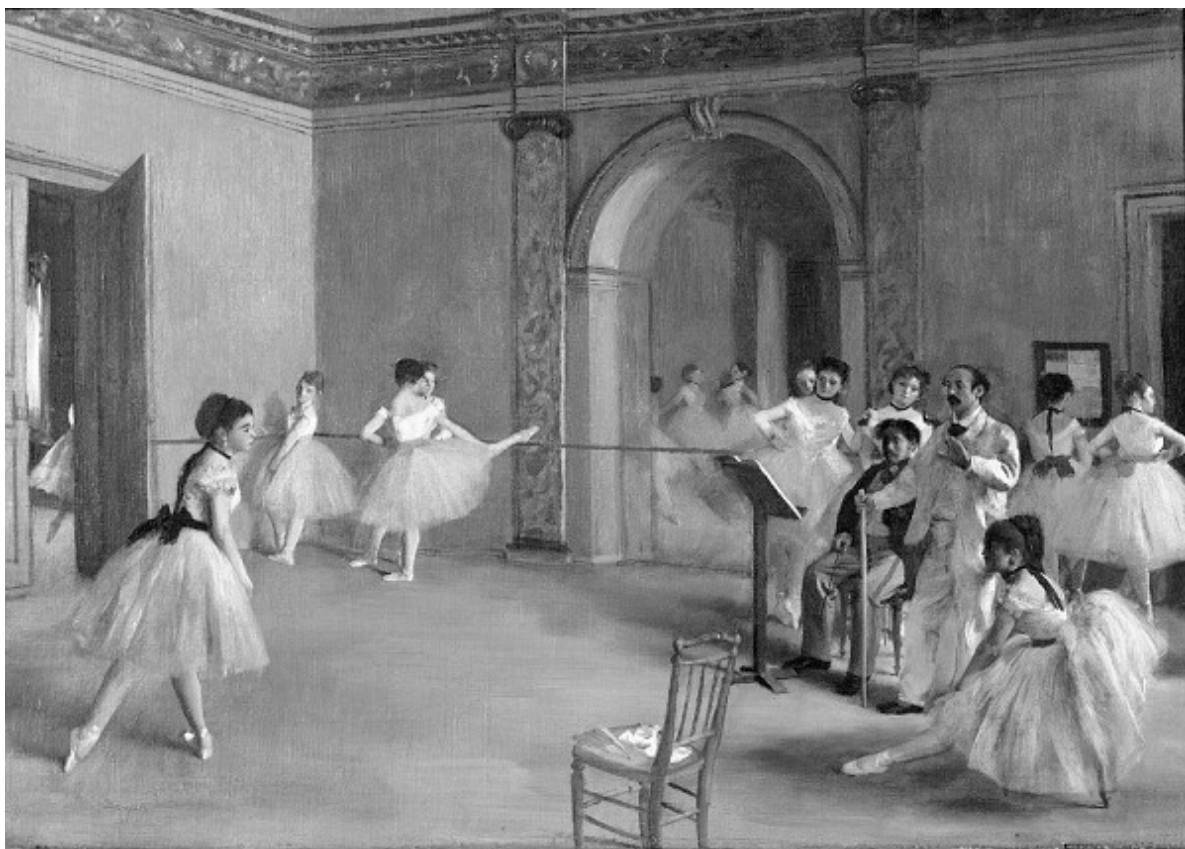
Това може би е слаба утеха за Дега през този период, в който работите на банката вървят от зле по-зле и той преживява неприятностите, за които вече споменахме; но щом приключва изложбата, той отново се залавя за работа, за да подготви нова изложба за 1876 г., на която „импресионистичното“ движение ще се утвърди и която ще се открие през април при Дюран-Рюел на улица Льо Пелтие 11.

Този път Дега излага двадесет и четири свои картини: *Кантора за памук*, *Перачка, носеща пране*, *Портрет на Естел Мюсон*, балетни сцени и конни надбягвания, както и *Абсент*, която авторът е наричал по време на създаването ѝ *В кафенето*.

Може би Дега не е рисувал по-красива картина от тази, издържана в сиво-синьо и умбра, а композицията — във формата на главно L. Сюжетът е съвършено прост: един мъж и една жена са седнали на пейка край стената на едно кафене пред две чаши. Мъжът е гравьорът Марслен Дебутен, приятел на Дега от кафене „Гербоа“. Той се е завърнал от Флоренция „без пукната пара“ и затова е приел да позира. Облегнал се силно напред върху масата, той смуче лулата си и гледа към друга маса. Килнатата му назад шапка открива красиво изпъкнало чело, неколосаната му риза представлява най-светлото бяло петно в картината. До него седи пиячката пред „зеленото пюре“, което толкова е обичал Верлен, т.е. пред чаша абсент. Тя пък е красивата актриса Елен Андре, която, за да угоди на Дега, се е съгласила да играе ролята на улично момиче, дошло да пийне в промеждутъка между двамата клиенти. Все пак тя е с шапка, кацнала най-отгоре на главата ѝ, а под шапката се подават руси, подстригани на бретон коси и висок кок. Тъй като компаньонът ѝ е заел цялото място, тя е седнала съвсем накрая на масата и е трябвало да постави шишето с вода на съседната маса. Тя изглежда потънала в някакво съзерцание, което в същност може би е само затъпяване под влияние на алкохола. Краката ѝ са разкрасени, лявото ѝ коляно докосва крака на съседа ѝ, ръцете и раменете ѝ са отпуснати надолу. Сцената напомня Зола, но е по-сдържана, от нея не лъха доволство от порока и тя навярно се разиграва в кафене „Нова Атина“, където художникът и писателят се отбивали често.



22. Портрет на Роз-Аделаид дьо Га, херцогиня Морбили. 1867. Париж, Лувър.



*23. Танцова зала в операта. 1872. Париж, Лувър.*





24. Балерина чешеца гърба си. Ок. 1874–1875. Париж, Лувър.



25. Балерина оправяща обувката си. Ок. 1875–1878.

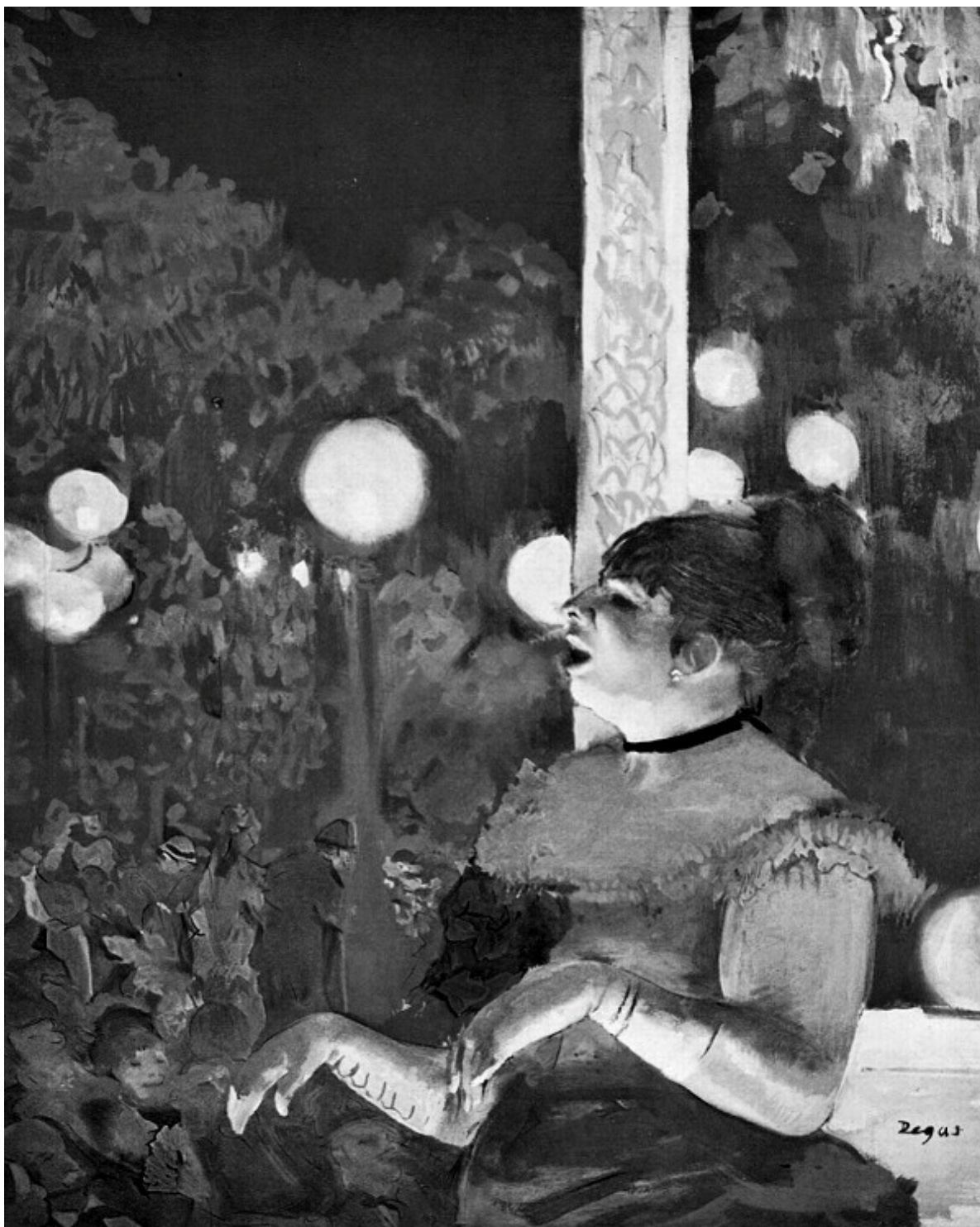


26. *Кафе-Шантан. Ок. 1875–1877. Вашингтон, Национална художествена галерия.*



27. В Кафе-Шантана „Амбасадор“. Г-ца Бека. 1875–1877. Ню Йорк, Музей Метрополитън.





28. Кафе-Шантан. Песента на кучето. 1875–1877. Ню Йорк, частна сбирка.





29. Кафе-Шантан „Амбасадор“, 1876–1877. Лион, Художествен музей.





30. Жени вечер пред едно кафене. 1877. Париж, Лувър.



31. Урок по танц. Ок. 1875. Лос Анджелис. Фондация, Нортън Симон.



32. Урок по танц. 1874. Париж, Лувър.





33. Певица с ръкавица. 1878. Кеймбридж. Масачузетс, Харвардски университет, музей Фог.

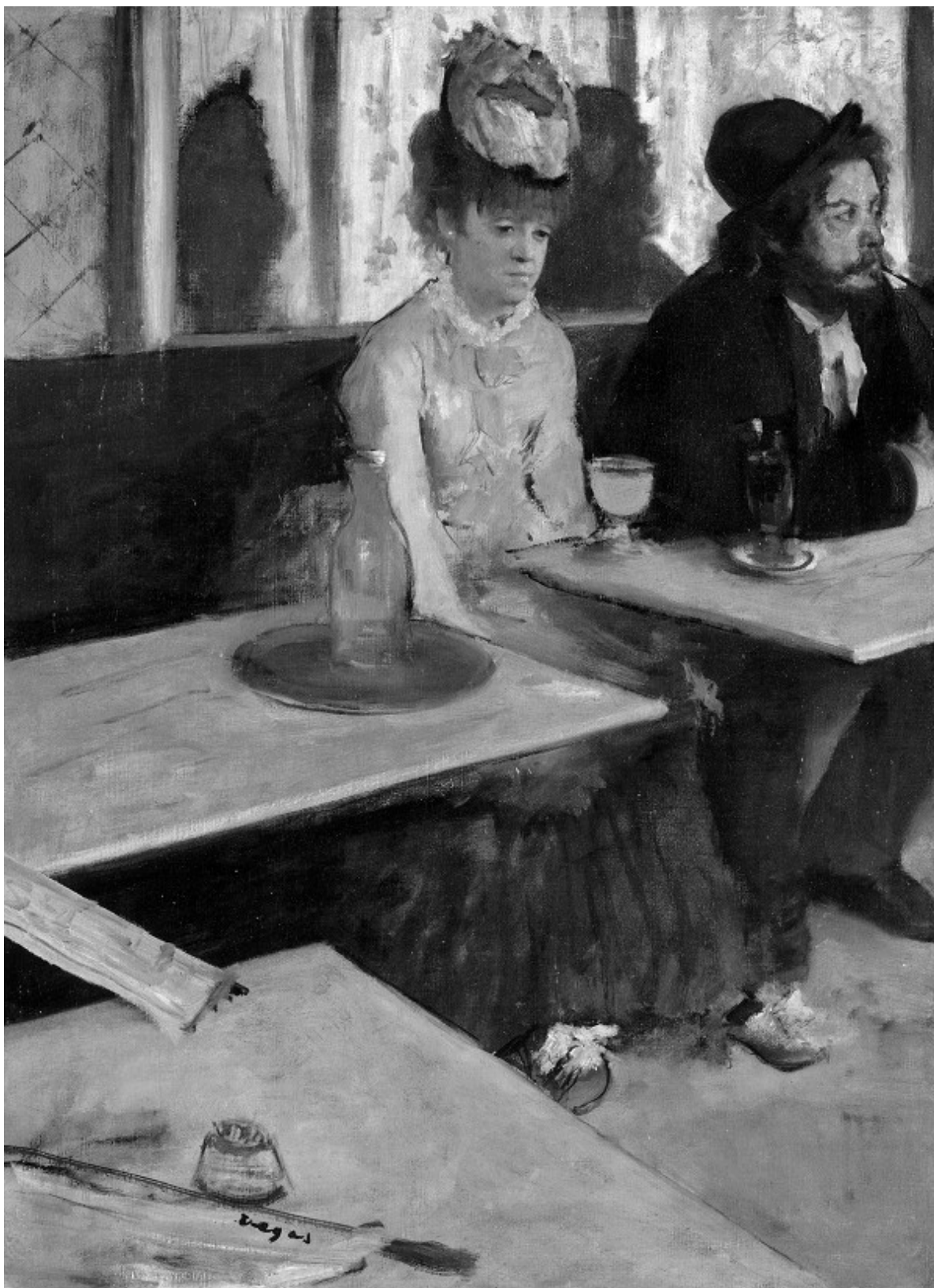




34. Балет, гледан от оперна ложа. 1885. Филаделфия, Музей за изобразително изкуство.



*35. Две перачки. 1876–1878. Нью Йорк, частна сбирка.*



36. Абсент. 1876. Париж, Лувър.





37. Почиващи балерини. Ок. 1880. Бостън. Музей за изящни изкуства.

Жалко е, че никой хроникьор на времето не се е сетил да ни даде пълно описание на това заведение, което е играло същата роля, каквато е играло кафене „Флора“ по времето на екзистенциализма или „Ротондата“ след войната от 1914–1918 г., където са си давали среща Сутин, Модияни и немско-русият вносен експресионизъм. И все пак от оскъдните подробности в тогавашните вестници можем да съдим, че особеното осветление в това кафене е допринесло да се насочи модерната живопис към нови ефекти.

Льомоан разказва, че тази картина предизвикала скандал в Лондон през 1893 г. и че художници като сър В. Ричмънд и Уолтър Крам протестирали, докато, за разлика от тях Джордж Мур я защитил. Смутеният от скандала собственик на картината Артър Кей я продал на

Камондо, който от своя страна станал причина тя да влезе по-късно в Лувър.

Бихме могли да си зададем въпроса, дали Дега не е целял с тази картина да отговори на Мане. Защото в Салона от 1873 г. приятелят му Едуар постигнал най-после неоспорим успех с портрета на своя приятел Бело, обвит в дима от лулата си пред халба бира. Но ако „Чаша бира“ напомня Франс Хале, „Абсент“ отразява съвсем различна атмосфера, наситена с „артистичен“ песимизъм.

Изложбата от 1876 г. изиграва ролята на хвърлен в спокойна вода камък. Албер Волф, когото не бихме могли да цитираме изцяло, пише в „Льо Фигаро“:

„Нещастна е тази улица Льо Пелтие. След пожара на Операта отново бедствие сполетя квартала. При Дюран-Рюел бе открита изложба, наречена „Художествена“... ” — И критикът, след като натиква всички участници в калта, казва за Дега: „Опитайте се да вразумите господин Дега; кажете му, че в изкуството съществуват стойности като рисунък, багра, изпълнение, воля и той ще ви се изсмее в лицето и ще ви нарече реакционер.“ Но верният Дюранти се опълчва срещу клеветниците, като издава при Льо Дантю една малка брошурка „Новата живопис“, в която поставя Дега на полагащото му се място:

„Редицата нови идеи са се оформили преди всичко в съзнанието на един рисуващ (Дега). Той е един от нашите, един от тези, които излагат в залите, човек с най-рядък талант и най-изтънчен дух. Твърде много хора са се възползвали от неговите концепции, от неговото артистично безкористие, за да не му отдадем заслуженото тук и да не посочим източника, от който много художници са черпили, но не биха желали да го признаят, особено ако този майстор продължи все така да прахосва дарованията си заради другите и си остане все същият филантроп в областта на изкуството, а не човек, който си знае интереса, както толкова други.“

Естествено Дега е чувствителен към критиките и ще го покаже, поставяйки на място, както много добре умее, с една хаплива забележка злъчния Албер Волф:

— Че как би могъл да разбере нещо той? Той е дошъл в Париж от дърветата!

Дали Дега е напълно съгласен с естетическите позиции на своите колеги-изложители, това вече е друг въпрос. Той мрази природата и пленера. Важна за него е само човешката личност. Най-голяма радост за него е да гледа човека в движение, спокоен или оживен от творческия пламък, да наблюдава нечие лице или в краен случай някакъв спектакъл. Сезан с неговите картини на дървета и ябълки е съвсем непонятен за Дега и ако той, Дега, си позволява удоволствието да нарисува къпещи се край морето, той закрива с фигури морската шир, както в онова негово табло, намиращо се в Националната галерия в Лондон, на което една прислужница реши малко момиченце върху жълтия пясък на плажа. „Площад дьо ла Конкорд“ — друга негова картина от същия период (1875 г.) — ни показва не декора на площада — Министерството на флотата и дворецът Тюйлери са едва набелязани — а граф Луи Наполеон Льопик (негов приятел, художник съизложител) и двете му дъщери, облечени почти еднакво (момиченцата са на седем и на осем години), заедно с едно куче.

Изглежда, че през този период жената доста занимава Дега и той сякаш изпитва непрекъсната нужда да я анализира. Рисува „Решещи се девойки“ с бели ризи и кафеникавочервени коси (един и същ модел в три различни пози), „Малки селянки, къпещи се привечер в морето“; и двете картини изобразяват младежки движения (третото младо момиче на втората картина е с необичайни за Дега грациозни и съблазнителни форми). Към тях се прибавя и възхитителният портрет на „Госпожа Жанто пред огледалото“ — тя е братовчедка на Льопик и съпруга на отдавнашния приятел на Дега — инженера; след това и жената в по-напреднала възраст — „Жена на прозорец“ (от Института Курто), чиито ръце и тоалет издават по убедителен начин годините на портретуваната.

По това време Дега се настанява на улица Фрошо 4 и сега ловният му терен става Монмартър с неговите долнопробни заведения, където Тулуз-Лотрек прекарва живота си. От тях той извлича най-същественото в един скромен пастел с невероятно силно въздействие, който излага на Третата изложба на импресионистите през 1877 г. —

„Жени на терасата“, творба, за която Жорж Ривиер пише в първия брой на „Импесионист“:

„Господин Дега е наблюдател, той никога не търси да преувеличава, въздействието в неговите картини винаги произтича от самата природа без всякаква украса. Именно това го прави, най-привлекателният историк на сцените, които ни показва. Ето например тези жени пред вратата на кафене вечер: едната от тях почуква с нокът по зъбите си, казвайки: «Пет пари не давам!» Цяла поема! Друга посетителка е положила огромната си ръка, облечена в ръкавица, върху масата. В дъното се вижда булевардът, чиято глъчка лека-полека заглъхва... Една изключителна, страница от живота.“

Дега следва по петите кафе-шантаните, които започват да се местят от Монмартър към Шан з'Елизе. Той посещава преди всичко кафе „Амбасадор“, където Лотрек ще се установи за постоянно десет години по-късно. Именно тук той нахвърля най-напред „Песента на кучето“ — пастел, в чийто десен преден план, пред една колона, едра мома с червена чорлава грива според модата „Златна каска“, с черна кадифена панделка на врата, имитира танц на махащо с лапи куче пред група гологлави момичета и улични момчета под дърветата, осветени от газовите фенери в синьо и зелено. След това той рисува друг голям пастел, „Кафе-Шантан «Амбасадор»“. Тук Дега още веднъж прибъгва към ключовете на виолончелото или по-скоро на контрабаса, за да подчертае сянката. Певицата е подпряла едната си ръка на хълбока, другата е протегната напред, докато цялата фигура се откроява пред две колони, а на фона се виждат жени с ветрила. На преден план са представени две посетителки в профил, както и един мъж с цилиндър и с големи мустаци. Светлинният ефект е доста необичаен и поразителен.“

От кафе-шантана Дега ще почерпи сюжети за „Певицата Бека“ за „Червенокоса певица“, нарисувана гологлава, до средата на краката, с вдигнати на слепоочията коси, с розова рокля и червен шал; тя държи партитура в ръце и гледа към сцената, която само предугаждаме, докато

до нея се е изправил висок млад мъж с килната назад шапка — явно нейният жиголо, отрязан от края на картината; за „Певица с ръкавици“, уловена с отворена уста като на моментална снимка, за четири етюда на госпожица Дюме и за няколко литографии.

„Трудно е да се оцени по достойнство характерът на тези картини, тяхната живост. Никой не умее по-добре от Дега да изобрази външната обвивка на тези нещастници, чийто живот се състои само от хитрини и борби; никой по-добре от него няма да съумее да предаде с толкова остра ирония простоватия им манталитет, предизвикателното им държане, святкащите погледи изпод русолявите разчорлени коси, големите ръце, изпъкналите гърди, притиснати от корсети, под които напират притеснената плът, безформените им ханшове и задници.“

„Още веднъж Дега е видял и предал с необикновена сила отчайващата тъга на тези увеселителни заведения — кафе-шантаните, и на тяхната публика. Изобразил е с неотразим щрих лицата със замръзнали усмивки, с натезали клепачи и със силно изчервени устни, предизвикателното и същевременно унизително, ако не и умоляващо държане на тия жени, които служат за примамка на клиента в заведението. Женомразецът Дега разобличава с неподражаема сила жалкото нищожество на редовните клиенти на тези кафе-шантани и долнопробни заведения, вулгарността и низостта на тяхното поведение; невъзможно е да се изрече по-остро обвинение срещу техния разпътен живот — и всичко това е предадено чрез прекрасната арабеска на един безупречен рисунък, на един топъл, галовен колорит, без литературни намеци.“

И макар да отчитаме може би малко пристрастния възторг на Лафон, все пак не можем да не се съгласим, че онова, което той пише, е лирично, но вярно; ала може ли да се обясни всичко това само с женомразие на Дега?

Може да се твърди със сигурност, че наблюденията на Дега не са обременени с излишно философстване. Също като Лотрек и Дега има удивително опитно око, което само транскрибира действителността, но — трябва да подчертаем — с рядка гениалност по отношение на колорита и рисунъка.

## С ОТВОРЕНИ ОЧИ

*Парижският живот е богато наситен с  
поетични и чудни сюжети. Чудесното ни  
обгръща като атмосферата, но ние  
не го виждаме.*

Бодлер

Херцог дьо Брогли с цялото духовенство зад гърба си е поддържал дълги години политиката на „моралния ред“, чието знаме и вдъхновител бил старият маршал Макмахон, очаквайки възвръщането на трона на ужасно ограничения граф дьо Шанбор. Но изборите от февруари 1876 г. разбиват надеждите на консервативната буржоазия и засилват влиянието на Гамбета — републиканец и антиклерикал. Разпуснато през 1877 г., новото събрание се оказва много по-републикански настроено от всички предишни, доказвайки, че времето на консерватизма е отминало и заедно с него са сринати моралните и духовните устои, които са го крепили.

Макар че още никаква сериозна проява не е привлякла вниманието на повърхностния наблюдател, 1877 г. е преломна и за Дега, който завършва по това време *Абсент*, *Кафене на булевард Монмартър* и *Перачки*. Преломна е годината също и за Зола, който пише по това време „Вертеп“, и за Едмон дьо Гонкур, който издава „Девојката Близа“.

В областта на изкуството никога не настъпват резки промени, мутации — както биха се изразили биолозите — но именно през периода от 1870 до 1880 г. си отиват последните големи представители на романтизма — Мериме, Дюма, Готие, Мишле и Жорж Санд, а през прокараната за науката от пропагандатора на експерименталния метод Клод Бернар своего рода духовна просека си проправят път Тен, Ренан, Флобер и Гонкур.

Но да се върнем към Гонкур, който благодарение на своите светски (той продължава да посещава салона на принцеса Матилд) и интелектуални връзки (той е измежду редовно канените на вечерите у Мане) е винаги добре осведомен по всички въпроси. Гонкур е усетил някаква промяна в литературата и бърза да я припише на себе си:

„Да, брат ми и аз застанахме първи начело на едно литературно движение, което ще помете всичко, движение, което може би ще стане също тъй значително като романтизма... и ако поживея още няколко години и успея да се изкача от низините на всекидневните вулгарни сюжети до възвишената действителност, жребият ще бъде хвърлен и ще дойде краят на конвенционалното, на глупашките условности.“

Но Гонкур е доловил и нещо друго, в друга област, и го отразява пак в своя „Дневник“ през 1877 г.:

„Странна е тази революция, предизвикана от японското изкуство у един народ, който в областта на изкуството е робувал на гръцката симетрия, а сега изведнъж се прехласва по една чиния, върху която цветето не е нарисувано вече в средата, към някой плат, чиято хармония вече не е постигната чрез преходите на полутоновете, а само чрез изкуството противопоставяне на чисти цветове.

Кой би се осмелил преди двадесет години да нарисува една чисто жълта рокля; такава смелост художниците си позволиха едва след японската «Саломе» на Реньо, и това властно въвеждане на императорския цвят на Далечния изток в полезрението на Европа е истинска революция в цветовата гама на живописата и на модата.“

Реньо ще изпадне скоро в забрава и може би Гонкур е бил по-склонен да си послужи с един пример, който му е бил под ръка, вместо да направи обстоен анализ на живописиста на своето време, за която го е държал в течение неговият приятел Бюрти, но така или иначе фактът е показателен; що се отнася до Дега, той се запознава с новото направление на „натурализма“ благодарение на разговорите си със Зола в кафене „Гербоа“.

Все пак би било грешка да се твърди, че художникът на балерините е бил склонен да следва теориите на натурализма, тази смесица от наука, непосредствени наблюдения и хуманитарност. Дега не е нито теоретик, нито човек със „социални“ тежнения. Също така не би било правилно да твърдим, че той се е стремил към точност на изображението; впрочем тези, които претендирали, че предават точно действителността, били Кабанел, Месоние, Рол, Жерве, Лермит. И те именно се харесвали на по-голямата част от буржоазната публика. В същност Дега се интересува само от онова, което сам открива; за него живописиста съществува като живопис, а не като изображение, тя си има свои достойнства като колорит, рисунък, дори архитектурника, които представляват само облечени в научни думи лъжи, така както описаният пейзаж не е „самият“ пейзаж.

Рисувайки своите персонажи, Дега все пак търси да се опази от критиката на Юисман, който гръмогласно нападнал Бугро:

„Той е измислил газираната живопис, картината-суфле. Това не е вече порцелан, а нещо меко, безформено; не знам как да го нарека — все едно някаква пихтиеста маса.

«Раждането на Венера» е небивало жалка работа. Композицията е най-елементарна. Една гола жена върху раковина в центъра. Наоколо други жени лудуват в познатите пози. Главите са банални..., но най-печалното са гърдите и краката им. Погледнете тая Венера от главата до краката — същинска лошо надута гумена кукла. Ни мускули, ни жили, ни кръв. Коленете ѝ се подвиват, защото са без стави, нещастницата стои изправена по някакво чудо на еквилибристиката. Боднете с карфица това тяло и всичко



ще се пръсне. Колоритът е грозен, грозен е и рисунъкът. Рисувано е като цветна картина за капак на бонбонiera...”

Срещите в кафене „Гербоа“ често бивали доста забавни и Валери пише, че „Дега, който рядко биваше снизходителен, не беше много нежен по отношение на критиката и на теориите. Той обичаше да казва — и после да го повтаря — че музите никога не спорели помежду си. Те работели в продължение на целия ден съвсем отделно една от друга. А щом паднала вечер и те свършвали работата си, отново се събирали заедно и започвали да танцуват, без да разговарят. Същевременно той самият беше голям кавгаджия и ужасен философ и особено се горещеше по въпросите на политиката и рисуването. Никога не отстъпваше, често повишаваше глас и изричаше най-жестоки думи, а после изведнъж млъкваше. Край него Алцест би изглеждал мек и отстъпчив.“

Пак в кафене „Гербоа“, и то преди 1877 г., се задълбочава приятелството между Дега и Дюранти, на когото Дега е много задължен, тъй като Дюранти съумява с живото си перо да оцени онова, което широката публика окачествява като брътвежи.

Дюранти е от същото поколение като Дега (роден през 1833 г., той е само няколко месеца по-стар от него) и от същата закалка. На двадесет и три години той е започнал да издава едно списание, наречено „Реализмът“, и защитава в противовес на обучението в музеите — учението от самата природа. Естествено той не се доближава до Дега по този пункт, но по убеждението, че художникът трябва да взема своите модели от съвременния живот, от всекидневието и предимно от живота на улицата. Той, който бил белетрист и постигнал голям успех със своя роман „Нещастieto на Анриет Жерар“, бил един от първите, които застъпвали тази теория. Срещата му с художници като Мане, Писаро, Моне и Дега само затвърдили у него интуитивното убеждение, че това ще бъде движението на бъдещето, поради което той минава в редиците на войнстващата критика около „Газет де Боз’Ар“, където се свързва с Ари, Рьонан, Тен, Гюстав Жьофроа, Амеде Пижон, Теодор Дюре и с още неизвестния Жюл Лафорг.

Историята на този „вестник на изящните изкуства“ е най-малкото необикновена: Арсен Усе, главен редактор на списание „Артист“, след като преди това бил административен директор на Комеди Франсез, а после и главен инспектор на музеите, през 1860 г. станал директор и собственик на „Ла Прес“, а синът му Анри поел ръководството на „Газет де Бо з’Ар“, което твърде скоро преотстъпил на Шарл Ефрюси.

Ефрюси бил колекционер на модерна живопис и затова се оградил с автори, които защитавали изкуството, което той обичал. Жак-Емил Бланш отбелязва това в своите „Спомени“:

„Той запазва за себе си произведенията, над които в момента работят Дега, Мане, Клод Моне и Пюви дьо Шаван: Именно благодарение на него бяха завършени много картини, които иначе биха останали наред път. Така неговата упорита настойчивост, ограничавана от яростните изблици на Дега, поне в едно отношение беше полезна.“

Но Ефрюси защищал и лично онова, което обичал, и една от неговите рецензии най-добре определя „климата“ около Дега:

„Нашите модерни художници правят големи платна, без да се съобразяват дали значимостта на сюжета съответствува на такива амбициозни размери; в противовес на стародавната красота те систематично показват грозотата; мразейки изисканото, те рисуват простонародното; това са художници, скъсали с общоприетото, но все пак художници.

Тази естетика често поражда необикновени резултати. Погледнете например господин Дега — той подбира типове на малки крехки балерини с недоразвити форми, с грозновати и отблъскващи личица; рисува ги в дисхармонични движения, обвива този странен сюжет в чуден колорит, в нежна светлина, която залива пода и декорите: тоналните стойности са удивително точно

подбрани и въпреки често пъти необичайната перспектива поставят всяко нещо на мястото му; никой художник не е успял досега да предаде по-майсторски изкуствената атмосфера на театъра; никой не е карал досега да трептят по-нежно леките и ефирни бухнали полички на участничките в кордебалета; но и като предава грозотата на фигурите, художникът си остава изискан. Ето например тази тоалираща се жена, изправена, гледана в гръб, тровава, едва скицирана, нахвърляна на един дъх, би казал човек, без никакво чувство за форма.

И все пак достатъчно е да погледнем бюстовете на жените, рисувани върху жълтеникава хартия, или някой етюд на глава, за да се убедим, че господин Дега е не само голям рисувач, но и ученик на великите флорентинци, на Лоренцо ди Креди и на Гирландайо, и най-вече на един велик французин — господин Енгър. Да се вгледаме в *Изпит по танц* и в *Две балерини* (защото господин Дега е известен с предпочитанието си към хореографските сюжети) — какви непривлекателни пози, какви ъгловати и нехармонични крайници, изкълчени от движенията на клоун, комуто никога не е и минавало през ума, че Терпсихора е муза. На всичко отгоре една от балерините си търка краката като масажист в турска баня. Но въпреки тези търсени прозаични сцени трябва веднага да похвалим дръзките ракурси, удивителната сила на рисунъка в протегнатите ръце с едва загатнати китки и пръсти, психологическата наблюдателност, съзнателно насочена към интимната нищета на тези жрици на хармоничното балетно изкуство.

Етюдът Театрална лежа говори за основно познаване на съотношенията между тоновете, предизвикващи най-неочаквани и най-странни ефекти; виненочервените тапети на ложата и жълтеникавата светлина от сценичната рампа се отразяват върху лицето на една дребна зрителка, от което фигурата ѝ се осветява във виолетово и блестящо жълто; впечатлението е странно, но е предадено много правдиво.“

Ако цитирах толкова голям пасаж от Ефрюси, то е, за да покажа, че още от първата изложба на импресионистите се създава нещо като фаланга от защитници на тази „опака“ живопис и че импресионистите вече няма да водят сами борбата. Впрочем през 1878 г. музеят в По ще откупи *Кантора за памук*.

На четиридесет и четири години Дега най-после получава един вид официално признание за една картина, която наистина не е чак дотам типична за него, но в която той все пак утвърждава своето разбиране за изкуството като изображение на действителността!

В същото време художникът преживява жесток период. Очното му заболяване се влошава — той го е усетил за пръв път през 1870 г., някакъв конюнктивит, предизвикан от студа, който е отнел голяма част от силата на зрението му.

# ХУДОЖНИКЪТ И НЕГОВАТА ОПОРНА СТЕНА

*Само страстите, и то големите страсти,  
могат да издигнат душата до велики дела.*

Дидро

В отношението си към обществото Дега е буржоа до мозъка на костите си. Понеже през 1878 г. брат му Ръоне дьо Га е напуснал жена си, за да се ожени за жената на Леонс Оливие, по баща Америка Дюрив, художникът прекъсва всякакви връзки с него. Понеже Джордж Мур е изтъкнал финансовата помощ, която Дега е оказал при ликвидацията на фалиралата банка „Братя Дьо Га“, Дега прекъсва всякакви отношения с обаятелния англичанин, който винаги го е защищавал.

Художникът не допуска да се изложи на показ нищо от личния му живот, никога не си позволява да го видят потиснат или угрижен. Да се оплаква — „такова нещо не е позволено“. Той следва кодекса на доброто общество, което по-късно Пруст ще опише и в което той се движи, защото, макар и да се премества от улица Фрошо на улица Балю, където се настанява в освободеното от Зола жилище, Дега не скъсва със „светския живот“. Понеже е ерген, той не е задължен да кани гости в отговор на чуждите покани.

Единствено в писмата той разкрива малко душата си.

„Принуден съм да печеля за този кучешки живот и затова не можах да се занимавам с вашата поръчка. Вашите картини щяха да бъдат отдавна готови, ако не бях принуден всеки ден да правя по нещо, за да изкарам пари“ — пише той на певеца Фор, който е негов клиент, но иначе в разговор художникът никога не се издава.

Външно Дега е затворен. Пиер Кабан много добре анализира тази му черта, цитирайки племенника на художника — Жан-Непвьо

Дега:

„Дега е страдал от усамотението, което му е налагало изпълнението на неговите творчески задачи. Той е видял как братята му, приятелите му си създават семейни огнища, как изживяват гордостта, примесените с грижи радости, които носи семейният живот. Той също е чувствувал изкушението да се опре на нечие присъствие, на нечия нежност, но е усещал, че това ще го накара да занемари работата си, притискан от тези едновременни отговорности... Само когато е сред роднините си, сред своите приятели, той дава воля — сякаш скришом — на толкова старателно прикриваната си пред погледите на външни хора нежност.“

Днес може да ни се стори парадоксално, че художникът е бил принуден да избира между семейния живот и творчеството. Пикасо никога не се е сблъсквал с подобен проблем. Възклицанието на Дега: „Една жена, която ще ми каже «Какво хубаво нещо си направил!», не е достатъчно обяснение за неговото въздържание и затова сме склонни да допуснем, че той е преживял някакво голямо любовно разочарование, защото винаги сме готови да припишем на творческата личност мотива на страстта.“ Жените, за които е ставало дума в неговия живот според биографите му, са две: госпожица Волконска в младежките му години и Мари Дио — по-късно. За първата не знаем нищо и единственото свидетелство за тази връзка е една рисунка, която Дега е пазил през целия си живот, а за втората — сестрата на музиканта Дезире Дио — също не знаем особено много, освен това, че в едно писмо до брат и Дега я нарича „моята жестока приятелка“. Лотрек също е бил влюбен в Мари Дио и фактът, че тя не се е омъжила, не е достатъчно основание да се изгради някаква теория. Що се отнася до Мери Касат, с която Дега по-дълго е общувал, изглежда, че тя не е била особено „влюбчива“ натура и не би могла да задържи вниманието на Дега и да го превърне в страст.

„Занапред искам да виждам само моя собствен домашен кът и да се задълбая благоговейно в него — пише той на Фрьолих след

завръщането си от Нови Орлеан. — Ако очаквате непременно някакво сравнение, ще ви кажа, че, за да роди растението добри плодове, то трябва да има опорна стена и да си остане до нея цял живот — с широко разтворени ръце и отворена уста, за да възприема всичко, което минава край него, което става около него, и да живее от него.“

Застанал до своята „опорна стена“, от 1878 г. нататък Дега ще създава шедьоври, но с помощта на едно ново средство — пастела.

Този пастел, който той наистина вече е използвал за портрета на госпожа Гобияр и на госпожа Камю, но не е намерил още начин да го фиксира добре. Разноцветният пращец падал от листа и как можело да се продават пастели, които са толкова неустойчиви! В същност при Дюран-Рюел се продавали най-много пастели, защото с пастел най-лесно и най-удобно можело да се рисува навън (по театри и кафенета) и да се работи бързо като с креда. В ателието пък пастелът давал възможност да се преработва картината, без да става нужда — както при маслените бои — да се фирнисира отново и да се суши.

Днес може да ни се стори странно значението, което тогава са отдавали на тази или онази техника, защото откритията в областта на химията на боите сериозно облекчиха работата на художника, но ако прочетем дневника на Дьолакроа, ще видим колко настойчиво той и неговите съвременници са се занимавали с въпроса за трайността и за изменението на боите с течение на годините. На 13 декември 1857 г. той пише:

„При нашите съвременни художници дълбочината на замисъла и искреността се разкриват дори в грешките им. За жалост живописните средства са по-несъвършени от тези на предшествениците им. Всички тези картини ще се разрушават в скоро време.“

Дега от своя страна заявява на Жорж Жанио:

„Живеем в странна епоха, не можем да го отречем. Правим живопис с маслени бои, упражняваме една толкова трудна професия, а в същност не я познаваме! Подобна

липса на приемственост никога не е съществувала десета. Художниците от 17 и 18 век са работили по съвсем сигурни методи. Тези методи е познавал и Давид — ученикът на Виен и доайен на Академията за изящни изкуства, но художниците от началото на 19 век вече не са ги познавали.“

Тъй като имал доста неприятности със запазването на някои свои картини, като *Портрет на госпожица Фиокър в билета „Изворът“*, *Жена с ваза* и дори с *Изнасилване*, Дега възприел съветите на италианския художник Луиджи Киалива, който го научил как да поправя багрените слоеве и да спасява местата, разядени от фирнис, научил го на цяла една нова техника, която сам умело използвал като добър познавач на старите майстори.

Едва през 1945 г. Дени Руар издаде при Флури едно изследване върху живописната техника на Дега, което именно липсваше на биографите на художника и което е най-убедителният труд по този въпрос. Би било нескромно да не споменем за него в рамките на книга като настоящата, която се е заела да проучи явлението Дега.

Руар отбелязва най-напред, че броят на пастелните етюди и картини с различни сюжети, рисувани от Дега, е много по-голям, отколкото неговите табла, работени с маслени или водни бои, с темпера или гваш. Четири етюда с пастел са послужили за портрета на *Госпожица Камю на пианото*, но ако художникът не е оставил никакви пастели до пребиваването си в Съединените щати, то след завръщането му във Франция до 1885 г. броят на пастелите се увеличава извънредно много. *Звездата*, *Клекнала в леген за баня жена*, *Певица зад кулисите*, *Завесата*, *Правеща тоалета си жена* са работени с пастел в класическата техника, която Дега скоро ще промени. Руар привежда като пример в това отношение *Балерини зад кулиса* от колекцията Йонас, датирана от изкуствоведите към 1880 г.

„Гледайки — пише Руар — тези *Балерини зад кулиса*, още при първия внимателен поглед забелязваме, че плътта, косите, поличките на балерините са работени с класическата пастелна техника, докато напротив, декорът от зеленина в дъното вдясно, цветята, украсяващи главите на балерините, гърбът на кулисата, паркетът и кракът на



балерината на преден план са рисувани по друг способ, с едва потопена в боя четка. Това може да е гваш, може да е темпера или пък маслена боя, или пастел с вода. При по-внимателно разглеждане виждаме ясно, че например паркетът и декорът в дъното не са изпълнени в една и съща техника. Действително за обратната страна на кулисата и за паркета, работени по един и същ способ, е почти сигурно, че художникът е нанасял пастела с четка, прибавяйки му вода, което придава прозрачност на така размития слой. Съвсем другояче изглежда декорът от зеленина, който представлява плътни матови петна, несъмнено нанесени с темпера или с гваш. Макар и не толкова плътни и без видими следи от четката, цветята, украсяващи косите на централната балерина, безспорно са рисувани със същата техника като декора, т.е. по всяка вероятност с темпера.“

Руар анализира и *Балерина с букет* от колекцията Камондо, както и *Балерина с букет, кланяща се на сцената*, и стига до „техническото откритие“ на Дега:

„След като скицирал сюжета си с пастел, той духал с вряла вода върху картината. Така багреният прах се превръщал в кашица и той обработвал тази кашица с потвърда или с по-мека четка. Или пък, ако бил издухал водната пара върху по-леко нанесен пастел, вместо каша се получавал размит слой — ла̀ви, който той разнасял с четка. Естествено внимавал да не разпръсква водния прах върху всички части на картината, запазвайки на места оригиналния пастел, което придавало различна фактура на различните елементи, съставлящи картината. Плътта на една балерина не била обработвана със същата техника като ефирната ѝ рокличка, декорът се правел по различен начин от паркета.“

Драмата, която Дега преживява от 1880 г. нататък поради влошаването на зрението му, се отразява и върху проучването на техниките. Естествено издухването на вода върху картината изисквало голяма прецизност, а различните нюанси — много тънка обработка; по-късно използването на по-едри щрихи и на по-наситен колорит

заменя първия способ. Художникът търси вече съзвучието на тоновете чрез противопоставянето им. *Балерина в синьо, Тоалет, Сресване след баня, Жена в леген, Седнала жена, Триеща се с гъба жена* са все примери за тази шрафирана, по-груба техника. Руар я сравнява с техниката на импресионистите и на първо място — на Моне, и споменава, че и Шарден е прибегвал до нея в някои свои портрети.

В последните, рисувани с пастел, платна — от периода 1892–1895 г. — откриваме още по-усъвършенствуванa техника.

„Не можейки да се задоволи — продължава Руар — с една живопис, в която въздействува само повърхността и която предизвиква желанието само чрез пряко противопоставяне на тонове и валъори, художникът решава да постави във взаимодействие наложените един върху друг цветни пластове и да постигне по този начин прекрасния резултат, завоюван с венецианските техники, или поне да се приближи възможно най-много до него. Така той нахвърля отначало картината си с богати и чисти тонове и фиксира здраво този първи пласт. След това започва да работи върху получената цветна повърхност, без да се страхува, че кредитите му ще заличат нанесените вече тонове. Оставяйки тук-таме да прозира подложката, той свързва с тази основа новонанесените багри, отслабвайки едни или подсилвайки други. Той повтаря неколkokратно фиксирането и полагането на нови багри до окончателното завършване на картината, т.е. дотогава, докато остане доволен от работата си, което — както е известно — се случваше доста рядко.“

Резултатът се е оказал прекрасен, което личи от картините *Балерини до пояс, двете табла Почивка, Две балерини в розово и жълто и Излизане от банята* — днес в Лувърския музей от колекцията Камондо — назована по-късно *След банята, бършеща си врата жена*.

В началото Дега избира пастелната техника, за да може да пести време, тъй като е принуден да работи много, за да получи от Дюран-Рюел сумите, необходими му за уреждане сметките на фалиралата семейна банка. Но чувството му за отговорност като художник го кара непрекъснато да се връща към произведението, което рисува в момента, така че накрая тази техника се оказва не чак дотам подходяща. И все пак „опорната стена“ дава своите плодове — Дега не е създавал никога последователно толкова много шедьоври, никога

досега погледът му не е наблюдавал толкова напрегнато този живот, в който той като човек така малко се е намесвал.

## С ПОМОЩТА НА ФИЛМОВАТА ТЕХНИКА

*Няма точна или неточна рисунка, има хубава или лоша рисунка, това е всичко.*

Енгър

Прието е да се смята, че през петте години от 1878 до 1883 г. Дега достига своя апогей. И Лафон, и Льомоан неведнъж повтарят и доказват това, но трябва да изтъкнем, че художникът почти не променя подбора на сюжетите си и се задоволява да прибави към репертоара си от балетни сцени и конни надбягвания само модистките и голите тела с още по-асиметрични композиции, в които вече се налага „ефектът на Дега“, станал едва ли не негова идея-фикс. В своите бележници художникът е записал:

„Да се правят съвсем прости операции, като например да нарисуваш неподвижен профил, като сам се движиш нагоре и надолу, за да се получи цяла фигура или някаква мебел, или цял салон... Да се рисуват последователни движения на ръце в танц или на крака, които не се въртят, а ти сам се въртиш около тях... И накрая да се проучи във всякаква перспектива една човешка фигура или някой предмет, или каквото и да било... Трябва също така много да се изрязва... Да се рисуват на балерината краката или ръцете, или хълбоците, обувките, ръцете на фризьора, разбъркани коси, както и голи крака по време на танц.“

Препрочитайки тези редове, виждаме, че в същност Дега е открил принципите на киното, на едрите планове и подвижната камера доста преди режисьорите на 20 век. *Към от сцената по време на*

балет (*Балерини на сцената*), пастел от 1883 г. (колекция Франк Джин, Кливланд), е пример за този прием на художника, както впрочем и картината му *Кланящи се балерини* от колекцията на Коняк.

Ако за човека от улицата понятието „балерина“ извиква образа на крилато, ефирно същество, цялото трептящо от грация, за Дега случаят съвсем не е такъв. Действително *Балерина с букет*, покланяща се на сцената, е олицетворение на грациозността със своето вратле, превързано с черна кадифена панделка, с притиснатия от розово-бял корсет бюст, какъвто е и букетът, който тя държи, с широко отворената уста, разкриваща блестящи зъби — но всичко това е по-скоро случайност, защото в повечето случаи Дега вижда момичетата омаломощени от напрежението, потънали целите в пот, чийто възкисел дъх почти се усеща, с лошо вчесани коси, със съмнително чисто бельо и с унили лица, както например в *Балерина във фойето* от 1879 година.

Льомоан отбелязва предпочитанието на Дега към почиващите си балерини, т.е. към момента, в който обаянието от музиката е отлетяло и ние виждаме балерините такива, каквито са.

От салона Дега отива зад завесата и от една лежа на сцената гледа в забавен ракурс очакващата третия звънец артистка, на която костюмиерката поправя шлейфа, после, отбелязвайки на минаване поемащите си дъх зад кулисите групи балерини, художникът отива зад сцената. Там вижда една грохнала от умора балерина с изпънати напред крака, също както в *Две балерини*, седнали на пейка, показана на изложбата на импресионистите от 1880 г.; пред тази картина Ефрюси, критикувайки позата на балерината, която си разтрива краката като масажистка в турска баня, не е могъл все пак да не се възхити от смелия ракурс на протегнатите ръце. Впрочем почиващата си на пейка балерина е сюжет, към който Дега се връща често. Тя или е сама, с подгънат или с вдигнат крак, за да си оправи майото, или е наведена напред, за да си стегне пантофката, или е седнала, разговаряйки със своя колежка, докато силуетите им очертават на стената арабеска, уравновесена от ефирния ореол на две силно набрани полички, или е брънка в огърлието от балерини, събрали се в ъгъла на фойето, или пък е заобиколена от забавната плетеница на краката на своите отдалечаващи се по паркета колежки.

Едно от най-завладяващите платна на Дега в това отношение е несъмнено намиращата се в музея на Филадельфия картина, наричана ту *Урок по балет*, ту *По време на урок по балет*, мадам Кардинал. Това е картина с маслени бои, а не с пастели, датирана през 1878 или 1879 г. Три балерини се упражняват пред един прозорец, наблюдавани от мъж, почти закрит от две други балерини, едната, от които е с коси до раменете. Предният план е зает изцяло на ширина от седнала на стол жена. Тя е облечена в синя рокля с дантелена яка, на главата си има сламена шапка, украсена с цветя. Краката ѝ са изпънати далече пред нея и тя чете „Льо Пти Журнал“, който по това време е най-популярният вестник за дребни новини, също като „Льо Пти Паризиен“ преди войната от 1914 година.

Читателката на вестника без съмнение е майка на някоя от танцьорките, дошла да надзирава дъщеря си, но не, за да опази целомъдрието ѝ, а за да може да я продаде на някой покровител, който ще я издържа в дома си в квартал Монсо (по онова време най-елегантния квартал). Дега много добре познавал и дълбоко презирал тази търговия със собствените дъщери, с която се занимавали обитателите на квартал Бреда; картината третира сюжета на романа „Семейство Кардинал“, който по-късно Дега илюстрирал със серия монотипии. Някои се опитват да докажат, че Дега бил жертва на фройдистки комплекс, като гледат как строго той заклеява плътта и нравите — това се долавя още повече в неговите голи тела — но аз смятам, че би било по-просто да напомним как и Зола осъжда по същия начин проституцията в предградията, породена от невежеството, алкохолизма и следователно от язвите на обществения строй. Реакционерът Дега се приобщава по естествен път към отрицателите на едно общество, което трябва изцяло да бъде обновено.

Цялата тази серия от балерини заема много важно място в каталога на творчеството на Дега. На Четвъртата изложба на импресионистите той пак ще покаже една *Позираща при фотографа балерина* (понастоящем в музея „Пушкин“ в Москва). Неговите балерини са ту грациозни, както в *Зелени балерини* или в *Балерина в ложата си* от колекцията Райнхарт, или са повод за най-изненадващи композиции, като в *Завесата*. Според Арман Силвестър *Репетиция за балет* ни представя „сценично фоайе през деня, обляно в слънчева светлина от прозорците, които гледат към градина. Въздействието е

чудесно прощудирано и предадено с тънко умение“. Тази картина също ще бъде изложена на четвъртата изложба на импресионистите и по повод на подаващия такта цигулар един художествен критик ще възкликне:

„Ако искаше, господин Дега би могъл да бъде прекрасен живописец.“

Методът на художника показва, че той не върши нищо случайно, всички тези силуети имат свои имена и ако отворим бележниците му, ще прочетем:

„Потънал в мрак салон, големи зелени и сиви покривки закриват ложите и креслата. Четири големи стоящи газени лампи с грамадни рефлектори стърчат в рампата за оркестъра. Започва. Момчета с къси черни или сини жилетки, с къси панталонки и бели чорапи. Представят деца. Господин Мерант свири изправен и много фалшиво на цигулка. Втори момент: разпознавам Гера и госпожа Теодор. Трети момент: госпожа Теодор стои вдясно. На тази възраст балетът е красив, всичко е наивно, примитивно, стегнато. Журито често ръкопляска. Четвърти момент: в едно «па дьо троа» една от балерините пада и остава на земята, плачове, всички я заобикалят, отнасят я, хванали я за ръцете и за краката, всеобща тъга. Мерант, после Вокорбей, след него Майер, после... и т.н. се изкачват на сцената по една стълбичка в дъното на оркестъра. Било само навяхване, заявява Мерант. Всички се успокояват. Изпитът минава с голям успех, често се ръкопляска. Около мен, пред мен — странни силуети. Пети момент: госпожа Мерант вляво, а зад нея са седнали цигулар и контрабасист, диригентски пулт, зад който Плюк още от началото се крие от светлината на прожекторите. Овации. Край: Всички се качват на сцената — родители, учители, жури, възбудени балерини. Определят часовете на курса. Благодарности за Вокорбей. Да си вървим. Мерант фамилиарничи.“



В няколко реда Дега се справя чудесно със задачата си на „репортьор“. Оказва се, че тези балетни сцени, които изглеждат така непринудени, са налагали на художника да прави стотици наблюдения — при него никога нищо не е случайно.

„Никое изкуство — ще каже по-късно Дега — не е по-малко спонтанно от моето. Това, което върша, е резултат от размисли и от изучаване на големите майстори, а що се отнася до вдъхновение, спонтанност, темперамент — за мене тези неща не съществуват. Трябва един и същ сюжет да се преработва по десет пъти, по сто пъти. Нищо в изкуството не бива да изглежда случайно, дори движението.“

Професионалната добросъвестност кара Дега дори да прекалява; той прерисува на прозрачна хартия пастелите си, които му се струват несъвършени, после ги нанася на друг лист, след това променя дори колорита; почитателите на изкуството му може дълго да чакат неговите пастели, но щом Дега не е напълно доволен от направеното, той ги оставя с месеци и с години недовършени.

Тоналността в пастелите на Дега ще остане загадка за мнозина художници, които не са могли като него в миг на вдъхновение да открият законите на багрените съчетания.

„Почти е невъзможно — пише Льомоан — да се опише богатството, което палитрата на Дега е постигнала благодарение на пастелите, благодарение на светлините на балета. Действително художникът еволюира неочаквано, откривайки един по-малко дискретен и по-противоречив свят от този, в който той е живял, но и по-богат откъм възможности, свят, в който внася безкрайно изтънчени арпежи и мощни акорди. Който не е наблюдавал плътта на раменете на някои негови балерини, щрихите, които ги багрят или правят да изглеждат бледи, отблясъците, които открояват пластично чертите им или ги деформират; който не се е възхищавал от ефирната прозрачна белота на техните пачки; който не се е наслаждавал на ту силните, ту приглушените петна от червено и оранжево, на сочната свежест на неговото зелено, на чудно мекото преливане на яркосиньото в тюркоазено — той няма понятие какво представлява пастелът, нито до каква степен Дега е усъвършенствувал тази техника и я е превърнал в своя собствена.“

Но нека сега се върнем в нашата съвременност. Всеки режисьор би могъл, използвайки направо последователните пастелни

изображения на танца в балетните сцени у Дега, да композира филм, който ще представлява една „съвършено нова вълна“ както с безпощадното описание на сюжета, така и с движението и осветлението. Всеки тип е проучен, всяка позиция е подробно разработена, всяко движение е вярно. Ухание на оризова пудра се носи край нас. В последна сметка, без сам да подозира, Жан-Люк Годар е имал за единствен свой учител Дега.

## НЕЗАВИСИМОСТ, СКЪПА НЕЗАВИСИМОСТ

*Природата не ми е казвала: „Не бъди беден“, нито пък: „Бъди богат“. Но тя ме зове: „Бъди независим“.*

Шанфор

Четвъртата изложба на импресионистите продължила от 10 април до 11 май 1879 г. на авеню Опера 28. В нея участвували Бракмон и жена му, Кайбот, Калас, Мери Касат, Дега, Форен, Льобур, Моне, Писаро, Пиет (покойник), Руар, Сом, Тийо и Зандоменеге. Отсъствието на Сезан показало настъпилото вече разединение в едно движение, което не се подчинявало на установени правила. Дега изпратил на изложбата двадесет и пет творби, сред които четири ветрила, защото формата им забавлявала този поклонник на трудните композиции, а ветрилообразната форма изисква тънко изпълнение на различните нюанси. В едно писмо до Бракмон, писано няколко седмици преди откриването, той уведомява своя приятел:

„Ще има и една зала с ветрила, чувате ли, госпожо Бракмон! Досега за нея сме изпратили свои работи Писаро, госпожица Моризо и аз. Вие и вашата съпруга трябва също да се включите!“

След първата изложба при Надар, уредена преди пет години на булевард Де Капюсин 35, групата е пооредяла. Отпаднали са Астрюк, Атандю Белиар, Буден, Брандон, Бюро, Сезан, Колен, Дега, Гийомен, Латуш, Льопик, Лепин, Льовер, Майер дьо Молен, Мюло-Дюриваж, Де Нитис, двамата Отен, Огюст и Леон Реноар, Леополд Собер и Сисле.

От двадесет и деветимата основатели са останали само шестима. Но Дега се е привързал към тази сбирка на художници, възхищава се от всичко, та дори от електрическото осветление, което фирмата Яблоков е инсталирала в салона. Той защитава интересите на всеки изложител:

„Защо сте решил да оставите там работите си — пише той на Бракмон. — Изложбата е вече закрыта, побързайте. Освен това всеки участник има да получава по 439,50 франка, което е доста добра сума. Ако не намерите там Портие, нашият управител, идете на улица Льопик 54, където живее той, или пък да взема сумата заради вас? Говорих на Кайбот за бъдещия «вестник». Той е готов да ни поръчителствува. Елате да поговорим за това. Няма време за губене!“

Като добър другар Дега, който излага под № 61 *Портрети от борсата* — Ернест Мей и неколцина приятели, четящи борсовите бюлетени — увещава същия този Мей, който е банкер и колекционер със забележителен вкус и е откупил вече няколко негови картини, да купи и една голяма акварелна рисунка от Бракмон — „Четене на Библията“. Едно друго писмо потвърждава това:

„Господин Ернест Мей повдигна отново въпроса за вашата стара картина, за която искате две хиляди франка. Той ви предлага хиляда и петстотин. Вие какво смятате? Уведомете ме. Ще го видя тези дни. Той ще се жени, ще си купи малка къща, предполагам, и ще подреди малката си колекция в специална галерия. Той е евреин. Лично е организиран разпродажбата на търг в полза на жената на Моншо, която полудя. Както виждате — човек, който има отношение към изкуството. Съветвам ви да приемете.“

Все в същото писмо неуморимият посредник Дега съветва Бракмон да се свърже с Хавиланд (търговец на порцелан), който много

се запалил по една картина на Мери Касат, и като добавя, че картината не струвала повече от триста франка, завършва въодушевен писмото си:

„Писаро е очарователен с въодушевлението и вярата си. И тъй, Бракмон, да си пожелаем няколко хубави дни и удоволствието да запустим най-после муцуните на най-известните наши художници.“

Нима Дега е изпитвал някаква скрита злоба? Впрочем той би имал основание за това! Доверявайки се само на качеството, а не на фирмата, той много настоява наименованието „импресионисти“ да се махне от афиша и да се подмени с „независими“, което по-добре подходило на излагащите заедно, използващи най-различни техники художници. Това дава повод на Албер Волф от „Фигаро“, който не оставя оръжието, да напише:

„Независими! Ако неблагодарността означава независимост на сърцето, невежеството е независимост на художника. Достатъчно е да види човек откритата от вчера на авеню Опера 28 изложба, за да се убеди в това. На времето тези щури бунтари се назоваваха импресионисти, сега са сменили думата, без да сменят темата. Сега се наричат «независими». Тъй като старата им фирма вече се е износила, те са си сложили нова, но освен това нищо друго не се е променило у тези производители на сапунени мехури, които имат претенцията, че излагат кой знае какво...” — А що се отнася до Дега, Албер Волф добавя: Господин Дега например също имаше талант, неговите скици не са за изхвърляне, това е така. Ако под тях се беше подписал някой двадесетгодишен младеж, бихме могли да му предскажем сигурно бъдеще. Но ето че той е вече на превала на кариерата си, а не е направил нито крачка напред... Нещастieto на школата е в това, че не желаят нищо да научат, а искат да въздигнат невежеството си в

принцип и цапаниците от ателиетата — в художествена теория...

В „Ла Ви Модерн“ от 24 април Арман Силвестър се изказва малко по-нюансирано:

„Да се спрем на онова, което има някаква стойност. Ще го открием в най-висока степен в картините на господин Дега. Той продължава да работи със същия метод на синтез и проявява наистина удивително чувство за живописност. Погледнете тези *Перачки*, огънали се под товара на кошниците си. Отдалеч човек би казал, че това е картина на Домие, отблизо обаче вижда, че е по-хубаво от Домие. В тази картина има някакво добре обмислено майсторство, чието развитие нагоре е безкрайно. Това е най-силният протест против неразборията в багри и смесването на ефектите, под чиято тежест загива съвременната живопис. Това е кратка, тънка и ясна азбука, подхвърлена в ателие на калиграфи, чиито драсканици правеха невъзможно да се прочете написаното. Да се спрем още веднъж пред *Урок по танц*. Колко е вярна тази бледа светлина, огряваща театралните кулиси по време на репетиция! Стреснатото внимание на балерините към наставленията на балетиста е изразено само с няколко мазки с невероятна сила. Не по-малко ми харесва и почти лунната светлина, къпеща *Хиподрум*.“

Дега, който по това време живее все още на улица Фонтен Сен Жорж 19, изпраща за тази изложба *Портрет на Диего Мартели*, *Портрет на Дюранти*, *Портрет след костюмиран бал*, *Портрети от борсата* (Ернест Мей), *Мис Дала в цирк „Фернандо“*, *Състезателни коне*, *Перачки*, *разнасящи пране в града*, две картини *Балетно училище*, *Портрет в една ложа на Операта*, *Портрет на художник в ателието му*, *Певица в кафене*, *Ложа на балерина*, *Балерина*, *позираща при фотограф*, *Малко въздух след балета* и *ветрилата с*

*Портрети на господин и госпожа Х. дьо К.* Много от изложените картини са вече нечия собственост. Но не и портретът на Дюранти, който още не е станал притежание на критика, починал за жалост през следващата година. Това е един от най-хубавите портрети, които познаваме. Изпълнен с темпера и с пастел върху платно, той в същност е голяма композиция около един образ и Юисман няма да сбърка, когато го анализира в „Ар Модерн“:

„Няма защо да споменаваме — пише авторът на «А Ръобур» — че господин Дега е избягнал тъй драгоценния за някои художници просташки фон, както и яркочервените, маслинозелените или сладникаво сините завеси, пък и виненочервените, зелено-кафявите и пепелявосивите петна, които са чудовищни препятствия към истината, защото портретуваният трябва да се рисува у дома му, на улицата, сред естествен декор, навред, но не и на фон от полирани повърхности с безлични тонове. Когато гледам картината, в която характерът на този необикновен критик е предаден така добре, аз виждам пред себе си господин Дюранти сред неговите гравюри и книги, седнал на масата, и спирам последователно поглед върху източените и нервни пръсти, върху острия му насмешлив поглед, върху проникателния и строг израз на лицето му, върху тази малко комична английска предвзетост с отривистия му сух смях през тръбата на лулата. И после — какво решително отхвърляне на всички релефни и други техники, на всички стари лъжливи цветосъчетания, търсени върху палитрата, на всички художествени фокуси, изучавани от векове насам! Какво умело ново прилагане през главата на Дьолакроа на оптичeskото смесване, т.е. на тона, който не съществува върху палитрата, а се ражда върху платното от съчетаването на два други! Тук, на портрета, Дюранти има доста ярки розови петна върху челото, зелено в брадата, синьо върху кадифената яка на жакета, пръстите му са изписани в жълто, очертано с виолетово. Отблизо картината напомня цветни саблени



удари, едри багрени щрихи, които се пресичат, чупят и пронизват взаимно; отдръпнеш ли се на няколко крачки, всичко прелива в хармония и се претапя в определения тон на човешката плът, която диша и живее, както никой друг вече не умее да я предаде... Никой художник от Дьолакроа насам, когото той дълго е изучавал и който е истинският му учител, не е разбрал като господин Дега бракосъчетанията и изневерите на багрите помежду им, никой днес не рисува с такава точност и с такава широта и не може да се похвали с такава нежна цвetoва скала..."

Заслугата на Юисман в този анализ е, че по-скоро е „надушил“, отколкото разбрал — защото Дега никога не му се е доверявал — влиянието на Дьолакроа, неподозирайки дори, когато е писал този текст, че Дега притежава направеното от Дьолакроа копие на Рубенсовата картина „Анри III предава регентството на Мария Медичи“, в което копие майсторът от Шанрозе е търсел взаимодействията, които се получават от съпоставянето на чисти тонове. Едва при разпродажбата на картините на Дега ще се окаже наистина, че той е притежавал шестдесет акварела и рисунки на Дьолакроа, а също и „Портрет на барон дьо Швитер“, етюда за „Спалнята на граф дьо Морне“, „Полагане на Христос в гроба“ и други шедьоври.

Но ако *Портретът на Дюранти* е такъв пълен успех, това се дължи до голяма степен на привързаността на Дега към модела му. Едмон Дюранти е на същата възраст като художника, основал е през 1856 г. малкото и мимолетно списание „Реализмът“ и е постигнал успех с романа си „Нещастията на Анриет Жерар“. Наистина двамата мъже се различавали по това, че Дюранти се обявявал против примера на музеите и препоръчвал единствено обучението от натура, но по отношение на съвременния живот единството между двамата приятели е пълно и в брошурата си „Новата живопис“ писателят обосновава своите теории именно с творчеството на Дега. Статията „Новата живопис по повод на групата художници, които излагат в галериите на Дюран-Рюел“ излиза през 1876 г. като издание на книжарницата „Льо Дантю“. Авторът не споменава в нея имената на художниците, но

Марсел Герен отбелязва, че в следните редове на Дюранти прозира творчеството на Дега:

„Редицата нови идеи са се оформили преди всичко в съзнанието на един от художниците, на един от нашите, един от тези, които излагат в залите, човек с най-рядък талант и най-изтънчен дух. Твърде много хора са се възползвали от неговите концепции, от неговото артистично безкористие, за да не му отдадем заслуженото тук и да не посочим източника, от които много художници са черпили, но не биха желали да го признаят, особено ако този майстор продължава все така да прахосва дарованията си заради другите и си остане все същият филантроп в областта на изкуството, а не човек, който си знае интереса, както толкова други.

Първата му идея е била да премахне стената, която отделя ателието на художника от всекидневния живот, или да отвори вратата на това ателие към светлината на улицата, която така шокира автора от «Ла Ревю де Дьо Монд» (Фромантен). Някой трябваше да измъкне художника от неговата мансарда, от неговата килия, където той общува само с небето, и да го въведе сред хората на този свят. После са му показали онова, което той въобще не е познавал, показали са му, че нашето съществуване преминава в стаи или на улицата и че тези стаи и тази улица си имат свое специфично осветление и израз.“

Впрочем смъртта на Дюранти дълбоко опечалява Дега и на разпродажбата, състояла се през 1881 г. в Отел Друо, художникът дава и четири свои творби — един пастелен етюд за знаменития портрет, картината *Жена с лорнет*, един пастел на балерина и една скица на балерина с черен молив — за да може вдовицата на Дюранти да получи по-голяма сума.

Още веднъж се налага Дега да призове хората, което се вижда от едно негово писмо до приятеля му Казен:

„Господин дьо Лиесвил ме кара да разглася нашироко разпродажбата на Дюранти. Вие бяхте обещали, че ще дадете нещо. Принуден съм да проявя дори известно нахалство. Ще има ли и госпожа Казен добрината да даде нещо? Отговорете ми със следващата поща (трябва да се състави каталогът). Дайте само името или имената, а после ще изпратите картините. Дали да пиша и на Фантен? Бихте ли писали вие на Лермит, който сигурно също като вас е в провинцията? Закъснях да ви пиша по моя вина, затова помогнете ми да спечелим време. И вие ще трябва да подемете кампания, за да накарате почитателите си, вашите хора, да повдигнат цените на картините ви.“

Този каталог още веднъж обединява групата на реалистите и независимите. Предговорът е написан от Зола:

„На 9 април 1880 г. умря Едмон Дюранти. За приятелите му ударът беше още по-болезнен поради това, че беше неочакван. Дюранти криеше страданията си със същата дискретна скромност, която бе типична за целия му живот. Ние добре го познавахме, борещ се с голям кураж срещу най-несправедливата и най-безпощадната литературна нищета, която някога съм срещал; но той не се оплакваше на никого от нас и затова никой не би могъл да напише някога пълната му биография. Цялото му минало, цялата му младост ще си останат за нас завинаги затворена книга. Искам само да подчертая с няколко думи какъв рядък и възвишен дух беше той. Това, че нямаше голям успех, се дължеше именно на извисеността и на оригиналността на неговия ум... Към края на живота си той сам бе започнал да се отчайва, уморен, задето бе пропилял съществуването си в безплодни усилия. В нищо нямаше успех и най-обработените му трудове се посрещаха с пълно мълчание. Надявам се, че нашите внуци ще бъдат по-справедливи и че след време хората ще се върнат към

Дюранти, както ще се върнат към Стендал, чийто пряк наследник е и той.“

Ако цитирах този предговор, то е защото той напълно осветлява климата, в който са живели творците — художници и писатели — през осемдесетте години на миналия век. Една картина като *Перачки, носещи пране* не се приема, защото не се съобразява с онази представа за „красивото“, която има по-голямата част от публиката. Хората искат лековатост и чар, искат дръзки будоарни сцени, предизвикателни и иносказателни разсъбличания, искат също така и „възвишеното“, това „възвишено“, което идва повече от сцената на „Опера Комик“, отколкото от пресъздаването на истински чувства. Дюранти много добре е чувствувал това и неговото значение ще расте, колкото повече изучаваме епохата.

На първата разпродажба на ателието на Дега след смъртта на художника същият портрет ще се продаде за 79 000 франка, докато на изложбата го смятат за „простоват“! Независимостта е благо, което се заплаща твърде скъпо.

## НАЧИН НА ВИЖДАНЕ

*Картината е оригинално съчетание на  
линии и цветове, които взаимно се изтъкват.*

Дега

„Откриването ще стане на 1 април. Афишите ще бъдат поставени утре или в понеделник. Представяват яркочервени букви върху зелен фон. Голяма борба водихме с Кайбот дали да сложим или не имената. Трябваше да му отстъпя и да го оставя да ги сложи. Кога най-после ще престанем с тази игра на знаменитости!

Госпожица Касат и госпожа Моризо в никакъв случай не се съгласяваха да им сложим имената върху афишите. Пак стана като миналата година — и името на госпожа Бракмон не фигурира; идиотска работа! Никакви разумни доводи и добър вкус не могат да повлияят на инертността на другите и на заинатяването на Кайбот.

Според разюзданата реклама, която правят Де Нитис и Моне (в «Ла Ви Модерн»), нашата Пета изложба щяла да бъде голям успех. Следващата година ще направя всичко възможно да се сложи край на това. То ме отчайва и унижава.

Започнете да носите работите си. Навярно ще поставят две междинни прегради, едната в средата на залата с четирите прозореца, а другата — в преддверието. Там ще можете да окачите всичките си гравюри. До скоро виждане.

Дега

Ако вие и госпожа Бракмон държите на това, ще поставим нейното име във втората партида от хиляда афиша на изложбата. Отговорете ми.“

И така Петата изложба се подготвя с пълна пара. Този път тя е уредена на улица Пирамид 10, на ъгъла с улица Сент Оноре, и продължава до 30 април 1880 г. В нея участвуват двамата Бракмон — мъж и жена, Кайбот, Мери Касат, Дега, Форен, Гоген, Гийомен, Лъобур, Лъовер, Берта Моризо, Писаро, Рафаели, Руар, Тийо, Видал, Виньон и Зандоменегги. Бракмон излага офортите си за декориране на фаянсови и порцеланови сервизи: серия от офорти с животни и цветя за знаменития фаянсов сервиз със син бордюр за фирмата Русо от улица Кокийер, както и за сервиза на фирмата Левейе и Тоа от улица Дьо ла Пе, наречен сервиз на Бракмон, твърде харесван от буржоазните семейства, почитатели на тогавашното изкуство.

Приятелството между Бракмон и Дега продължава все така несмущавано. Те са наистина двама другари без тайни помежду си, които се съветват взаимно, за да се усъвършенствуват в изкуството, привлякло Дега преди няколко години — гравюрата. Още през 1879 г. в едно свое писмо Дега посочва на Бракмон ателието „на някой си Жофроя, чудесен хелиограф от улица «Кампан-Прьомиер» — странен човек, откривател, страдащ от някакво заболяване на очите...“, с когото го е запознал Прюнер, гравьорът на дърво и любимец на Мане. В друго писмо той упреква Бракмон, че не желае да посъветва приятелите си как да използват акватиитовите зрънца върху мед — техника, която Бракмон владее много добре и с която гравирал *Болният тореро* от Мане; тази техника Дега искал да използва за своята картина *В Античния музей на Лувър*, на която виждаме госпожица Касат, изправена гърбом, подпряла се на чадъра си, разглеждаща етруската гробница, докато една нейна приятелка седи до нея и държи разтворен в двете си ръце пътеводител на музея. Тези привърженици на гравюрата се срещат при Салмон, гравьора от улица Сен Жак. Дега въвежда и Писаро в тези опити, съжалявайки, че той живее толкова далеч от Париж, но това не му пречи да го съветва в дълги писма:

„Поздравявам ви за вашето усърдие. Изтичах веднага при госпожица Касат с получената от вас пратка. И тя ви поздравява за вашите работи. Ето ви отпечатьците: общият

възчерен, по-скоро сивкав тон се дължи на цинка, който сам по себе си е мазен и поглъща чернотата на печатарското мастило; плочата не е достатъчно гладка. Представям си, че в Понтоаз сигурно нямате толкова възможности в това отношение, колкото на улица Юшет (при полировача-гравьор Годар). Би трябвало да се намери нещо по-гладко. Все пак можете да се уверите колко възможности предлага този метод. Ще трябва също така да се поупражните в полагане на колофоновия прах, за да получите например равно и нежно сиво за небето. Било много трудно според думите на майстор Бракмон, но който смята да прави само оригинални гравюри, за него може би ще бъде лесно.

Ето и методът на работа. Вземете една съвсем гладка плоча (това е главното, разбирате, нали?). Натъркайте я с креда на прах, за да се махне всяка мазнина. Предварително разтворете в силно концентриран алкохол смола. Изсипете течността, както прави фотографът, когато излива колодиума върху плаката (внимавайте като него да се изцеди добре течността от наклонената надолу плака), после течността се изпарява и оставя върху плаката поплътен или по-тънък слой смола на дребни зрънца. При ецването получавате по-тъмен или по-светъл грунд в зависимост от това, колко дълбоко сте ецвал. За да се получат равни тонове — това е необходимо; за да получите по-голяма грапавост, ще трябва да размазвате с разтушовката или с пръст, или чрез някакъв друг натиск върху хартия, която покрива мекия лак. Вашият «вернику» ми се струва малко мазен. Навярно сте сложил повече мазнина или лой. С какво почернихте фирниса си, за да получите този сажден топ на гърба на рисунката? Много е хубав. Опитайте да направите нещо по-голямо на по-хубава плоча. Що се отнася до цвета, ще накарам да извадят отпечатъците от следващата ви пратка с цветно мастило. Относно цветните плочи имам и други идеи. Затова опитайте да направите нещо по-завършено. Би било чудесно, ако очертаете по-точно контурите на зелките. Не



забравяйте, че трябва да сложим началото с един или два много хубави наши отпечатъка. Тези дни и аз сам ще направя нещо от този ред.“

Стремежът на Дега да прилага все нови и нови техники личи съвсем ясно тук. Той е възхитен от тази гравюра „верни-му“ на Писаро, която Делтей е каталогизирал под наименованието *Зелева градина*, и сам прави отпечатъка от *Залез с копа сено* на Писаро, използвайки всички багри от палитрата на мастилата — от охра до пруско синьо. Тъй като се интересува от всичко, той дава на Писаро друга рецепта, която сам не е използвал, но я е получил от Гоген:

„Бихте ли могъл да намерите в Поитоаз някой, който да гравира леко върху мед неща, които вие сте прерисували на прозрачна хартия? Подобни подложки могат да се използват за щрихови рисунки, малко нещо като офорт или «верни-му», и тогава да се печата, като се използва поресто дърво, напоено с водни бои за нанасяне върху откритите места. По този начин могат да се направят хубави опити с оригинални и интересни в цветово отношение отпечатъци. Ако можете, поработете малко по този начин.“

Погълнат от тези свои занимания, Дега не се интересува много от успеха на изложбата. В една своя статия във „Фигаро“ Албер Волф се пита защо Дега не подражава на Мане; Шарл Ефрюси обаче се заема в „Газет де Бо з’Ар“ да направи сериозен анализ на неговите картини и извежда нови правила от този анализ:

„Да композират картините си не в ателието, а на място, пред самия сюжет, освобождавайки се от всякакви условности, да застанат лице срещу лице с природата и да я предават искрено, рязко, без да се съобразяват с официалното виждане, да превеждат дословно

впечатлението, чувството — колкото сурово и странно да изглежда то, да представят движенията и държането на живото същество в преходната и непрекъснатоменяща се атмосфера и светлина, да улавят мимоходом неспирните промени в оцветяването на въздуха, пренебрегвайки съзнателно присъщите тонове на явленията, за да постигнат едно сияйно единство, чиито отделни елементи се сливат в неразруσιμο цяло, и да стигнат чрез самите дисонанси до общата хармония, да направят фигурите неотделими от съответния фон, да бъдат те сякаш негови производни, и за да може окото да се наслади, то ще трябва да обгърне всичко в цялост и да го съзерцава от определено разстояние — това е идеалът на новата школа. Тя не е изучила зрителния катехизъм, отнася се с пренебрежение към художествения кодекс, пресъздава всичко, което вижда, така както непосредствено го вижда — добре или зле, без пощада, без коментари, без перифразиране. В своя ужас от общоприетото тази школа търси нови сюжети, обикаля театралните кулоари, кафенетата, кабаретата, дори долнопробните кръчми, защото тържеството на светлината не я стряска и тя се разхожда с лодка в Аниер и в Аржантъой.

Всички тези съвременни Остадевци, Тенирсовци, Брауърсовци са влюбени в обикновеното, всекидневното, но не го подправят чрез пикантно добродушие на израза на лицето или придавайки на фигурата неподходящи за подобни сюжети пропорции.“

Цитирах по-горе отнасящото се именно до Дега в статията на Ефрюси и няма да се връщам повече към нея...

Дега е изпратил на изложбата и една много стара своя картина — *Малки спартански момичета, предизвикващи момчета*, рисувана преди двадесет години. Той винаги постъпва така, за да покаже на другите или по-скоро на себе си изминатия път. Излага също и портрети: *Етюд на лежа в театъра*, пастелната картина *Тоалет*, *Урок по танц*, *Балерини*, рисунки с черна креда и офорти на различни

стадии на отпечатване. Изложбата от 1880 г. представлява в същност една своеобразна цензура за художника и тук не може да се види творба, равностойна на блестящата му картина от предишната година *Мис Лала в цирк „Фернандо“*.

В творчеството на Дега това платно символизира по-добре от всяко друго желанието на художника да търси красотата във всекидневието, и то всекидневие, което не е притежание само на една затворена, привилегирована класа, а на целия народ. Циркът „Фернандо“, създаден през 1875 г. и станал по-късно цирк „Медрано“, представлява своего рода притегателен полюс за артистите, живеещи в Монмартър. Той е на пътя към кафене „Нова Атина“ и Тулуз-Лотрек, който рисува там своите *Ездачка* и *Клоунесата Ша-ю-Као*, отваря вратите му за своите приятели. Людовик Алеви често го посещава с цялото си семейство, Реноар рисува там *Две жонгльорки* и *Бум-Бум*. Циркът „Фернандо“ привлича Дега най-напред с архитектурния си декор, който художникът многократно скицира в своите бележници. Пресичащите се подпорни греди, високият свод, разположението на прозорците в зависимост от нуждите на спектакъла — всичко това го очарова. Той отбелязва с най-голяма точност всички багри. През седмицата от 17 до 25 януари 1879 г. прави три етюда с пастел на артистката и две големи рисунки, за да покаже перспективата и архитектурата. В един от бележниците му виждаме на дясната страна силуета на акробат, а на лявата — тавана. Мис Лала е мулатка с прякор „жената-топ“, чийто коронен номер е да виси захваната със зъбите си (посредством уред, който Дега е скицирал за Даниел Алеви) и да се оставя да я издигнат така до височината на трапеца. Мускулеста като мъж, тя не разчита на грацията, а на силата си. Именно това своеобразно усилие се стреми да улови Дега, като опростява композицията, заприличала на разграфена карирана хартия, върху която бледолилавото петно мис Лала изглежда още по-странно в борбата си срещу земното притегляне. Художникът свежда повествователното в сюжета до минимум и пренебрегва цирковата публика, без да я използва, както в някои сцени с театрални сюжети, за да придаде атмосфера на картината; всичко това показва до каква степен той е изчислил средствата си, за да се посвети единствено на борбата между тоновете.

Същата изчистеност ще открием отново в един много странен пастел, изложен на същата Пета изложба под името *Ложа в театъра*. Ето как Юисман го характеризира в „Л'Ар Модерн“:

„В това отношение (използуването на светлинните ефекти) ще спомена един пастел, представящ празна ложа досами сцената с полуповдигната черешовочервена завеса на по-тъмния пурпурночервен фон на тапетите вътре, с жена в профил, която се е навела от балкона над ложата и гледа надолу към пеещите артисти; цветът на зачервените от топлината в салона бузи, на избилата по скулите кръв, чиято ярка руменина достига до ушите и после избледнява към слепоочията, е извънредно сполучлив под отразения сноп ярка светлина върху тях.“

Увлечен от своя лиризм, Юисман, който така детайлно описва багрите по лицето на зрителката, не е забелязал главното в този пастел — играта на контрастите, „дързостта“ на плътно положените черни петна, с които художникът подчертава не толкова главата на жената, колкото нежната хармония на щукатурата на балкона, тези затрогващо крехки рококо орнаменти. Именно в тези картини Дега се оживява, отпочива си от „изпипаните“ портрети, като например портрета на Диего Мартели, където изразната сила на маслената боя превръща синьо-зеленото канапе в основно петно, което червеното на пантофите на преден план кара да трепти.

Пол-Андре Льомоан, на когото винаги ще се позоваваме, изучавайки творческия път на Дега, съвсем точно анализира склонността на художника към асиметричната композиция; той ѝ се е възхищавал в „Портрет на Леон Х“ в галерията Пити, в „Саломе“ на Люини, в „Св. Себастиан“ на Вай Дайк.

Дега е изучавал също Домие и Гаварни, чиито творби колекционира, и много силно впечатление му е направило това, че в „Убийство на улица Транснонен“ на Домие се вижда вдясно само главата на убития, което още повече засилва внушението на ужас. П. А. Льомоан цитира и друг източник:

„Един друг художник, с когото Дега се е срещал през периода 1867–1868 г. в кръга на Стивънс и неговите приятели, също е насърчил търсенията му в тази насока. Действително Менцел, който освен историческите си картини, осигурили му успех, рисувал често с маслени бои и гваш сцени от всекидневния живот с подчертан вкус към модернизма, не е можел да не привлече вниманието на Дега. Та нали той нарисувал още през 1856 г. салона на Гимназията с останалия в сянка оркестър, с артистите на сцената и със страничните ложи, залети от суровия отблясък на електрическото осветление? И нали именно той е показал между другото в своята *Ботаническа градина* от 1869 г. онова забавно раздробяване на композицията, което така много се харесва на Дега?“

Но когато един творец владее собствения си занаят, източниците, от които той черпи, губят всякакво значение, по простата причина че отдавна са потънали сред песъчинките на навика.

„След като рисувах портрети, гледани отгоре, сега ще ги правя, гледани отдолу. Когато седя до някоя жена и я гледам от ниско, виждам главата ѝ на фона на полилея, ограден с кристали...“ Така пише Дега в един от своите бележници, така ще рисува занапред всички свои фигури.

## ЕДНА МАЛКА БАЛЕРИНА НА ЧЕТИРИНАДЕСЕТ ГОДИНИ

*Първият скулптор — това е Дега.  
Реноар*

Както всички досегашни, и Шестата изложба на импресионистите или по-точно — на независимите — събира през пролетта на 1881 г. на булевард Де Капюсин 35 приятелите Мери Касат, Дега, Форен, Гийомен, Рафаели, Руар, Тийо, Видал, Винион и Зандоменеге... Преди в нея са участвували повече изложители, но равнището се е запазило, и освен това сега за втори път се представя Гоген.

Дега излага четири портрета, две табла на тема *Лице на престъпник*, една *Перачка* и една восъчна статуетка, назована *Малка балерина на четиринадесет години*. Статуетката е трябвало да бъде изложена предишната година, но художникът си я е изтеглил в последния момент, защото не го задоволявала.

Естествено изложбата, която вече е станала редовно явление в живота на Париж, привлича тълпата от почитатели на изкуството в новия си салон и вестниците я отразяват с рецензии. Неподражаемият и упорит Волф от „Фигаро“ дава следната категорична преценка:

„Ето го и господин Дега, който вече наближава петдесетте (той е точно на четиридесет и седем години), а неговото творчество се състои, както преди тридесет години, само от интересни опити. Той е знаменосецът на независимите. Техният водач. В кафене «Нова Атина» го обожават. Така господин Дега ще властвува до края на своята кариера сред малък кръг. По-късно, в откъснатия живот, той ще се носи над вечно подновяващ се сноп светлина като някакъв всевечен баща, бог на неудачниците!

Откровено казано, той можеше да насочи своите амбиции към по-завидна съдба! Но какво да се прави!“



38. Очакването. Ок. 1882 г. Ню Йорк, частна сбирка.





39. Балерина с вдигнат десен крак. 1879–1882.





40. Балетна репетиция на сцена. 1878–1879. Ню Йорк, Музей  
Метрополитън.



41. Завесата пада. 1880. Бостон, частна сбирка.





42. Две балерини. Ок. 1879. Върмонт, Музей Шелбърн.



43. Три седнали балерини. 1880–1883. Ню Йорк, частна сбирка.



44. Два етюда на права танцьорка. Ок. 1878–1880 Ню Йорк, Музей  
Метрополитън.



45. *Решещи се момичета. 1875–1876. Вашингтон, Галерия Филип Мемориъл.*

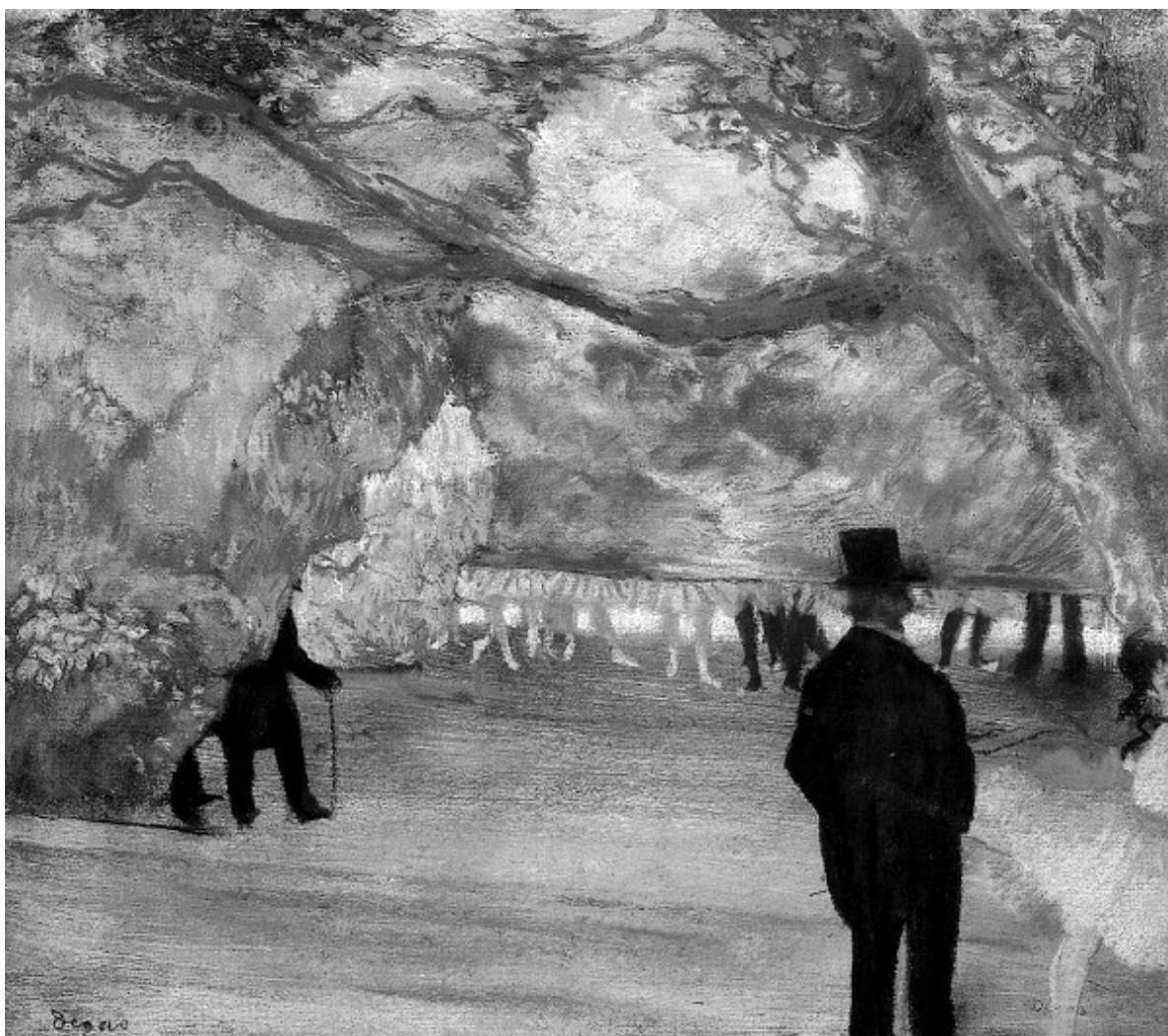




46. Балерина, позираща пред фотограф. 1878–1879. Москва, Музей за изобразително изкуство „А. С. Пушкин“.



47. Урок по танц. Ок. 1876. Вашингтон. Художественна галерия Коркоран.



48. Завесата. Ок. 1881. Вашингтон, частна сбирка.





49. Три балерини. 1879. Лондон, Галерия Лефевър.



50. Диего Мартели. 1879. Единбург, Шотландска национална галерия.





51. При модистката. Ок. 1883 г. Швейцария, частна сбирка.



52. При шапкарката. Ок. 1885. Чикаго, Институт за изобразително изкуство.



53. *Гладачки. Ок. 1884. Париж, Лувър.*





54. Гладачки. 2. Ок. 1884. Париж, Лувър.

Но „богът на неудачниците“ намира в строгия вестник „Льо Тан“ една подписана от Пол Манц статия, която анализира с голяма прозорливост скулптурата, на която той толкова много държи:

„Истинският скулптор на непримиримия академизъм е господин Дега. Заедно с няколко пастела, които не могат да

допринесат за увеличаване на славата му, той излага и *Малка балерина на четиринадесет години* — една восъчна статуетка, която отдавна ни бе обещал. Миналата година господин Дега се бе задоволил да ни покаже само стъкления кафез, който трябваше да приюти тази фигурка; но един скулптор се изявява не току-така; господин Дега е искал да усъвършенствува своята творба, а ние всички много добре знаем, че, за да създаде една фигура и да ѝ вдъхне живот, Микеланджело също е имал нужда от време.

Творбата е завършена и — нека признаем веднага — резултатът почти ни плаши. Обикаляме около малката балерина и нищо не ни затрогва. Сигурно ще се кажат много хубави и много лоши думи за тази статуетка, за която бяхме предизвестени, но чийто толкова безпощаден реализъм не сме очаквали. Нещастното дете е право, облечено е в евтина тюлена рокличка, със син колан на кръста, с леки пантофки на краката, които улесняват първите упражнения по елементарна хореография. Работи ли тя? Изпъчена напред и вече малко уморена, тя е изтеглила ръцете си назад на гърба. Тя буди страх у нас, защото у нея няма мисъл, тя пристъпва с израз на животинска дързост на лицето или по-скоро на малката си муцунка, и тук думата е съвсем на мястото си, защото бедното момиченце едва сега поема пътя на балерината. Защо е толкова грозна тя?

Защо челото ѝ, покрито до половина от косите ѝ, също както и устните, са вече белязани от такава дълбока порочност? Без съмнение господин Дега е моралист. Той навярно знае за бъдещите балерини неща, които на нас не ни са известни. Той е откъснал от редиците на фигурантките в балета един преждевременно покварен цвят и ни го показва увехнал, преди още да му е дошло времето. Психологическият ефект е постигнат напълно. Обикновените граждани, дошли да разгледат тази восъчна фигура, застават за миг слисани и ние чуваме възклицанието на един баща: «Боже мой, дано дъщеря ми не стане скачачка!»



От тази неприятна фигурка личи обаче, че тя е създадена — в духа на Бодлеровата философия — от един наблюдателен и честен творец. Вижте каква пълна достоверност на пантомимата, фактурата на почти механичното движение, изкуствената грациозност на стойката, липсата на каквато и да било елегантност у тази проста ученичка, която скоро ще стане жена и за която дипломати ще вършат глупости. Що се отнася до израза на лицето — той явно е търсен. Господин Дега е мечтал за идеал на грозотата. И го е създал. Отделни детайли са изучени най-старателно: ръцете са направени съзнателно мършави и показват възрастта на момичето, но все пак биха могли да бъдат малко по-добре моделирани, а и аз ще добавя като обикновен филистер: поне биха могли да бъдат по-чисти. Естествено не е необходимо една восъчна фигура да блести с розовата чистота на куклите, които се въртят по витрините на фризьорските салони, но все пак, щом като в случая натурализмът е висшият закон, логично е формите да бъдат предадени с характерните за тях тонове. Как впрочем да убедим зрителите, че малките ученички в салона за балет никога не са чували, че съществува простичко изкуство да си миеш ръцете, и то не само до китките, а и нагоре. Мръсотията и петната, които господин Дега е поставил върху плътта на това нещастно момиченце, действително вдъхват ужас и са в пълно противоречие с принципите на неговата школа, както и със зрителния ефект, който се цели, защото намаляват илюзията. Какво впрочем остава на тази малка четиринадесетгодишна балерина? Необикновената правдивост на общото движение, инстинктивната грозота на лицето, върху което всички пороци са отпечатали омразните си обещания. Наистина ефектът е доста красноречив, но същевременно и объркващ... Господин Дега е безпощаден.“

Безпощаден! Пол Манц дори не подозира до каква степен това определение е вярно. Тази фигурка е работена в продължение на дванадесет години! Жюл Кларти, който е голям специалист по танца,

ще каже, че никой досега не е прозрял тъй дълбоко като Дега в загадката и в истината на балета и балерините.

Тази балерина, с която той се е стремил да стигне до съвършенство, не е първият скулптурен опит на Дега. Този опит датира от 1868–1870 г. и представлява голям барелеф, наречен *Девойки берат ябълки*, който скулпторът Бартоломе, приятел на Дега, видял да се разпада на парчета в ателието на художника и за който Реноар ще намекне, отговаряйки на Волар:

„Та кой ви говори за Роден? Аз ви казвам; първият скулптор — това е Дега!“

Един приятел на Дега, скулпторът Кювелие (който ще падне убит по време на обсадата през 1870 г.), запознал художника с основните закони на скулптурата на коне, в която бил голям специалист, и Дега се заел да прави статуйки на коне, за да му помагат при рисуването на конни надбягвания. Пиер Кабан изброява петдесетина от тях — като се започне от *Стоящ на място кон* и се стигне до *Галопиращ кон с вдигнат преден крак*, като само левият заден крак опира о земята, а жокеят е яхнал коня. Всички посетители на ателието знаят за тези статуйки, които Дега въртял на светлината, за да открие движението, което искал да предаде в картината, намираща се на статива му.

И балерините поставяли пред художника същия проблем, както и конете: да има винаги под ръка едно тяло в съответна позиция. Именно така се родила *Почиваща си облечена балерина с ръце на хълбоците и изнесен напред десен крак* — малка статуетка, не по-висока от четиридесет сантиметра, която му дала повод да създаде цяла поредица рисунки. Дега смятал, че моделирането щади зрението му и че ако за нещастие му се случи да ослепее, ръцете му ще повтарят от само себе си наученото — научено с доста труд между другото, ако проследим промените, добавянето и отнемането на материал — ту восък, ту глина.

След почиващата си балерина той прави една *Испанска танцьорка*, която е вдигнала ръка до височината на бюста, а дясната образува дъга над главата, десният крак е сгънат в коляното, докато левият, опънат назад, ѝ помага да пази равновесие; по-късно следват *Балерина в четвърта позиция върху левия крак*, после *Балерина, гледаща дясното си стъпало*. Последните три фигури са голи и играта на мускулите, обемът на бедрата и на гърдите им (предадени все така правдиво, а не, за да се харесат) давали възможност на художника да

изучава, сякаш моделът му позирал в желания момент, играта на светлината върху тялото.

Джон Реуалд, който разглежда специално скулптурата на Дега, е показал чрез снимките на Фон Мат особеното значение на тази мускулатура, предадена в движение.

Дългото описание, което Манц е дал на *Малката балерина на четиринадесет години* (чиито желяза Бартоломе трябвало да шлифова в навечерието на изложбата, защото Дега работел с всевъзможни материали за пълнеж), прави излишни всякакви коментари. Трябва все пак да отбележим, че бронзовата статуетка е облечена като оригинала в къса набрана рокличка от муселин и една панделка от избелял син сатен придържа косите ѝ назад, докато оригиналната статуетка от восък — която се намира в Лувър — била бяла. Госпожица Февър, племенница на Дега, облякла бронзовите отливки със сиво-зеленикави полички от същия плат като оригинала. Кабан пише, че тоновете на оригиналната восъчна статуетка не били винаги точно възпроизвеждани при отливките, фигурата не била оцветена и корсажът, който в оригинала бил бял, сега бил жълт. Дега облякъл статуетката си с корсаж от истински плат, който после покрил изцяло с восък, и казват, че оригиналната восъчна статуетка била обута в сатенени пантофки. Восъчната статуетка фигурирала още в каталога на изложбата от 1880 г. Следващата година критиците вече „очаквали“ Дега, за да го оценят, тъй като дотогава в никоя галерия не били показани неговите гениални творби.

За хората на нашето време е трудноразбираемо какво толкова е шокирало публиката в тази статуетка, защото ние отдавна вече сме свикнали с агресивността на женския силует, с липсата на обемност във формите му; но по времето, когато Дега показва на публиката своята „дивачка“, скулпторите все още се придържали към естетиката на Канова и неговата „Полина Боргезе“ — закръгленото, излъскано женско голо тяло, което в същност обожествява, а не пресъздава модела, и напомня ретушираните фотографии, които Аркур правел на известните тогава личности.

Реноар, който изразил учудването си пред Волар, че държавата не се е обърнала към Дега, за да направи статуите за украса на Операта, Уистлър, който се прехласвал пред творбите на художника, Бартоломе, който предложил на майстора да извае бюста на жена му (започнат, но

останал недовършен) — всичко това все пак било известно насърчение за Дега и П. А. Льомоан пише:

„Така както художникът стига до скулптурата по съвест, търсейки истината, така и моделирането наред с пастела довежда Дега до разширяване на маниера му, до опростяване на рисунъка, с една дума, до неговия прекрасен стил.“

Също както Домие най-напред моделирал бюстовете на перовете и депутатите, което се отразило на рисунъка му, така статуетките на Дега очевидно са повлияли върху останалото му творчество.

Когато по-късно се заема със серията си „женски тоалети“, Дега пак ще се върне към скулптурата, но след *Малка балерина на четиринадесет години* той има желание да промени моделите си, да отвори нов прозорец към света. Перото му бяга по хартията, Дега започва да пише стихове и кръщенето на порочната хлапачка с къдрава тюлена рокличка се извършва в стихове.

*Момиченце крилато, във танца полети!  
С ръчичката си слаба, размахана в омая,  
теглото си с летежа ще балансираш ти.  
Да се прочуеш много аз сърдечно ти желая.*

*Елате всички нимфи от прежни висоти,  
яви се, Талиони, за да подготвиш тая  
от мен избрана хубост; добре я посвети,  
та дързостта младежка да стане чар накрая.*

*У нея с духовитост Монмартър ще личи,  
носле взе от Роксолана, а от Китай — очи...  
На тая новобранка дай, Ариел, от твоя*

*вървеж, та като тебе да стъпва с лекота.  
Вкусът ми е известен! Дано запази тя*

дори в дворците белег от улицата своя.<sup>[1]</sup>

---

[1] Всички стихове в книгата са преведени от Пенчо Симов. ↑

## МЕД, КАМЪК И МАЗЕН МОЛИВ

*Ако Рембранд бе познавал литографията,  
един бог знае какво би постигнал.*

Дега

Една от най-красивите графични творби на света без съмнение е монотипията на Дега, представяща *Легнало голо тяло*. Цялата нежност на женската плът се излъчва сред дифузна светлина, галеща две бедра, едва очертани с бяла линия. Контурите са нанесени съвсем пестеливо, само меката атмосфера ни кара да отгатваме отдалото се женско тяло. В тази творба на Дега прозира неговата необикновена чувственост, която той упорито е прикривал през целия си живот.

Несъмнено монотипията е техниката, която е дала възможност на Дега да създаде най-блестящите си творби, и Пол-Андре Льомоан отбелязва това в своя капитален труд:

„От 1877 г. — пише той — Дега започва да излага на изложбите на импресионистите поредица от рисунки, работени с мазен туш и отпечатани по способа, който днес наричаме монотипия. Художникът, който не обичал тази дума, използвал една метална плоча, обикновено от мед, върху която очертавал или рисувал някоя сцена с мазен туш: понякога дори, след като намастилявал цялата плоча, той рисувал върху нея, изтривайки по този начин мастилото; после слагал лист хартия върху медта и правел на преса отпечатък от нея, по принцип един-единствен. Казваме по принцип, защото често се случвало плочата да е все още доста намастилена след първия отпечатък и тогава Дега правел втори — по-блед, който по-късно използвал за пастелна рисунка; случвало се също

отпечатъкът да е силно намастилен и художникът го използвал, за да извади от него обратен отпечатък. Този способ на печатане доставял голямо удоволствие на Дега не само защото бил много труден и същевременно бърз, но и защото съдържал голяма доза непредвиденост, което давало възможност на художника да получава все нови и нови ефекти. Неговите отпечатани в черно монотипии са с много меки и нежни тонове — плюшено меки или пък блестящо сиви с необикновена красота, каквито не откриваме често дори в неговите литографии и гравюри.“

Дега създава повечето от тези монотипии през периода от 1878 до 1885 г. Те са отпечатани в черно, в кафяво и в сажденосиво и най-добрите от тях са озаглавени — *Гола жена на вратата на стаята си*, *Тоалет*, *Четящата*, *Легенът*, *Камината*, но художникът рядко устоява на изкушението да рисува върху тях с пастел. Затова Льомоан изтъква колко е трудно да се различават тези монотипии от обикновените пастели, както например лесно могат да се сбъркат *Кафене на булевард Монмартър*, *Ложата*, *Кафе-Шантан*, *Баня*.

Дега прави голяма поредица от монотипии като илюстрации на „Малките Кардинал“, друга серия е посветена на публичните домове. Тулуз-Лотрек, който много се възхищавал от Дега по време на посещенията им при Дийо и за когото му говорел техният общ модел Сюзан Валадон, насърчавал художника да опознае тези заведения, за да отрази тяхната „несравнима атмосфера“. Дега отива отначало едва ли не насила, но когато вижда, че там никой не му досажда и не иска нищо от него, започва да ги посещава дори с известно удоволствие. В резултат на това той създава красивата серия *Жени от публичен дом*, сред които най-силно изпъква *Празникът на съдържателката*, смятан за шедьовър на рисунката.

За да се влюби Дега в гравюрата, несъмнено силно влияние е оказал върху него Филип Бюрти, както и Грегорио Суцо. На младини Филип Бюрти сам рисувал и правил офорти по някои картини от своята колекция на японско изкуство, а по-късно, когато станал художествен критик в „Газет де Боз’Ар“ и в „Ла Републик“ на Гамбета, започнал да колекционира оригинални гравюри от своите



съвременници Мане, Мерион, Сеймур Аден и Бракмон, като се заел да направи първия каталог на графичното творчество на Мерион. Бюрти единствен притежавал графични творби на Мане (след разпродажбата Манзи колекцията станала собственост на Дега) и именно той насърчил художника на балерините да използва медните плочи като по-трудно и по-благородно изкуство от монотипията. Самият Манзи, който работел в хромотипографията на улица Форест за фирмата „Гупил“, непрекъснато подтиква Дега, който решил „да се заеме сериозно“ с този способ. В същност художникът прибягвал до него много по-рано:

„Едно е сигурно — пише Льомоан — Дега е използвал резеца много преди да срещне Турни в Художествената академия, а и запознанството му с Бракмон става много по-късно. Човекът, който го научил да ецва офорта, както видяхме вече, бил Суцо, приятелят на семейството, художник и сръчен гравьор. Той оказал чудесно въздействие върху Дега не само като го съветвал винаги да рисува природата от непосредствено наблюдение, и то в едрите ѝ очертания, и никога да не хитрува с нея, но също така и като го въвел в техниката на гравюрата с всичките ѝ тънкости. Затова Дега познавал из основи изкуството на гравьора и на литографа и можел да се задоволи с това, но и тук, както в живописата, той непрекъснато се стремил към съвършенство. Реноар, който понякога го съпровождал при посещенията му у Кадар, се удивлява на сръчността му: «Дега — казва той — вземаше една плоча и вадеше от нея прекрасните си импресии. Може специалистите да повтарят колкото си щат, че те са правени как да е от човек, непознаващ основните правила на офорта, но каква красота!» Красотата на офортите на Дега се състои именно в това, че в противовес на онези, които са само специалисти, при него техниката никога не смущава фантазията му, а привидната неопитност, приумиците на маниера прикриват едно реално техническо

познание, което обаче също така не се задоволява с рутината и с машиналното изпълнение.“

В едно писмо от 1882 г. до Алекси Руар Дега изказва възторга си от една „рисунка с въглен“:

„Вие виждате какво хубаво сиво е това. Би трябвало да има моливи от гласпапир. Научете ме как да си ги приготвям сам. Не можах да говоря за това в петък с вашия брат. Благодаря ви за камъка, който ми изпратихте. Той чертае чудесно върху медната плоча. Какво представлява той — пресована въглищна пепел и смола, както си я приготвява Дени Пуло? Четох Дьолану Стария с лупа. С какво да си остря камъка? Нямам време за по-сериозни опити. Все трябва да изпълнявам някакви поръчки. Последната е едно ветрило в едноцветна гама за господин Бьоние. Мисля непрекъснато за гравюрата, а не се заемам за работа.“

И все пак Дега прави гравюри: *Елен Андре, Балерина между кулисите*, двата листа *Мис Касат в Лувър, Тоалет, Излизане от банята*. Това са все гравюри, правени с въглен от лампа, наричан електрически въглен. Марсел Терен разказва, че гравюрата *Излизане от банята* се родила една вечер, когато Дега бил на вечеря у Руар, на булевард Волтер, и останал там да преспи, тъй като навън силно се заледило. На другата заран той помолил да му дадат една медна плоча, каквато намерили във фабриката и върху която той нарисувал тази прекрасна фигура.

Ако сравним литографията *Госпожица Бека в „Амбасадор“*, чиято композиция така силно напомня медната гравюра на Лотрек, наречена „В «Амбасадор»“, ще забележим може би, че художникът работи по-добре върху метал, отколкото върху камък. *Жената с ветрилото*, която се навежда наляво под светлината на четирите глобуса, и правата зад нея с протегнати напред ръце са изрязани с нервен рисунък. В същото време *Певица от кафе-шантан* — едно

женско лице в долния ляв ъгъл между три бели кръга — показва до каква степен Дега умее да борави с контрастите, без които офортът остава безжизнен. Тези етюди датират от 1875 г. През 1880 г. Дега приключва големия лист Мис Касат в Лувър, в който той нюансира тънко сивите тонове, играейки с цветните петна, и като използва полегатата черна линия на един чадър, уравновесява тази до немайкъде трудна композиция, подобна, на която прилага по-късно в пастела Посещение в музея от колекцията Екстенс и в *Разходка из Лувър* от колекцията Дюран-Рюел.

Лекотата, с която Дега се прехвърля от един жанр на друг, е удивителна. Когато Волар се заема с издаването на „Семейство Кардинал“ — романа на Людовик Алеви (издание, което ще бъде завършено чак през 1938 г. от Блезо след смъртта на Волар), художникът се връща към монотипията, която дава възможност за поплътни тонове и за по-голяма раздвиженост, но Алеви остава разочарован от това и се скарва с приятеля си Дега.

Историографите, биографите и приятелите на Дега единодушно подчертават, че тъй като никога не бил доволен нито от гравюрите, нито от живописните си табла, художникът често унищожавал първия си опит, който бивал отличен. Анри Ривиер казва по този повод:

„Ако Дега се бе задоволявал да рисува как да е своите плочи, той би ни оставил най-красивите гравюри на 19 век.“

Любопитството на Дега към различните техники било огромно. Той бил роден техник; приятелството с инженери, които отрупвал с въпроси за развитието на индустриалните производства (вече видяхме как използването на фотоснимки в каданс от майор Мейбридж го бе вдъхновило в рисуването на галопиращи коне), посещаването на ателиета на печатари, гравьори и хромолитографи подтиквали Дега да търси нови способности и нови материали за работа. Въодушевен, когато някой от опитите му успявал, той се отчайвал при първата несполука и тогава захвърлял за дълги месеци гравюрата, за да се върне отново към скъпите си пастели, които така добре бил „овладял“.

През това време обаче любовта му към гравюрата си оставала, макар и на друга плоскост — в колекционирането. Едно писмо до Алекси Руар е достатъчно, за да ни убеди какъв вкус проявявал Дега към красивите произведения:

„Много ми се иска да ви видя — пише той през 1894 г., когато сам вече е престанал да гравира — за да поговорим за едни литографии, които много ме занимават. Гослен (търговец на щампи на Ке де Гран з’Огюстен) изпрати сина си да ми съобщи, че притежавал 93 първи отпечатъка на Гаварни (сбирката на Лесор). Отидох да ги видя, повечето са много хубави, и казах на Гослен, че не мога да се реша, преди да сте ги видели вие (точно така). Освен това искам да ги купя на части. Той ми иска 550 франка за всичките, а аз не съм в състояние да броя наведнъж такава сума. Опитайте се да ги видите, проверете добре дали всички са първи отпечатъци, дали не са се промъкнали втори и т.н. Това е една чудесна възможност, която ще покачи изведнъж стойността на колекцията ми. Вие от своя страна намерихте ли нещо? Ужасно, ужасно!“

Колекционерът Дега проявява същата възискателност и към чуждите гравюри, както към своите, и този негов стремеж към съвършенство ще бележи целия му жизнен път.

## ПЕТДЕСЕТГОДИШНИЯТ

*Ако беше умрял на петдесет години, Дега  
щеше да остави име на превъзходен художник, и  
толкова; именно след*

*петдесетата годишнина творчеството му  
се задълбочава и той става истинският Дега.*

Реноар

Годините не внасят в живота на Дега необикновени събития. Човек би казал, че този хитрец върви през живота на пръсти, избягвайки като лавиращ кораб рифовете на болестта, нещастieto и, разбира се, на любовта. Ничия друга кореспонденция не е „по суха“ от кореспонденцията на Дега. Любезни, внимателни, понякога весели, неговите писма са отправени все към едни и същи приятели, към същия търговец на картини, от когото иска пари. Дори пътешествията никога не са извор на изненади за него. Няма изгубени багажи, няма счупени колела, няма необичайни срещи. Животът на Дега е равен, равен като безбрежната равнина Бос...

И ако все пак искаме да отбележим някои отправни дати и събития, трябва да споменем участието му в изложби. Впрочем на Седмата изложба на „независимите“ Дега не излага нищо. Любимите му теми по това време са модистките-шапкарки и гладачките.

Поредицата от перачки и гладачки (това действително е поредица) започва през 1869 г. с една *Гладачка*, нарисувана сама анфас. Пет години по-късно Дега подхваща отново същия сюжет. През 1876–1878 г. рисува *Две перачки*, носещи пране от колекцията Закс, както и *Две гладачки*, прозяващи се от умора, които по-късно ще му послужат като етюди за едно платно от 1884 г. — от колекцията Камондо в Лувърския музей.

За да охарактеризира този период, Льомоан пише:

„За Дега това е един нов сюжет, който му доставя удоволствие; той анализира с погледа на естествоизпитател — можем спокойно да го кажем — жестовете на модистката, начина, по който сръчните ѝ пръсти поставят едно перо или цвете, движението, с което тя навежда глава, за да прецени ефекта или да покаже една шапка върху свития си пестник, или да я постави с нежен жест върху главата на клиентката; със същия аналитичен поглед той проследява и държането на клиентката, критичния ѝ и колебаещ се поглед, кокетното ѝ отдръпване назад с ръка върху шапката, докато очите не се откъсват от огледалото. И ние сякаш не можем да намерим нищо, с което да сравним чудната фантазия и богатството на колорита в пастелите, които той рисува през 1882 г. Например картината, представяща една маса със стойки и шапки, зад която две *Малки модистки* оправят за последен път своите най-хубави модели. Или картината, наречена *При модистката*, която е не друго, а чудесен портрет на госпожица Касат, изправена, с леко манто, вдигнала едно огледало, което закрива отчасти модистката с друга шапка в ръка.

На тази тема той ще създаде дванадесет картини между 1882 и 1885 г. Жълтото кресло със сиви орнаменти, което заема почти една трета от картината, назована *При модистката* (от колекцията Зелигман), показва, че за Дега салонът е един затворен в себе си свят, където клиентката се чувства запазена, но не и от изкушението, което представляват зелените и червените кръгове на широкополите шапки, уловки, сред които не виждаме хора; удоволствието е изписано върху залятото от светлина лице, в радостно грейналите очи, както и в трепетното нетърпение на завързващите панделките ръце.

И в друга картина виждаме същата интимна нотка: едно платно от 1882 г. представя модистка и клиентка, седнали на канапе, сякаш давайки си лека почивка под благотворното въздействие на колебанието на кой модел да се спрат. И все пак шедьовърът на тази тема е може би

картината в Института за изобразително изкуство в Чикаго, в която една-единствена жена държи шапка в изпънатата си напред ръка и ѝ се любува, облегната на тезгях, върху който Дега е нарисувал на четири подставки четири шапки, подобни на огромни цветя, докато пета шапка, синя като полската кандилка и тинтявата, просто е поставена върху дървената плоскост, сякаш разцъфтяло същата сутрин цвете.“

Тези посещения при модистките на приятелките му забавляват Дега; той иска всичко да види, и салона, където чакат клиентките, и самото ателие. Исква дори да присъствува на пробите при шивачката, ала според Льомоан една-единствена негова творба е запечатала спомена от такова посещение; в своята книга Льомоан е записал една странна реплика на художника към негова приятелка, която, раздразнена, като го вижда да стои неподвижен, го пита какво интересно намира в това:

— Зачервените ръце на малкото момиченце, което подава карфиците — отвръща той.

Впрочем това не е само духовитост. Разглеждайки творчеството на художника от този период, виждаме, че в същност той е привлечен главно от „нищетата“. Дега обича да запечатва момента, в който тялото се поддава на напрежението, не може да се владее повече и животинското изплува изпод човешкото. Картината *Гладачки* в Лувър е показателен пример в това отношение. Работничката с розова блуза и с червеникави коси се прозява, протягайки се. Човек си представя как тя казва на съседката си, отпусната с цялата си тежест върху ютията, която вече е изстинала, но тя все още не отива да я смени:

„Ех, че ми омръзна, не искаш ли да пийнеш една глътка?“ Бутилката, която тя държи в ръка, подчертава още повече грубостта на жеста, също както и двойната брадичка и широкият долу нос с дебели ноздри. Но чудесният колорит ни кара да забравим подробностите и Дега използва цветовата хармония, за да прикрие все пак онова, което така непосредствено е прозрял.

Живописец на действителността, Дега стои с двата крака върху земята, и когато пише на приятелите си, не заобикаля прозаичните



подробности. Две негови писма, цитирани от Марсел Герен, са красноречив пример за това; те показват готовността му да обслужи на една балерина от Операта — госпожица Шабо — използвайки като ходатай своя приятел Людовик Алеви.

В първото писмо той излага случая:

„Не бива да забравяте какво означава една балерина, която иска да се заговори за нея. Тя идва по два пъти на ден, за да разбере видели ли сте се с някого или дали сте му писали. Вие по-добре ли сте вече? Ако намирате достатъчно кураж или сили, напишете един ред на Вокорбей, на Мерант — не за заплатата ѝ, това би било глупаво, а за нейното изкуство като балерина, за нейното минало и нейното бъдеще. Досега не съм си представял, че може да съществува такава фурия. Искане всичко да стане веднага. Готова е да ви завие в едно одеяло и сама да ви отнесе на ръце в Операта, стига да можеше! Изпращам ви поздравите си...“

Във второто писмо той отново настоява, като уточнява безпрекословно всичко, т.е. спокойно поставя паричните въпроси и като банкерски син никак не смята това за недостойно:

„Малката Шабо дойде много изненадана и същевременно много доволна, задето са я повикали при господин Майер, за да подновят договора ѝ. За същия час били поканили и госпожиците Сале и Сакре. Предложили ѝ хонорар, който според нея е доста скромен. Досега е получавала две хиляди франка, а сега и предлагат 2400. Гледайте да ѝ издействувате 2600 или 2800 за първата година. Впрочем господин Майер ѝ предложил за следващата година 2700, ще рече за 1885 г., а за 1886 — 3000 франка. Това са 200 или 300 франка в повече, отколкото тя иска да получи за тази година. И тя е убедена, че го заслужава по много причини: била ученичка в балета

още на шестнадесетгодишна възраст, след всеки изпит ѝ увеличавали заплатата и т.н. Затова, постарайте се да ѝ издействувате: 1) 2700 или 2800 франка за 1884 г.; 2) 3000 франка за 1885 г.; 3) 3500 франка за 1886 г. Договорът, който тя трябва да подпише, е за три години. Просителката бърза много и би желала вие направо да отидете в Операта. Страхувам се дали няма да се наложи да отидете да гледате «Крале в изгнание» или «Симоне Боканегра», където аз самият ще бъда тази вечер на №177 на името на г-н Верди. И така, направете каквото можете, пишете на господин Вокорбей, защото изглежда, че работата не търпи отлагане: Впрочем вие сам знаете как става всичко в Операта. Споменатата госпожица Шабо ви поднася своите почитания:“

Дега няма никакво специално отношение към госпожица Шабо, както би могъл да си помисли човек, т.е. не е имал никаква интимна връзка с нея и действа само като съвършено незаинтересован приятел. Тези две писма ни го представят като човек, свързан с определена среда, с балета и с театъра, който използва собствените си връзки, за да достави удоволствие другиму, но всичко си остава външно, дори само светска проява. В писмата се говори за премиерата на пиесата на Доде, за госпожица Сале, чийто портрет той ще нарисува две години по-късно, говори се за всичко и за нищо... На петдесет години Дега вече се е наложил като творец, създал си е среда, име и собствен стил.

Кръгът, с който той общува, ще си остане през целия му живот същият, но той не е широк. В него са включени главно Валпенсонови (по това време Пол, син на Едуар — приятеля на Енгър, и баща на Ортанс — бъдещата мадам Фурши, стар негов другар от училищната скамейка), братя Руар, семейство Алеви, Бартоломе, Валери, който вече е заминал на юг.

Анри Руар е негов другар от лица „Луи льо Гран“, с когото той се е свързал отново в 1870 г., когато Руар бил артилерийски капитан. Получил политехническо образование, Анри се интересува от проблема за изкуственото охлаждане, а като приятел на Жан-Франсоа

Миле е учил в Барбизон рисуване и живопис и е толкова талантлив, че Дега го кани да изложи свои картини заедно с него при импресионистите. Руар е колекционер и има в своето жилище на улица Лисбон картини на Шарден, Фрагонар, Греко, Гоя, Коро, Миле, Дьолакроа, Курбе, Мане, Реноар, Домие, Лепин, Йонгкинд, Моне, Берта Моризо, Мери Касат и Дега.

Алекси Руар, който все още живее на булевард Волтер, е също инженер и колекционер, но той се интересува повече от литографии на романтиците, японски щампи и художествени предмети. Той притежава пълни серии от Шарле, Жерико, Рафе, Домие, Гаварни, Лами, Дьовериа и пастелите на Дега: *Ателие на модистка, Първият сюжет, Урок по балет, Балетна стъпка, Балерини в жълто*.

Семейство Алеви, което живее на улица Дуге 32, в същия квартал, винаги посреща с радост стария ерген, който е бил съученик на Луи Бреге (брата на госпожа Алеви) в колежа „Луи льо Гран“.

Всеки петък Анри Руар кани навечеря бивши възпитаници на политехниката и хора на изкуството на улица Лисбон. Измежду първите са Мелианду, Мерсие, Тиси и Липман, а сред хората на изкуството — Арман Готие, Льовер, Гюстав Колен. Това са постоянните гости, но понякога идват и случайни.

„Всеки петък — ще пише по-късно Пол Валери — верният, блестящ, невъзможен Дега оживява вечерите у господин Руар. Той внася духовитост, ужас, веселие. Става център на внимание, гримасничи, подхвърля смешки, възхвали, максими, шеги, демонстрира най-интелигентната несправедливост, най-сигурния вкус, най-едностранчивата и същевременно най-проницателна страст. Срива със земята литератори, Академията, фалшивите аскети — художниците кариеристи, цитира Сен-Симон, Прудон, Расин и чудноватите сентенции на Енгър. Сякаш и сега чувам гласа му. Домакинът, който го обожаваше, го слушаше с възторжено снизхождение, а останалите гости — млади хора, възрастни генерали, мълчаливи дами — се наслаждават всеки посвоему на тези изблици на ирония, естетически преценки и насилие у този блестящ сладкодумец.“

Във вторник Дега гостува на Алекси на булевард Волтер, в четвъртък вечеря у семейство Алеви, където между другото е обядвал поне два или три пъти през седмицата. У Алеви той се среща, разбира се, с Мейлак, Ташро, Буланже-Каве, Луи Годро, с трите сестри Джон

Льомоан и с госпожа Карон. Към всички тези хора той се отнася с най-изискана вежливост. Ще му се случи да не може да изпълни нещо, което е обещал? Той веднага праща кратко писъмце, като например следното до госпожа Алеви:

„Моля ви за малко отпуск утре. Исках сам да дойда да ви помоля за това, но не го сторих. Какво става с Райер? Как нямам търпение да узная комбинациите му! Дано не ме забрави за репетицията! И как да бъде здрав човек в това ужасно време! Колкото и да ме уверяват моделите ми, че и други хора не се чувствували по-добре от мен, нищо не може да ме успокои, като работя толкова малко и толкова лошо. Изпращам на вас и на академията най-сърдечните си поздрави.“

Този човек, когото по-късно ще критикуват, че бил коравосърдечен, в същност е чувствителна душа. Ето едно друго негово писмо, този път до Бартоломе, от декември 1884 година:

„В действителност аз нямам любвеобилно сърце. То не стана по-нежно от разните семейни и други неприятности. Останаха ми много малко чувства, които за мен са достатъчни, но съвсем не и за моите добри приятели. Вие и двамата сте били толкова добри към мен, винаги отзивчиви и мили. И сега, когато ви сполетяват нещастия, аз не мога да ви върна онова, което сте ми дали. Така постъпва само оня, който желае да преживее живота си нерадостно и да умре в пълна самота.“

Той е в приятелски отношения с Роз Карон, която пее на вечерите у Алеви песни от Райер и Глук; за нея той съчинява един сонет след премиерата на „Сигюрд“:

*Ръцете благородни и дълги в бавен бяс,  
или в жестока нежност, или пък във забрава —  
стрели, които праща богиня, и тогава  
върху земята грешна огъват се пред нас.*

*Разкошна диадема над розата в захлас,  
кралица занемяла народа си дарява;  
тераса, гдето слиза жена в беда такава,  
че радва се и страда в един и същи час.*

*И след като отекна заплахата прекрасна  
на тоя глас божествен, проблясъкът угасна  
и взе Сигюрд — съдбата му пожела така.*

*Ще бъде тази хубост с мен за два-три мига,  
дори да ослепея, слухът ми ще ми стига,  
движенията нейни ще виждам по звука.*

Приятелство го свързва и с госпожа Хоуланд, приятелка на Фромантен (тя му изпращала писмата, с чиято помощ Фромантен написал „Старите майстори“), на Каве, Жак-Емил Бланш и Гюстав Моро; тя често го кани на вечеря.

През тези години, около преломната 1884, почти успокоил се, че съществуването му ще бъде осигурено, докато Дюран-Рюел е негов търговец и банкер, Дега ще затвърди характерните черти на своето изкуство, ще се оформи окончателно като творческа индивидуалност и ще стане големият Дега.

## ЕДНА УНИЩОЖЕНА ТВОРБА

*Все трябва да запушвам някакви дупки.*

Дега

През август 1884 г. Дега се кани да напусне Париж и да се приюти в Орн, в имението Менил Юбер, близо до Гасе, на гости на семейство Валпенсон. Настроен е твърде меланхолично, ако съдим по едно негово писмо до Льорол, доста заможен художник, който преди няколко седмици е откупил една малка негова картина с коне и комуто Дега не е могъл да благодари, задето му е изпратил кутия бонбони:

„Ако и вие бяхте ерген, и то петдесетгодишен, и вие бихте преживявали моменти, в които човек се затваря като врата, и то не само за приятелите си. Рушиш всичко около себе си, а останеш ли сам, унищожаваш, убиваш и себе си отворен. Толкова много проекти имах, а ето ме сега скован и съвсем безсилен. И най-важното — изпуснах пътеводната нишка. Всякога съм си въобразявал, че имам време; никога не губех надежда, че някой ден ще мога да свърша онова, което не можех да направя или което ми пречеха да направя, сред всичките си грижи и въпреки слабото си зрение. Трупам всичките си планове в един шкаф, чийто ключ носех винаги в себе си, а ето че сега изгубих ключа. И после чувствавам, че няма да мога да изляза от това състояние на безпомощност. Ще се занимавам с нещо, както казват хората, които не вършат нищо, и толкова.“

Финансовите проблеми продължават да го измъчват:

„Щом не можете да ми изпратите голяма сума, пратете ми малка утре, четвъртък“ — пише той на Дюран-Рюел.

Умира приятелят му Де Нитис. Той отива на погребението и се връща оттам потресен от неочакваността на тази смърт, после най-сетне заминава, но едва пристигнал у Валпенсонови, чувствува нужда да се довери някому и пише на Анри Руар:

„Времето тук е чудесно, време като за вас (в основата си аз все пак не съм толкова лош), но не мога да вярвам напълно на железния барометър, според който то щяло да се задържи така. Във Франция може да се очаква само дъжд. Тук сме като в някакъв кладенец. Огромен парк, високи дървета, притиснати едно до друго, а под краката ви навред извира вода. Има ливади, по които стъпваш като върху сюнгер. Чудя се как добитъкът, който пасе по тези влажни поляни, няма ревматизъм и как не ни го предава, като го ядем! Опитвам се да работя по малко. През първите дни сякаш се задушавях и ми се виеше свят от чистия въздух. Съвземам се, старая се да ям малко. Как ли успявате вие, като пристигнете на ново място, неподготвен, да заработите още на другия ден от шест часа сутринта, дори същия ден, след като сте пътувал цяла нощ? Обичате природата повече от мен, така ще ми отговорите. Междувременно обаче аз съм сред природата, а не вие. И все пак не се чувствавам съвсем на себе си. Залавям се с неща, за които няма да ми стигнат и десет години, и ги изоставям само след десет минути без никакво съжаление, както бе казал Русо на остров Сен Пиер.“

И все пак животът сред природата оказва въздействието си върху Дега и той има желание да спи по цял ден със спуснати кепенци, защото времето е хубаво, а той не може да понася топлината.



Съобщават му, че са продали негови картини и че е осигурен материално до края на годината. Напълнял е и тъй като пейзажът не го вдъхновява, се заема със скулптура. Анри Руар, който го пита няма ли да се прибира вече и се учудва на толкова дългия му престой, получава следния отговор:

„Причината за това е един голям бюст с ръце, който се залових да направя на младата Ортанс, но работата върви доста бавно и мъчително. Цялото семейство и приятелите ме наблюдават и трябва да отбележа, че някакво ужасно съмнение сякаш вече е на път да изчезне от любезните им физиономии. Колко се лутах отначало, боже мой, и колко малко сме наясно какво вършим, когато не се оставим занаятът да ни води. Колкото и да ви уверяват, че наивността води далеч, може това да е вярно, но е гадна работа.“

Бюстът на Ортанс Валпенсон не дава мира на Дега, той се мъчи да спазва приликата, защото усеща около себе си недоверчиво любопитство. Моделът му говори за сватба от сутрин до вечер и това го дразни. Техниката — глина, смесена с малки камъчета — не е никак лека. На 3 октомври 1884 г. той пише на Бартоломе:

„Що се отнася до бюста, ще трябва да се задоволите със съобщението, че не съм го направил още, че работата се проточи ужасно и че ще се върна в Париж в неделя, за да свърша някои неща и да спазя неумолимия срок за вноската на петнадесети. Казах ви, че бюстът е с две ръце: достатъчно е да знаете, че естествено ще се вижда само едната ръка, защото другата е зад гърба. Изглежда, че аз съм единственият тук, който смята, че работата върви добре.“

Когато правят отливката, бюстът на Ортанс Валпенсон се счупва. Дега запазва гърба на фигурата в ателието си, като го навлажнява от време на време, но и той се разпада и така от Ортанс Валпенсон са останали само един много хубав портрет с маслени бои и два профила, рисувани с молив.

Чувството за отговорност, с което Дега се отнася към работата си, проличава за сетен път от този пример, защото в същност работата над бюста през този летен месец ужасно го е отегчила. Много по-приятно му е било да отиде да погостува на семейство Алеви в Диеп.

„Ще има ли време, когато се върна, да дойда да видя толкова приятната къща на брега на морето? Задръжте Каве, който също е много приятен. Аз самият ще се постарая да бъда колкото се може по-приятен. Впрочем тук казват, че вече съм станал такъв.“

Този Каве, който му е така приятен, е син на Елизабет Буланже, същата, която на времето въвлякла Дьолакроа в лудешкото му холандско приключение и неочаквано го „зарязала“ в Хага след няколко бурни нощи. Тя била талантива и издала две малки съчинения за рисунката и колорита, които изоставеният от нея мъж харесал, без да проявява злопаметност. Дега ще трябва да чака другото лято, за да замине за Диеп, когато ще нарисува на един и същи лист Людовик Алеви, Каве, Жервекс, Сикерт, Жак-Емил Бланш и малкия Даниел Алеви. Затова той пише:

„Излиза, че вие съвсем не приемате сериозно този бюст, не вярвате колко упорито работя, След като цяло семейство надзирава таланта ми (стил Гонкур)? Искате да използвам хубавото време, за да замина, а тук ме уверяват, че трябва да остана по същата причина. И после — този бюст, кълна ви се, че ще бъде с ръце и че искам да го завърша. Оставя ли го, ще пропадне.“

Така или иначе бюстът пропада и Дега се прибира в Париж. Какъв е тогава резултатът от това лято? Отново го обзема отчаяние:

„Наистина много ми дойде, толкова много необходими неща ми липсват едновременно. И главно зрението ми отива зле (здравето е първото благо). Спомняте ли си, веднъж вие сам казахте, говорейки за някой си, който остарявал, че вече не «включвал». Чудесен медицински термин за слаби мозъци. Винаги си спомням тази дума, зрението ми вече не включва и ми е толкова трудно, че често пъти ми се иска да се откажа от всичко или само да спя.“

## ТЕЗИ НЕСПОКОЙНИ ГОДИНИ!

*За какво му трябва на човек да се впряга в  
общ аръш и да се включва в омнибусен впряг,  
когато може да си остане кон за кабриолет?*

Гюстав Флобер

Осмата изложба на импресионистите от 1886 г. е по-скоро сбирка на приятели, отколкото проява на една школа. Този път тя е открита на улица Лафит и е последната, в която Дега ще се съгласи да изпрати свои творби. Групата на изложителите се е увеличила: Люсиен Писаро, Одилон Рьодон, Шуфенекер, Съора и Синяк са се присъединили към нея. Датата на откриването е по-късна от обикновено — изложбата трае от 15 май до 15 юни.

В каталога Дега, който отново дава адреса си на улица Фонтен Сен Жорж 19-а, фигурира със следните номера:

14. *Клиентка, пробваща шапка при своята модистка*. Пастел, собственост на г-жа А.

15. *Малки модистки*. Пастел, собственост на г. А. Р.

16. *Портрет*. Пастел.

17. *Портретни скици*. Пастел.

18. *Женски глави*.

19. *Серия голи тела* на къпещи се, миещи се, бършещи се, решещи се и сресани жени. Десет пастела.

Навярно някои от тези голи тела са излагани вече през 1883 г. в Лондон, където Дюран-Рюел е организирал изложба на импресионистите, както и в Брюксел, но те са били от най-хрисимите, най-класическите и художникът не е търсил съзнателно както този път „ефекта“. Сега той иска да покаже майсторството си, да изложи разбирането си за рисунката и за изкуството изобщо.

Двете години, изминали след дългия му престой през лятото в Менил Юбер, са били пълни с грижи. Измъчван от мисълта, че след

време няма да вижда вече, Дега непрекъснато изпитва нужда да бъде успокояван и в това отношение много полезни са му Руарови, както и милият Бартоломе, много по-полезни, отколкото запознанството с Гоген, което не допринася за разведряване на душевното му състояние.

Кореспонденцията на художника, публикувана по-късно от Герен, свидетелствува за това. В нея проличава вечната нужда от пари, за което говорят писмата му до Дюран-Рюел:

„Ще се върна в Париж едва в събота, защото до четвъртък ще бъда в Мон Сен Мишел. Бих желал да ми изпратите с обикновено, не с препоръчано писмо една малка сума. Страхувам се да не се окажа без пари, когато ми дадат сметката. Адресирайте писмото до Гранд хотел «Параме» чрез Сен Мало.“

Или следващото:

„Пак трябва да ви моля за пари. Ще можете ли да ми изпратите още петстотин франка тази сутрин или днес след обяд (след два часа)?“

Проличава и удоволствието му от малките пътувания:

„Знаете ли, че току-що се завърнах от едно чудесно пътуване, и след госпожица Алис Био (балерина от Операта) върхът Сен Мишел и странноприемницата на г-жа Пулар ми направиха силно впечатление.“

Проличава и насладата от музиката:

„Страхувам се, че утре няма да мога да бъда сред гостите ви. Ще има сигурно генерална репетиция на

«Сигюрд». Трябва да отида с приятелите на Райер, Алеви и Каве. Това е събитие.“

В писмата му проличават и лакомията му, както и отношението му към приятелството и остроумието.

Най-сърдечният му приятел, пред когото той се разкрива без притворство, е Бартоломе и писмото, което му пише, когато Бартоломе му изпраща една тиква, е истински шедьовър:

„Ето я пред мен, и тази сутрин я гледах, с тия червени хълбоци и с гънки на седалищните части — така мисли и пише Гонкур (Дега обича да се подиграва с «артистичния» стил на двамата братя). Ще я изядем в неделя на вечеря, драги ми приятелю, аз и неколцина приятели на операта, които умеем да си похапваме. Ще се постарая да не ям повече от тях, дори по-малко. Кога най-после ще се върнете? Питам за това, а забравям, че вие обичате полята, че обичате градините и че именно там ще дойда някой ден да запратя върху главата ви един вагнеровски камък<sup>[1]</sup>. Аз съм властният мечок на модерната скулптура, но по-често смуча меда на Химет от операта «Сигюрд». Гледах отново този Сигюрд и пропуснах една среща с Райер в бирарията на Мюлер, вдясно от паметника. Божествената госпожа Карон! Като разговарях с нея, я сравних с фигурите на Пюви дьо Шаван, чието творчество тя въобще не познавала. Ритъмът, ритъмът, дано вашата прекрасна съпруга ми го възвърне през следващите дни пред очите на този нечестен Райер, който владее нейната партитура!

Какъв нервен контур има тази тиква, нали? О, да можех да нарисувам така един благороден таз или нечий закръглени рамене! Понеже възрастните не се оставят да ги види човек (Сабин), ще търся деца с такива форми.

Изпратих едно малко писъмце на снаха ви. Поздравете я отново сърдечно от мен. Най-сърдечни

поздрави и на двама ви. Можете да ми пишете и без зарзавати, пак ще ми доставите удоволствие...”

Може би той не се чувства така свободен сред светското общество, което е средата му в Диеп: художникът англичанин Сикерт, Уистлър, Джордж Мур, Кобденови, леди Арчибалд, Кемпбел, Ельо, госпожа Бланш и докторът, Олга Карачоло, която по-късно ще стане принцеса Бранкачо, баронеса Майер, Жервекс..., но всички те много го обичат и Жак-Емил Бланш си спомня за него в своите „Мемоари“:

„Дега нарисува у нас групата, която днес се намира в Чикагския музей: този незавършен пастел представя Уолтър Сикерт, Людовик Алеви и малкия Даниел, Жервекс, Буланже-Каве и мен. Имам снимки на всички ни от Ба Фор Блан, направени от един нещастен англичанин — Барнс, когото Сикерт мъкнеше навсякъде със себе си. Сред толкова необичайни снимки съм запазил «Увенчаването на Дега» над вратата на ателието ми. Йойо и Катрин Джон Льомоан веят над главата на Дега с лаврови клонки. Ели и Даниел Алеви стоят на колене като деца от църковен хор със скръстени ръце и се покланят пред майстора.“

През януари 1886 г. Дега е в Неапол и констатира с лека горчивина, че тук той е само притесняващият домакините французин, защото семейството се е разпаднало, мнозина са си отишли и той има желание по-скоро да се върне в ателието си край печката. Заминал е за Неапол, за да уреди някакъв наследствен въпрос. Братовчедка му Люси, дъщерята на чичо му Едуар дьо Га, която ще се омъжи за полковник маркиз Гереро, е непълнолетна и е собственица на неделими имоти. Предложили са на художника да продаде частта си (което впрочем е добре дошло за него, защото ще каже по-късно на Алеви, че предпочита да остави име на добър художник във Франция, вместо на дребен собственик в Италия на Палацо дьо Га, Калата Тринита Маджоре), но той не знае как да се оправя в тези въпроси и ние изпитваме умиление, като го виждаме толкова нерешителен и



очакващ да му помогнат приятелите с писма. Да се спре на адвокат му се струва неразрешим проблем, който го принуждава да направи посещение на консула, за когото има препоръка от Идевил. Същевременно той не се поколебава да вземе трамвая и да замине за Позилипо, за да посети някаква австралийка, която Сикерт го е помолил да потърси.

Дега възнамерява да отиде до Пуцоли край езерото Фузаро, в Байя, но вали дъжд и времето го потиска. Той прилича на изгубено дете и отново пише на Бартоломе и му излива душата си:

„Навън вали, а аз пиша, което впрочем не ми е неприятно, защото пиша на вас. Жена ви ще познае почерка ми и ще разпечата плика, докато вие се бавите по покупки, които така умеете да правите. Скоро ще се видим. Няма да се бавя повече тук. Нямам сили да се занимавам с такива дела и идването ми тук е само посещение на собственик. Писмото ми ви се е сторило много тъжно, и вие сте прав донякъде. Интересът и чувството се борят в мен по необясним начин и по тези два пункта трудно мога да се браня. Изпитвам невъобразим страх от адвокати и защитници. Но кой да направи оценка на имота? Преписвам и превеждам всевъзможни актове и договори, и какви ли не книжа и накрая ще се върна с всички тия книжа в Париж, за да се хвърля в обятията на Руар или на някой друг приятел, сведущ по интересующите ме въпроси. Тогава ще се върна напролет в Неапол по-добре въоръжен. Това ще бъде, струва ми се, най-правилното решение. Само дето изгубих цял един месец, а можех да си спестя тези неприятности.“

Чувствителният Дега! Той ни става най-близък именно тогава, когато разкрива душата си и когато не играе комедията на престорена любезност или на иронична лошашина. Той смята, че старее, само сърцето му си остава младо, но и в това отношение уточнява: „Дори и в сърцето ми има нещо изкуствено. Балерините го зашиха в една

торбичка от розов сатен, от този леко избелял розов сатен, от който са ушити и техните балетни пантофки.“

Чувствителният, но твърд Дега! Излял сърцето си, освободил го от тъгата, той се окопитва и продължава:

„Трябва да се преработва по десет пъти, по сто пъти един и същ сюжет. Нищо в изкуството не бива да изглежда случайно, дори движението.“

Завърнал се в Париж, през февруари 1886 г. Дега се залавя с една необикновена творба, която ще бъде част от показаната на изложбата „Поредица от голи тела“ — Легенът!

Настроен философски, той пише на своя приятел Руар: „Човек не се чувства зле в града, щом го обича. А в същност вие не знаете, че аз много го обичам. Движението на нещата и на хората ме разсейва и ме успокоява, ако въобще мога да се успокоя, след като съм толкова нещастен. Ако листата на дърветата не се движеха, колко тъжни биха били дърветата, пък и ние също! В градината на съседната къща има някакво дърво, което се поклаща от полъха на вятъра. Е, добре! Макар че съм в Париж, в почти мръсното си ателие, аз си казвам, че това дърво е прекрасно!“ В мръсното ателие художникът ще остане още няколко месеца, по време на което ще нарисува поредица от голи тела. А на 15 юни — деня на закриването на изложбата — той ще се пренесе в един хубав апартамент на третия етаж на улица Пигал 11.

---

[1] Намек за баснята на Лафонтен «Мечка и градинар». — Б.пр. ↑

## ЛЕГЕНЪТ

*Изкуството е като порока; човек не се събира с него законно, а го обладава със сила.*

Дега

Ако по времето, когато е творил Дега, ваната беше по-широко разпространена в бита, ние не бихме се наслаждавали на неговите шедьоври, които дължат съществуването си на „легена“ — този широк плосък съд, измислен от англичаните, в който е действително много трудно да се къпе човек, освен ако не притежава телесна гъвкавост, присъща на танцьорките и акробатите. И понеже е виждал извиващите се тела на къпещи се жени, при което мускулите им изпъкват и привличат светлината върху себе си, Дега приема легена като свой любим сюжет.

Голото тяло, обикновеното голо тяло естествено го интересува, както е интересувало и великите флорентинци Лука Синьорели и Микеланджело, които винаги са били пример за него; Вазари е описал живота на Микеланджело в една книга, която още не е преведена на френски по това време, но която Дега е прочел на италиански при първото си пътуване в Италия. За Дега голото тяло е връх на изкуството, а „Турска баня“ на Енгър — най-големият шедьовър. Първите голи тела той рисува с молив като етюди за *Спартански момичета* и за *Нещастията на град Орлеан*. После настъпва дълъг период, в който Дега сякаш изоставя акта, тъй като се стреми да рисува онова, което вижда, без допълнителна инсценировка: портрети, коне, балерини, модистки. От 1878 до 1880 г. той отново се връща към голото тяло в своите монотипии, за да изобразява жени от публичните домове, сред които чудесната *Две голи топлещи се жени*, и едва през 1883 г. се залавя сериозно с голото тяло в двата пастела *След баня* и *Преди лягане*, които Дюран-Рюел ще запази в собствените си колекции.

В *След баня* виждаме руса жена в гръб, изправена, стъпила на десния си крак върху провлачилата се наполовина на пода хавлия, опряла се с дясната ръка на облегалото на кресло, а с лявата ръка избърсваща вдигнатото си ляво бедро. Едната ѝ закръглена гърд се вижда в профил, а за фон художникът използва различни цветни петна от драперии. В *Преди лягане* сцената е също интимна: седнала на засенчено от две големи завеси легло, гола жена държи в дясната си ръка бял чаршаф и се навежда към газената лампа на нощната масичка, за да оправи фитила с лявата ръка.

Две години по-късно, през 1885 г., Дега рисува *Жена прави тоалета си* (от колекцията Вилденщайн), която Кабан описва като един от най-красивите актове на Дега:

„В стая, в която една прелестна гола жена полага грижи за кожата си, всеки предмет, всяка материя, тапетите на стената, завивката на леглото, каната за вода, мивката, шишенцата и тоалетните прибори — всичко дава повод на художника да раздвижи светлините и сенките, лъскавите и матовите петна, пъстроцветните и спокойните зони, а жената, дадена в контражурно осветление на фона на това подредено безредие, бърше с кърпа гърба си и напомня антична статуя, изправена пред светлината, обляна от хилядите неуловими трептения на утринните лъчи.“

В нашите очи тя е доста „трътлеста“, тази жена с нисък таз, с доста пълни бедра, но чудесно олицетворява представата, която Дега си е съставил за жената и която той описва на Джордж Мур, когато му показва някои от голите тела:

— Тя е *bête humaine* — човешко животно, занимаващо се със себе си, котка, която се ближе. Досега голите тела винаги са били представяни в пози, предполагащи присъствието на зрители. Но жените често са скромни, почтени същества, които се занимават единствено със собствената си физика. Ето една друга, която си мие краката — то е също като че ли я виждате през дупка на ключалка.

Ако изразът „човешко животно“ напомня Зола, то и сюжетите на Дега също клонят подчертано към натурализма. Той не разглежда

женската фигура като „абсолютна красота“, не изповядва онзи култ към жената, който хранят неговите колеги и главно старият му учител Енгър. Не споделя възхищението към женското тяло, което Дьолакроа е отразил в своята картина „Смъртта на Сарданапал“, нито чувствеността на Шасерио, нито езическото отношение, което Коро разкрива в своите нимфи... Дега е само око и иска да си остане око, но това никак не му пречи да оцвети плътта на приклепналата в плоския леген жена (днес в Лувър), както у Тициан. Действително композицията на картината е съвсем необичайна. Нощната масичка заема една трета от платното, с което още повече ограничава мястото на къпещата се, но в своя привиден безпорядък с медната грейка, каната за вода, четката, изкуствените коси и машата за къдрене тази маса е пластичен акцент, необходим както за композицията, така и за разкриване характера на този „отрязък от живота“. Що се отнася до клепналата женска фигура, опираща се на едната си ръка и на двата си чудесно изваяни крака, тя е прекрасен живописен откъс, обрамчен от съвършен овал и стоплен от червеникавия тон на косите.

По същото време, когато рисува *Легенът*, Дега прави още един прекрасен пастел — *Ставаща от сън пекарка*. Една жена става от леглото си и се изправя пред огледалото, сложила ръце на хълбоците си, за да може бюстът да изпъкне, и се оглежда. Ние не виждаме огледалото, вижда се само леглото, но този жест е толкова женствен, че Дега сигурно е изненадал жената през прословутата „дупка на ключалката“, толкова той е достоверен. Жената е дребна, пълна, с оформен вече малък корем. Представяме си я седнала цял ден пред касата на улица Пигал, но кокетна и загрижена какво въздействие оказва върху мъжете. Може би си има приятел и се пита дали ще може да го задържи с това свое тяло! Всеки пастел на Дега е сюжет за роман. В тях винаги има някаква загадка. Да погледнем *Тоалет* — днес в нюйоркския музей „Метрополитън“ — която също е един шедьовър с майсторски разпръснатите си жълти, сини и бели петна, поставени единствено с цел да подчертаят розовата плът на голата жена, чиято коса прислужничката реши; или *Жена, къпеща се в леген*, която сюжетно е по-проста, защото представя само гърба на къпещата се и един доста широк плосък леген — пред тези картини зрителят се пита какъв ли е животът на тези същества. Къде ли ще отиде, след като я срещат и се облече, жената от *Тоалет* — на среща или в някой

магазин? Какво ли казва тя на своята прислужница Леони или Мари, чието изражение ние не виждаме, защото тя няма лице, а е само един инструмент, почти само предмет? От всеки етюд, от всяка скица, от всяка завършена картина пърха животът и ни се струва, че Дега сякаш очаква — не без известно лукавство — да чуе какво ще му кажат.

Именно Юисман ще му даде отговор в своята книга „Някои“, издадена през 1889 г. от Щок, ще му отговори надълго, след като в началото казва, че картините, изложени на улица Лафит, сякаш представляват едно „безочливо сбогом“ от името на художника; действително след изложбата Дега отказва да излага повече, освен в изложбата по случай „Стогодишнината“, организирана от признатия негов защитник — критика Роже Маркс:

Господин Дега, който в своите чудесни картини на балерини така неумолимо ни представяше упадъка на затъпелите от механични движения и монотонни подскачания наемни работнички, този път ни показва със своите етюди на голи тела една пронизателна жестокост, една търпеливо хранена омраза.

Като че ли отвратен от низостта на заобикалящите го, той е поискал да премине към насилие и да запрати в лицето на своя век най-горчивата обида, събаряйки непрекъснато възпявания идол — жената, като я смъква от пиедестала и я представя в легена ѝ в най-унизителните пози на интимния женски тоалет.

За да изрази още по-убедително своя замисъл, той подбира дебели, къси и набити тела, т.е. притъпява нежността на очертанията на женската плът с издадените тлъсти натрупвания по нея, с което унищожава пластичните форми и линии; ниският ръст и грубите черти на тези същества, независимо от тяхната принадлежност към определена обществена класа в живота — месарки или лекарки — предизвикват само чувство на отвращение.

Тук една закръглена червенокоса фигура се е навела напред, от което гръбначният стълб е изпъкнал между заоблените ѝ бедра; тя се мъчи да вдигне ръката си зад

рамото, за да изстиска върху него гъбата, от която капе вода върху гръбнака ѝ и се стича по хълбоците; там пък една набита руса изправена фигура също ни обръща гръб; друга, привършила тоалета си, е опряла ръце на кръста и издала напред тялото си с едно почти мъжко движение на човек, дръпнал назад лешовете на самото си, за да се нагрее пред камината; по-нататък клекнала на една страна дебелана се повдига на единия си крак и е пъхнала ръка под него, за да се хване за ръба на цинковата вана; и накрая пета се е обърнала този път с лице към нас и бърше с кърпа горната част на корема си.

Такива са, накратко изброени, безмилостните пози, в които този иконоборец рисува съществото, превъзносяно от всички с похотливи ласкателства. Във всички тези пастели има и части от сакати крайници, и неустойчиви пози на еднокраки тела, цяла серия присъщи на жената пози, дори ако тя е млада и красива, обожавана, легнала или изправена, напомняща жаба или маймуна, когато трябва да се наведе като тази тук, за да прикрие недостатъците си при къпането.

Но извън подчертаната нотка на презрение и ненавист, не можем да не видим в тези картини незабравимата правдоподобност на пресъздадените с прост и точен рисунък, с прозорливо и овладяно майсторство и с някаква хладна трескавост женски типове; не можем да не видим пламенните и приглушените багри, тайнствената и разкошна атмосфера на тези сцени, съвършената красота на оцветената в синьо или в розово от водата, озарена от идващата през затворените прозорци светлина женска плът, облечена в муселин в мрачни стаи, където под приглушената светлина откъм вътрешните дворове се очертават тапицирани в пъстър крепон стени, мивки и легени, тоалетни шишенца и гребени, четки с чемширени дръжки, грейки от розов бакър.

Това не е вече гладката и хлъзгава кожа на рисуваните неизменно голи богини, плът, чийто най-безпощаден образец откриваме в една картина на Реньо в



музея Лаказ, където едната от трите грации вдига нагоре натрит с мазнина задник от розова тънка материя, осветен отвътре от малка лампичка; Дега показва голата, истинска, жива плът, настръхнала от първото заливане с водата, след което ще се успокои.

Измежду посетителите на тази изложба сигурно някои са се възмутили от неприкритото изображение на една от жените — онази клекналата, гледана отпред, с корем без обичайното покривало, но и те не са могли да не се стъписат пред живота, излъчващ се от тези постели. И все пак накрая те са разменили помежду си по някоя свенлива или погнусена забележка, а на излизане са отсекли високопарно: това е мръсотия!

Да, ако изобщо е имало някога картини, които да не са били мръсни, да са били рисувани без притворство и без хитрост, напълно и свършено непорочни, това са именно тези. Те дори възвисяват презрението към плътта, както никой творец от Средновековието насам не е посмял да го стори.

„Никога не са виждани толкова много задници!“ — казал Камондо на изложбата на улица Лафит, и това било вярно, въпреки че след десет години Дега отива още по-далеч, много по-далеч в тези си клинични наблюдения и прибавя към легена още едно средство на интимния женски тоалет — бидето. Кабан посочва някои творби от последния творчески период на Дега, като например *Чаша шоколад* от колекцията Непвьо-Дега, в която художникът съзнателно е търсил „дръзкия“ ефект: разкрачена жена се бърше между бедрата, а пред нея прислужницата ѝ поднася чаша шоколад.

Но ако тези сюжети възмущават буржоата от времето на Дега, сам той не обръща никакво внимание на това, защото отдавна вече е разбрал, че присъдата на широката публика няма значение, и на тази публика, която иска да вижда рисувани лица, той отговаря: не! „В повечето случаи — пише Льомоан — художникът, който не се интересува от физиономията, я предава само в едри черти — полузакрито

лице, загатнат профил, едно ухо, забавното очертание на нос — или я свежда до безформена, плоска топка, закрыта от косите или от вдигната ръка, защото за него само две неща са важни: движението и живата плът.“ Какво в същност представлява картината? Отговорът на художника е предаден в едно изречение: „Картината е нещо, което изисква толкова изобретателност, толкова хитрост и порочност, колкото осъществяването на едно престъпление; направете нещо погрешно и прибавете нотка на действителност...“

## ТЕЗИ БЕЗПОЛЕЗНИ ПЪТЕШЕСТВИЯ

*Единственият истински разкош са  
човешките отношения.*

Сент-Екзюпери

„Пиша ти от скука, а в същност нямам изобщо какво да ти кажа. Обръщам се на «ти» за по-голяма близост и за да скъся разстоянието, което ни разделя... Къде чак ме запартиха! Пия вода най-добросъвестно според съветите на Еварист Мишел. Нямам никакви забавления, защото съм съвсем сам, пък и никак не съм общителен. И върша всичко това, вместо да се затворя някъде, без да приказвам и без да смуча първокачествена гума арабика, както ти ме съветваше толкова разумно...“

Дега е в Котре, в хотел „Англия“, датата е 6 септември 1888 година, той скучае и пише писмо на Людовик Алеви, а утре ще пише на Бартоломе. Лекува болното си гърло без особено усърдие.

„Как може човек да лекува нещо толкова деликатно като дихателните си пътища, както казват лекарите, в един край, където времето се мени всеки миг? Вчера почти не можех да говоря, бях настинал от мъглата и дъжда и си мислех, че ще остана в леглото болен, запокитен по тези места. Препоръчаха ми и правя цезарови бани на краката, пия билки и вземам лечебните хапчета на д-р Франк.“

Самотата го кара да отиде след обед на куклен театър, където децата водят представлението с такава жестокост и логичност, че

объркват дори палячото, но представлението му харесва много повече, отколкото „Метр дьо Форж“ или „Амулетът“ от Одран, които представят пътуващи театрални трупи. Избягва всички познати лица по пътя си, дори и много красивата госпожа дьо Майи, която среща пред банята и я намира „странно отслабнала и променена“.

Колко отегчителен му се вижда животът! И колко много се различават пътуванията му за лечение (защото в Котре той е на лечение) от пътуванията му преди; именно в „Бележниците“ му можем най-добре да видим разликата. Да прелистим записките му от 1858 г., т.е. точно отпреди тридесет години.

„... Десет часът вечерта. Заминавам за Орвието, луната е останала на половина. Различавам пейзажа и планините. Чудна местност. Монтефиасконе. Планини. Вече се развиделява, мъгла се стеле над равнината, спускаме се към долината на Орвието. Катедралата изплува над мъглата. Изкачвам се по стъпалата, едно истинско орлово гнездо — на бели орли. Прекрасна катедрала, силно съм развълнуван. Фасадата е богато украсена, но с лош вкус, мозайките са твърде ярки — ужасно декадентство. Виждам скулптурите, влизам вътре и тичам към творбите на Лука Синьорели. И в най-хубавите архитектурни паметници се смесват толкова много вкусове. Веднага ми направи впечатление прочутата красота на серафимите. Не знам какво да кажа, изпаднах в някакъв унес, сякаш не мога да дойда на себе си... Сюжети от Данте, находчиви, вълнуващи. Арабеските са изпълнени сякаш с ярост; какъв контраст между движението и неспокойния дух на Лука Синьорели и покоя на Беато Анджелико, който също е тук, особено този Христос, по-красив от всякъде другаде. О, сигурно това е първообразът на Микеланджело. Обикалям вътрешността на църквата, после се връщам в хотела, умрял за сън, спя до обяд, обядвам, после пиша на вуйчо Ашил.

Отивам до кладенеца «Сан Патрицио». Чуден изглед от портата на крепостта към долината с Тибър в дъното. Влизам в катедралата и се заемам да рисувам един серафим. Някой свири «Травиата» на органа с пълна сила — каква

подигравка! Разхождам се по градските укрепления, навсякъде виждам улички с къщи от Средновековието. Слънцето е зад връх Чимио. Нямам никакво желание да рисувам от натура. Във възторг съм от Лука Синьорели. Трябва да мисля преди всичко за фигурите или поне да ги рисувам, като мисля само за фона.

Към седем часа се разхождам до цитаделата. Изправен край кладенеца, гледам долината — прекрасно зрелище, ще си го спомням цял живот. Слънцето преваля. Тибър е пресъхнал. Откъм пътя за Флоренция се издигат красиви планински вериги. Може ли да има по-красив миг от този през деня? Мисля за Франция, която не е толкова красива, ала любовта ми към дома и към работата в някой тих кът са по-силни от желанието да се любувам непрекъснато на тази красива природа. Всичко се променя... пада нощта. Как и най-малкият шум отеква в тази тишина! Нощта посвещавам на бълхите, сутринта спя.

*31 юли. Събота.* Времето не е много сигурно и аз тръгвам пеша в седем часа; в десет и половина съм в «Санта Мария деи Анджели». Пълно е с богомолци, огромна църква. По време на голямата литургия свиреше орган, съзвучието на човешките гласове беше прекрасно. Не съм религиозен, поне според общоприетите норми, но изпитах миг на възмущение, музиката беше толкова хубава и тя навярно ме трогна повече от поклонниците, които набожно се удряха в гърдите. Фреската на Овербек е хубава, но защо е била необходима такава изтънченост!

Изкачването на Асизи ме омаломощава, същинска стълба. Крепеше ме само мисълта, че ще видя църквата, защото да вървиш пеша дванадесет мили без никаква сянка е изморително дори за по-силни от мен. Най-после намирам странноприемницата «Козанели», отбелязана в моя пътеводител, отпочивам си малко там, но съм съвсем съсипан. Лицето ми е обгоряло от слънцето, започна да ме боли глава, дано не излезе нищо лошо. Първата църква «Св. Франциск» — никога не съм виждал по-истинска църква — има стъклописи. Животът на свети Франциск е бил

изпълнен с възвишени пориви; щом се върна в Париж, ще трябва да отида в библиотеката. Нямам време да се спирам тук, пък и ме е страх, да не би да вдигна температура от слънчевото изгаряне.

Втората църква — напомня ми донякъде картината на Гране. Заставам там, откъдето той я е гледал, само че прозорецът в средата ме заслепява, защото слънцето се отразява в него. Затова средата на църквата изглежда черна.

Изпитвам чак угризения, като гледам толкова красиви неща. Вече си заминавам. Тук всичко лъха на поезия, всичко е красиво, подробностите, целият ансамбъл; предпочитам да не върша нищо, отколкото да нахвърлям повърхностни цветни скици, без нищо да съм разгледал подробно: по-добре ще бъде да разчитам на паметта си. Има някаква удивителна изразна сила и драматизъм у Джото, това е истински гений. Тук видях най-необикновеното зрелище. По силата на странен религиозен обичай селяните започнаха да тичат, пеейки и крещейки имената на своите светци-покровители, като минаваха пред решетката на олтара. И това продължи с удвоена ярост — същински дервиши. Ето го обяснението за кръстоносните походи!

*Понеделник сутринта, пет и половина часът.* Давам да отнесат багажа ми на пощенската кола. Нима ще си тръгвам вече? И все пак решавам да остана. Такава нерешителност ме е обзела, а ще трябва да взема решение. Наемам три магарета, за да отида до Арецо през Кортоната — ще тръгнем в осем часа. Преди това отивам пеша до манастира «Сан Северо». Фрески от Рафаел, има и творби на Фра Бартоломео. Мисля непрекъснато за Асизи, който ме привлича като магнит. И все пак трябва да си заминавам. В сакристията има Пизанелови творби, изработени с чуден финес, Перуджино си е все същият. Пред хотела виждам Клер и Дьолоне, хвърлям се на вратовете им. Влизам в оживен спор с коларите, няма по-алчни хора на света... Заминаваме в сряда сутринта направо за Арецо, а утре отивам сам в Асизи. Готов съм да скачам от радост.

Ще видя брат Паскал. Асизи ме привлича така силно, че съм готов да избягам, тамошната църква единствена ме е затрогвала до дън душа, в нея са рисували художници, които обожавам, равнината и планината там излъчват любов и щастие... Може би там бих се чувствал щастлив някой ден. С какво нетърпение очаквам този ден!

Изкачвам се по пътя «деи Анджели» с кипарисите и красивите му тераси. Не се прехласвам по тъй прочутата италианска живописност, затрогва ме не местното, а вечното! Господин англичанинът и неговата съпруга, които с удоволствие ще видя отново — каква душевна ведрина се излъчва от тях! Ще мога ли и аз да си намеря някоя добра, скромна и спокойна женица, която да проявява разбиране към налудничавите ми хрумвания и с която ще мога да преживея живота си скромно и в труд — каква красива мечта! Ето че отново ще се върна в неспокойния Париж. Какво ли ме очаква там? Но аз винаги ще бъда честен човек. Надявам се, че спомените ще допълнят малкото, което съм записал и което дори не представлява и кратко резюме на мислите, които са ме вълнували. Отказах се да правя каквито и да било скици...”

Да препрочетем и писмата от Нови Орлеан:

„Всичко тук ме привлича — бе писал на времето Дега — гледам всичко и всичко ще ви опиша съвсем точно, когато се върна. Най-много ми харесват тези негърки с най-различни нюанси на кожата, които носят в ръце бели бебета, ама съвсем белички, на фона на белите къщи с дървени колони с канелюри и на портокаловите градини, както и облечените в муселин дами на верандите на малките им къщички, и параходите с по два комина, сякаш фабрични комици, и продавачите на плодове в препълнените магазинчета, и като контраст към всичко това — кипящите от работа кантори с наведените над книжата трудолюбиви чиновници и тази огромна животинска черна сила, и т.н.



Ами тези красиви чистокръвни жени, и красивите кварталонки, и толкова добре сложените негърки! Трупам скица след скица и ще ми трябват десет живота, за да мога да ги използвам.“

Както личи, възприемчивостта на Дега към околния свят странно се е притъпила и новите впечатления вече не донасят нищо на художника, който веднъж завинаги е намерил начин да изразява своето изкуство сред тишината на ателието си. И все пак през следващата година, 1889, след като е бил на лечение, той моли художника Болдини, роден във Ферара, но установил се в Париж като моден портретист, да го придружи до Испания.

„От По, където ще бъда на 2-и и ще остана на 3-и, 4-и и 5-и, ще ви изпратя указания, след като поговоря преди това с моите приятели Черфилс, които са много сведущи за испанските пътешествия. Лафон, чието мнение е много ценно, ще отсъства от нашето съвещание. Той замина за Турен вчера, в сряда, за да осъществи някакви свои планове, които ние никога няма да узнаем. В планината е много красиво и много топло, сигурно ще се изпечем в равнините на Кастилия, но в музеите винаги е хладно. Пълня си главата с познания за Испания, като чета пътеводителя, «Пътешествието» на Де Амичис и едно упътване по бикоборство, което Лафон ми изпрати тази сутрин. В сряда или четвъртък ще ви изпратя допълнително сведения на булевард Бертие. Ако тръгнете в четвъртък вечер от Париж, а аз в петък сутринта от По, можем да се срещнем в Байон в 10:48 часа и оттам да заминем за Испания, без да се спирам в родното място на Бона.“

След като така старателно уточнява маршрута, той заминава, но в Мадрид разбира, че Бартоломе му липсва, и го моли да ги настигне, като го уверява, че триста франка ще му бъдат достатъчни за отиване и връщане, че Болдини бди над разходите им, а освен това храната е

чудесна и „нищо, съвсем нищо не би могло да даде и най-малка идея какво представлява Веласкес“.

Бартоломе не ги настига. Дега отива до Танжер, отсяда в хотел „Континентал“ и предприема оттам излети:

„Представяте ли си ме яхнал муле в кавалкада, начело на която върви водач в роба от лилава коприна и ме води по морския пясък, през праха и по полските пътища, навред, после прекосяваме Танжер? Приятно е да срещнеш сред природата хора, които не са достойни да влязат в съприкосновение с нея. Казвам ви това, защото Дьолакроа е минал оттук. Корабът ни остави тук в мрачно време, но в тази сивота имаше повече перли, отколкото покривни каменни плочи.“

Това е всичко! Оставаме малко разочаровани, че Дега няма да се възползува от своето пътешествие и никакво платно няма да се роди от досега му с Изтока, защото Мароко — това е вече Изтокът; но Дега никога не откликва на природата, той се интересува само от човешкото същество въпреки няколкото пейзажа, които ще нарисува.

За него главното в пътешествието е приятелското присъствие и през 1890 г., след лечението си в Котре, където е принуден да ходи заради бронхита си, той успява да склони Бартоломе да замине с него за Бургундия. Пътуването в Бургундия е увлякло до известна степен Дега и ние откриваме следи от преживяното там в писмата му до Алеви, запазени в библиотеката на Института. На 30 септември 1890 г. един кабриолет, запретнат с бял кон, откарва Бартоломе и Дега към приключението!...

Първият етап от тяхното пътуване е Монжерон, където Луиз Алеви е дошла да прекара лятото, а после Мелън и Монтро.

„На път към Валенсия срещнахме в гората коли с пейки (имаше дори една каруца, върху която един старец седеше в дълбок фотьойл стил Луи XV с червена коприна),

пълни с облечени в черно хора, които сигурно се връщаха от погребение, защото всички изглеждаха доста щастливи.“



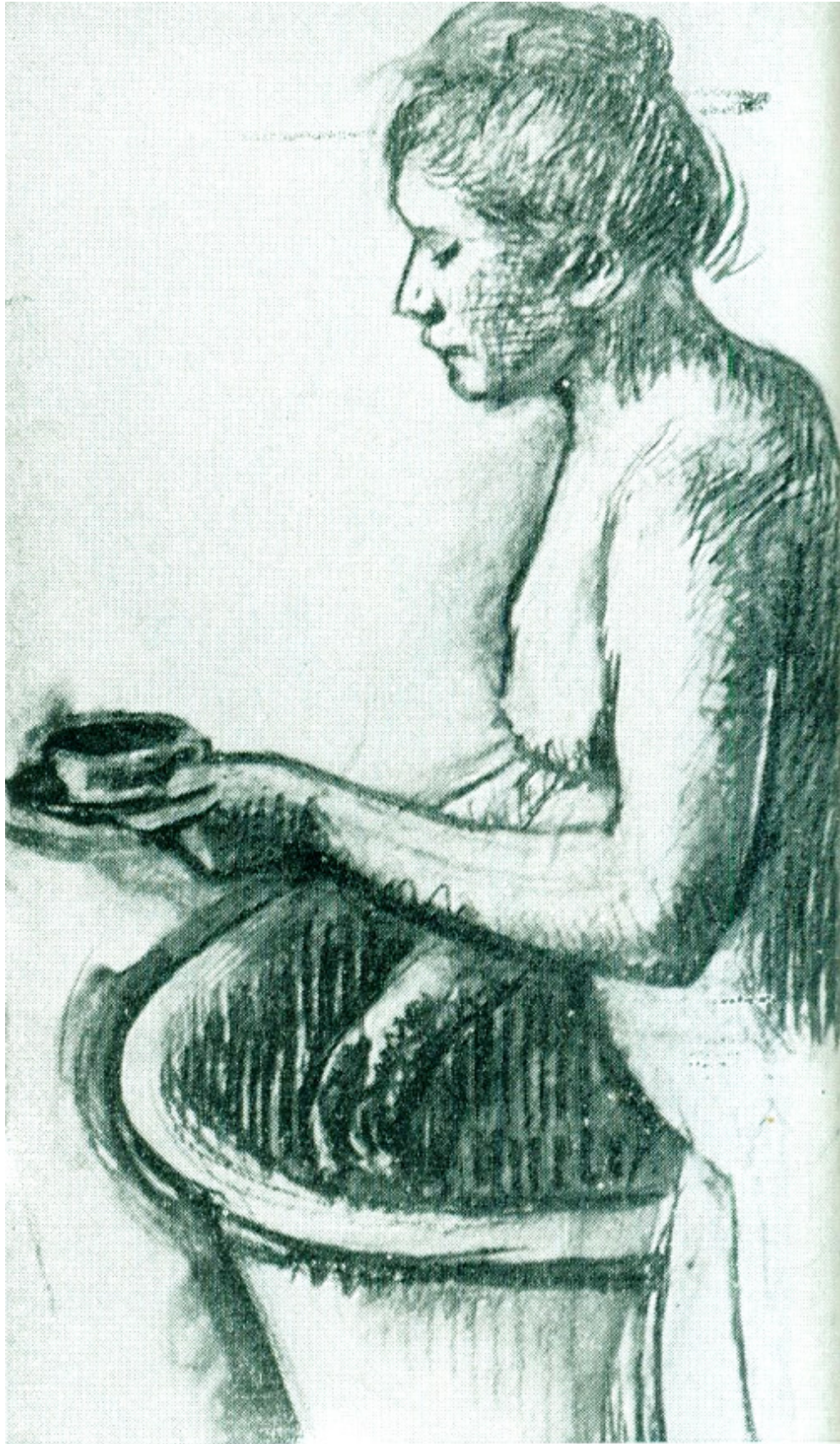
55. Тоалет. Ок. 1885. Ню Йорк, Музей Метрополитън.





56. След баня. 1885. Нью Йорк, Музей за модерно изкуство.





*57. Етюд за прислужницата от „Чаша чай“. Лондон, Галерия  
Лефевър.*







58. Чаша чай (Малка закуска след баня). 1883. Лондон, Галерия  
Лефевър.





59. Миеща се жена. 1892. Лондон, Галерия Лефевър.



60. Тоалет. 1892–1895. Лондон, Националната галерия.



61. Легенът. 1886. Фармингтън, частна сбирка.



62. Жена, излизаща от ваната. Ок. 1899–1902.



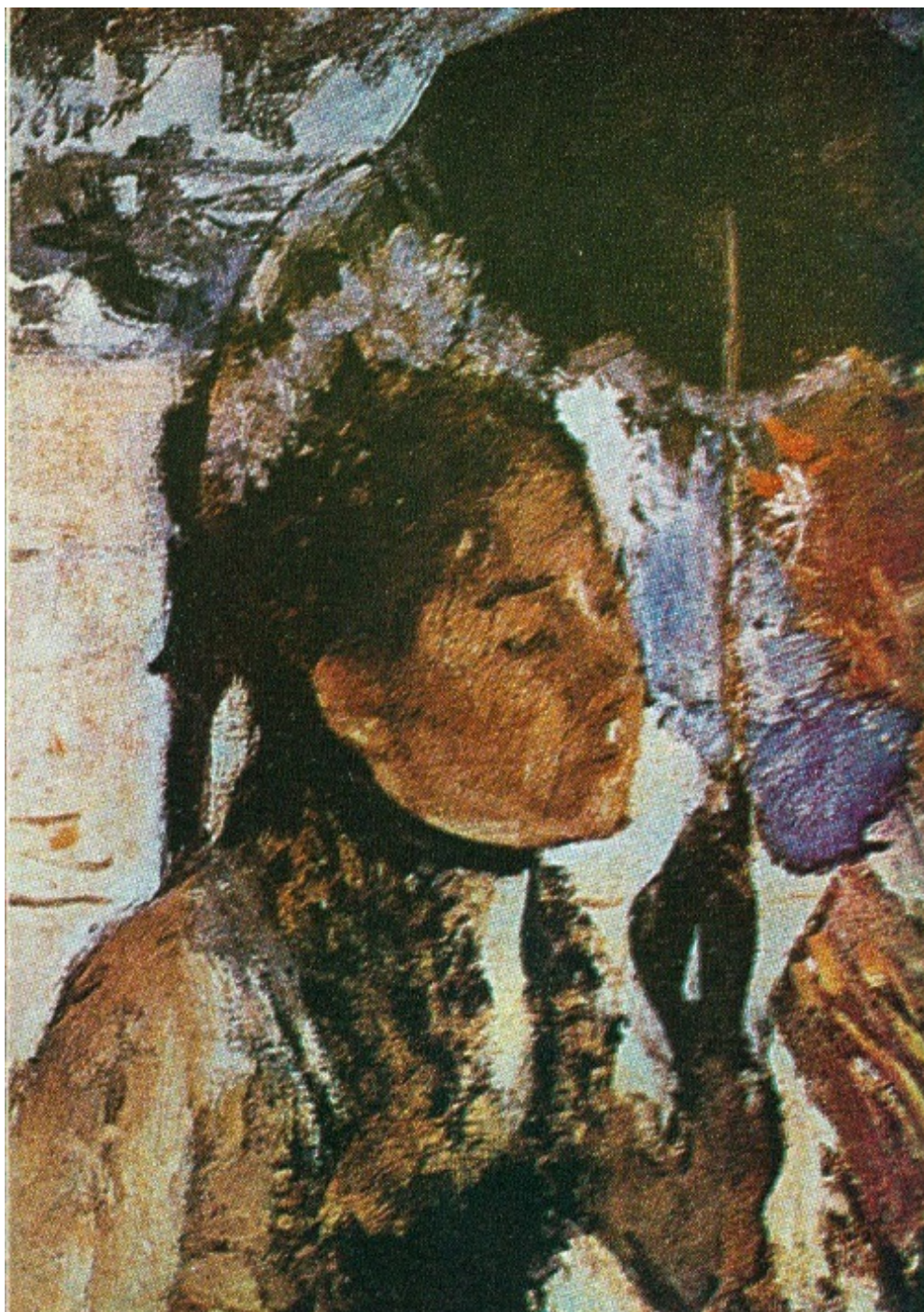


63. Балерини в розово и зелено. Ок. 1885–1887. Ню Йорк, Музей Метрополитън.



64. Легенът. 1886. Париж, Лувър.





65. В Тюйлери. Жена с чадър. 1887–1890. Глазгоу, Художествена галерия.



66. Две балерини до пояс, обърнати с гръб една към друга. Ок. 1900–1912. Чикаго, Институт за изобразителни изкуства.



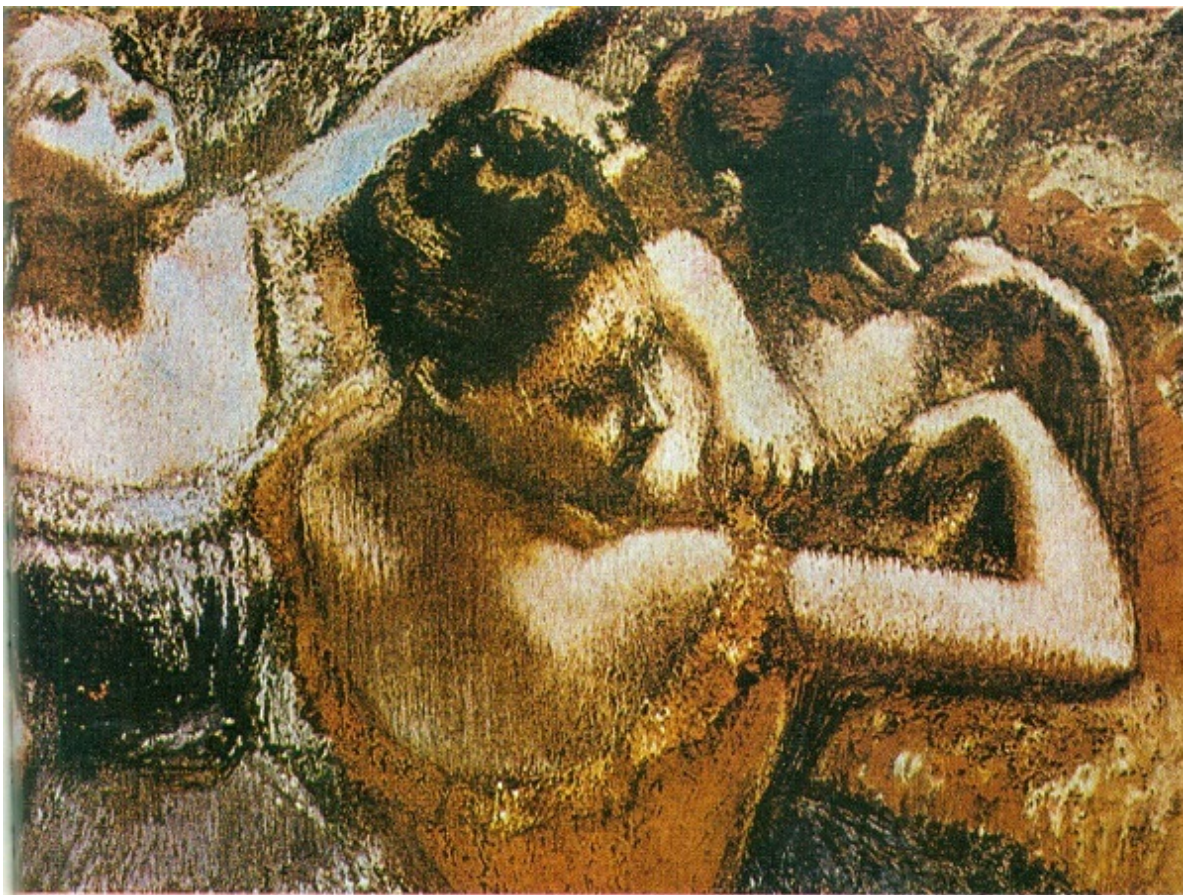




67. Четири балерини. Ок. 1902. Лондон, Галерия Лефевър.



68. Две балерини в трика. Ок. 1905–1912. В неизвестност.



69. Балерини. 1899. Толедо, Охайо, Музей за изобразителни изкуства.



*70. Дега в напреднала възраст. Отъой, 1915. Фотография от Бартоломе.*

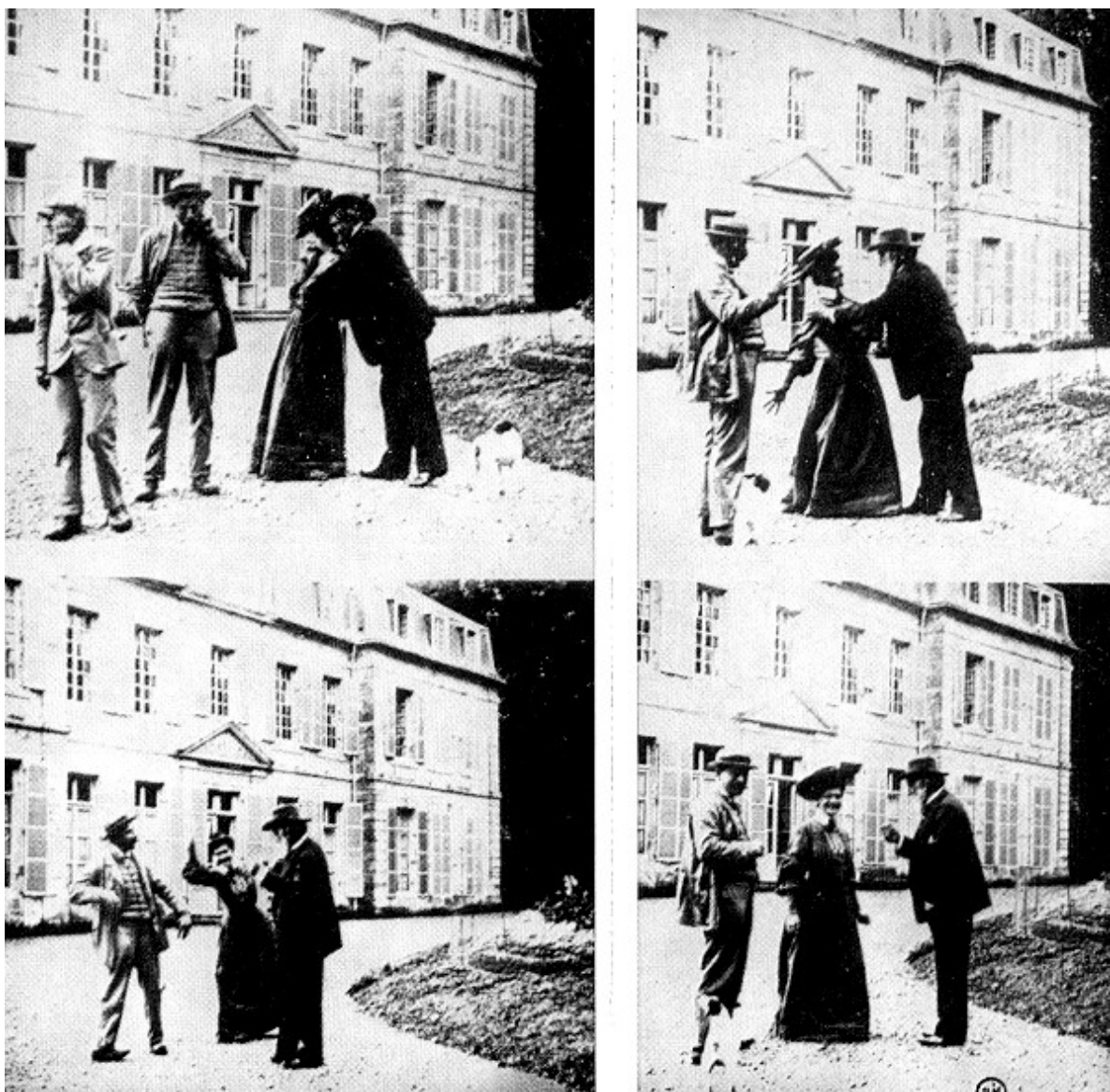




71. Дега с икономката си Зое. Фотография, направена от самия него.  
Ню Йорк, Музей Метрополитън.



72. Дега през 1910. Фотография, приписвана на Саша Гитри.



73. Сцени от игра-загадка. Фотография, направена от Дега в Менил Юбер. Париж, Национална библиотека.

В Монро, в хотел „Великият монарх“, Дега е възхитен от менюто, което специално отбелязва:

Обед  
 Овнешки крачка  
 Пържени кротуши  
 Наденички с картофено пюре (чудесни)  
 Недопечен бифтек

Сирене, плодове, бисквити (чудесни)

След като е погълнал всичко това, което впрочем показва, че не стомахът му създава грижи, той заминава и отсяда в хотела на пощата, който препоръчва, след като е вечерял там, и отбелязва и тукашното меню, което явно е от голяма важност за него:

Попара с мляко  
Мозък с препържено масло  
Задушен заек  
Печен овнешки бут с боб (чуден)  
Салата  
Разнообразен десерт  
Леко натурално вино

И писмото завършва:

„Не ме вълнуват никакви мисли, много ям. Всяко ядене — три франка.“

Все пак той изпраща всеки ден кратки писъмца на Алеви: на 2 октомври — от Серизие:

„И кой може да си помисли, че човек ще се върне в града, за да преследва някакъв смешен идеал!...“

На 3-и — от Сен Флорантен, на 4-и — от Танле, на 5-и — от Енйе  
льо Дюк:

„Винаги точно на минутата. О, не! Открихме при Копен, където се храним, неописуеми краставички. Градински, в оцет. Тук е и Сена, където конят ни си изкъпа



краката. Има само една страна на света — нашата, господине!“

На 6-и — от Моле (Кот д’Ор), и на 7-и — от Диене, където двамата са пристигнали при своите приятели Жанио. Там, пише Дега, ще водят светски живот:

„Вечеряхме в официално облекло у господин Лъомоан, около 45-годишен мъж, два пъти вдовец, който, както се говори, добре си е побохемствувал като нотариус в Реймс и похарчил 800 хиляди франка, за да купи едно имение ала Енгиен (някога имение на Гранжан: госпожа Жанио е от рода Гранжан).“

След Диене, където двамата другари остават пет дни, пътешествието им продължава: Дарсей, Сен Сен л’Абей, Монбар:

„Тук е родината на Бюфон. Би трябвало да се изкрещи в сградата на Академията истината, че неговата естествена история е надгробна реч за животните.“

От Монбар той кани Манзи (литографът, на когото по-късно ще направи хубав портрет) да го пресрещне по пътя на връщане между Монтро и Мелъон на 18 октомври, макар че един стършел е ужил Бартоломе по дясната ръка и тя го боли, а самият Дега пие бисмут и успокоителни капки заради болки в стомаха. На 17 октомври пристигат в Санс, където една телеграма от Форен им съобщава, че той ще ги посрещне на велосипед с три колелета. Не се срещат с Форен, ала пристига Манзи в затворен файтон, а след това пристига и Форен „в гарибалдиевско одяние“, който заявява на келнера:

— На парижани не се сервира сирене „бри“ като това!

На 19 октомври 1890 г. бургундското пътешествие приключва в Ловния хотел в Монжерон и Дега може най-после да заяви, че е останал доволен от екскурзията.

Окуражен от този опит, той не се поколебава да замине през септември на 1891 г. за Тулуза, Каркасон, По и Женева, като възнамерява да посети и Карпантра, за да се види с приятеля си Валери, но зрението му от ден на ден все повече се влошава и той трябва да отложи Карпантра за 1893 година. Последните му пътувания са до Сен Валери сюр Сом, Мон Дор, Монтобан (за да изрази почитта си към Енгър) и до Вогезите, където се старее без резултат да лекува белите си дробове от бронхита, който все повече го мъчи. В същност има ли желание той да пътува? Едно негово писмо до Бартоломе от 16 август 1892 година дава отговор на този въпрос:

„Ще потегля към края на седмицата, за да ида кой знае къде. Ще ми се да стигна до Нант, за да видя портрета на госпожа дьо Сенон, или ще се отправя направо към Карпантра въпреки хилядите трудности. Не знам вече какво да сторя. Някои хора са щастливи, че ги ръководят страстите им. Аз страсти нямам...”

## ЗА ПЕЙЗАЖА

*Знаете ли какво мисля за художниците, които работят по големите шосета? Ако имах власт, щях да пратя рота жандарми да надзирават хората, които рисуват пейзажи от натура.*

Дега

Никога не говорим за Дега като за пейзажист, а в същност той ни е оставил чудесни пейзажи. Впрочем той сам никога не е обичал да се изтъква тази страна на таланта му и е отричал упорито дори сполучливите си общувания с природата. С течение на времето това е станало система, макар че още първите му скици съдържат достатъчно доказателство, за да можем да кажем, че Дега е толкова влюбен в природата пейзажист, колкото и Дьолакроа. Но може би тъкмо защото обича определена част от природата, той не обича пейзажа, разглеждан като „ефект“, въпреки че скицистите му са пълни с етюди на дървета и на италиански села, с акварели от околностите на Флоренция, които той открива сред живата природа и в картините на големите художници на заден план като театрален декор. Той сам използва пейзажа като декор било когато рисува *Деца и понита в парк* в Менил Юбер, или *Състезателни коне*, или пък *Кола на надбягвания* с крещящо зелени тонове. Художественият критик Франсоа Фоска ще отбележи:

„Когато пейзажът се появи и в някой ъгъл на картината — зелена морава на парижки хиподром зад група жокеи или каретата на елегантна дама — това е истински театрален фон, почти също така изкуствено поставен като сценичен декор.“

Наистина! Но неговият декор е също така сполучлив, както фоновете на майсторите от Рейнската школа, изобразяващи живота на Христос. Може би единствено в *Нещастията на град Орлеан* фонът е излязъл несполучлив.

Темите за своите първи пейзажи от 1869–1870 г. Дега намира в Булон сюр Мер, в Трувил, в Сен Валери ан Косерия пастели на песъчливи крайбрежни ивици (според Льомоан тридесетина на брой), в които художникът използва грапавината на картоната, за да получи нови ефекти. Той рисува пастелите си в ателието, като ги изгражда от отделните скици, които е нахвърлил в бележниците си. *Плаж при отлив* — един от най-известните му пейзажи, показва това чрез произволното разполагане на отделните планове. Предишната година Дега е отнесъл от Менил Юбер един скицник, пълен с рисунки на скали, с *Пейзажи с конници* и с *Пейзажи от местността Орн*. Но въпреки това той пише:

„Мисля си, че само господин Суцо и Коро биха могли да придадат нещо интересно на този покой.“

Ето я думата-ключ за Дега — покоят — това е неговият враг, но той е същевременно и същността на пейзажа. П. А. Льомоан набляга на един друг факт, който обяснява нежеланието на Дега да прави пейзажи: слабото му зрение.

„Ала неговото зрение — пише Льомоан — страда от много силната светлина и сигнал до възраст, в която жителите на градовете обикновено откриват чара на усамотението сред природата, Дега се отличава от тях, защото се страхува от блясъка на слънцето, от ослепителната светлина на полето посред бял ден. «Времето е хубаво — пише той — но е много по-подходящо за Моне, отколкото биха могли да издържат моите бедни очи.» По-късно пък ще възкликне в Диеп: «Какъв красив край! Всеки ден правим разходки из околностите, които, изглежда, ще ме направят накрая пейзажист. Ала нещастните ми очи няма да допуснат подобно преображение.» Очевидно Дега не е могъл и да помисли да работи сред природата под ослепителната светлина на яркото слънце, нито дори в сянката по края на някоя гора, окъпана в светлинни ефекти. Единственото, което е могъл да си позволи, е да гледа през полуприсвити клепачи, да анализира линиите, структурата на терена, да трупа всичко видяно в своята изключителна памет и след това да предаде най-характерното, затворен в ателието си.

И в противовес на своите колеги пейзажисти, търсещи да пресъздават точно впечатлението от един миг сред природата, Дега успява да предаде същия този миг чрез синтез и стилизация.“

Поради малкия брой пейзажи, създадени от Дега, ние сме принудени да се обърнем по този повод към неговите биографи и главно към съвременниците му:

„Спомням си онази есен, когато той стана пейзажист (по това време серията негови пейзажи от 1869 г. е била почти непозната). Това изкушение го обзе — разказва Даниел Алеви — през лятото по време на дългите пътувания с влак, които той предприемаше, за да могат очите му да си почиват. Седнал в ъгъла на някое купе, той гледаше, гледаше колкото му стигаха силите, та можеше ли да не гледа? Цялата дейност на неговия живот се състоеше в онова, което погледът му можеше да плячкоса — онова, което той успяваше да зърне, да отгатне, да забележи: долини, скали, равнини, дървета и, завърнал се след това в нашия Монмартър, мечтаейки за всичко, на което се бе наслаждавал, той вземаше картони, пастелите си и започваше да работи, скрит в ателието си, и наистина съумяваше да запечата своите спомени. Един ден той ми заяви: «Завърших осемдесет пейзажа». Ние възкликнахме: «Осемдесет пейзажа!» «Ами да, фантазии, сънища мои...» Радостта му беше видима, почти детска, толкова жива, че той реши да подготви изложба — нещо, което не бе правил цели петнадесет години. Изложбата има голям успех и в продължение на още няколко седмици Дега, доволен от успеха, който бе постигнал, продължи да възпроизвежда своите фантазии, сънищата на очите си. Впечатленията от лятото вече се отдалечаваха и избледняваха, но той съумяваше да ги допълва със своята находчивост. По същото това време пътната служба в Париж започна да поправя паважа на улица Дюе. Това много заинтересува Дега. Един ден, идвайки на обяд, той влезе гордо с гранитен къс под мишница. Показа ми го: при

разломияването се бе получила някаква извивка, която той непрекъснато опипваше, възхищаваше ѝ се, издигаше камъка на светлината, за да му се порадва още. «Каква линия — говореше той — красива като човешко рамо. Ще направя по нея една крайбрежна скала, гледана откъм морето... Един нос и дори вече знам как го наричат моряците — Носът на Красивото рамо...» И той го нарисува... Когато му липсваха истински елементи, Дега си създаваше въображаеми. Една вечер аз му четях една приказка от «Хиляда и една нощ»: вълшебна птица летяла над делтата на Нил и преди да кацне, гледала зелените поля, които, прорязани от реки, приличали на скъпоценно украшение, изработено от обковани в сребро изумруди. Дега ме прекъсна възторжено: «Скъпоценно украшение от обковани в сребро изумруди, колко е красиво! Какъв пейзаж! Ще го нарисувам!» И само два дни по-късно той пресъздаде в своето ателие между две клекнали жени видяното от вълшебната птица — делтата от изумруди и сребро.“

Тази история, разказана от Даниел Алеви, обединява всички други подобни, стигнали до нас от най-различни негови съвременници, като Реноар, Волар или Тило. Тило, който живеел на улица Фонтен Сен Жорж, прекарал дълго време в Барбизон, където се бил свързал с Теодор Русо и Ж. Ф. Миле, и напразно се опитвал да привлече Дега към природата:

„Не мога да разбера как е възможно да обичате толкова много Жан-Жак Русо, а да не обичате пейзажите!“ — му казал той.

Изложбата през 1893 г. била организирана при Дюран-Рюел и включвала предимно пейзажи, рисувани в Диене у семейство Жанио, и е любопитно да се види от спомените на приятелите на художника как той е създал тези творби след пътуването си с кабриолет с Бартоломе през 1890 г.:

„Дега беше очарован от своето пътешествие. В своята изумителна памет той беше съхранил различни



гледки от природата, които възстанови по памет през няколкото дни, които прекара сред нас. Бартоломе с удивление го наблюдаваше как рисува пейзажите, сякаш в момента се намира пред тях: «... и забележете — говореше Бартоломе — той нито веднъж не ме накара да спра коня, за да погледа нещо по-продължително!».

— А сега, отведете ме във вашето ателие — ми каза Дега, като ставахме веднъж от масата.

Щом влезе вътре, по лицето му се изписаха радост и доволство. В същност това ателие на село, уредено на тавана на нашия дом, е възможно най-скромното. Прозорците са направени по наклона на тавана. Изобщо то си е таванско помещение с няколко стари мебели, два или три статива, един диван с възглавници, но онова, което го привлече веднага, бяха една преса за офорти, един мангал и необходимите пособия за правене на отпечатыци.

— О, какъв късмет! — възкликна тон. — Във вашето ателие на „швейцарски часовникар“ може да се работи; имате хартия, имате мастило, печатарска хартия със собствените ви инициали! По дяволите! Значи, тук се работи сериозно! Този тампон е прекрасен и много удобен! На работа!... Имате ли някоя работна престилка?

— Да, съвсем нова печатарска престилка.

— Пресата ви сигурно върви трудно, понеже има само един зъбчат механизъм?

— Да, но ние имаме здрави мишци!

— Ателието ви е чудесно!

Сложих му престилката, той вече беше свалил самото си и запретнал ръкави.

— Разполагате ли с медни или цинкови плочи?

— Ето...

— Чудесно! Ще ви помоля за едно парче плат, за да си направя собствен тампон, толкова отдавна искам да направя една серия монотипии!

Снабден с всичко необходимо, той се залови незабавно за работа, без да позволи да го отклони нещо от замисъла му.

Ръката му поемаше със здравите си, но красиви пръсти предметите — сечивата на гения, движеше ги с необикновена ловкост и малко по малко ние видяхме как върху повърхността на метала започнаха да се очертават долина, небе, бели къщи, плодни дървета с черни клони, брези и дъбове, пътища с подгизнали от последния проливен дъжд коловози, оранжеви облаци бягаха по раздвиженото небе над червената и зелена земя.

Всичко това се подреждаше, свързваше, багрите се преливаха в хармония и четката очертаваше ясни форми в прасната боя.

Всички тези красиви неща се раждаха без видимо усилие, сякаш той виждаше пред себе си самия обект.

Бартоломе разпознаваше местата, откъдето бяха минали с бързината на препускащия кон.

След половин час, не повече, Дега предложи:

— А сега, ако нямате нищо против, ще извадим този отпечатък. Хартията навлажнена ли е? Имате ли гъба? Нали знаете, че леко намазаната с лепило хартия е най-подходяща?

— Успокойте се, имам солидна китайска хартия.

— Имал китайска хартия! Я да я видим!

Поставих внушителното руло хартия на края на масата. Когато всичко беше готово, плаката, поставена на пресата, хартията, закрепена върху плаката, Дега каза:

— Каква тревожна минута! Вървете, вървете!... — Пресата беше стара с кръстат лост.

Като извадихме отпечатъка, закачихме го на връв да се суши. Правехме по три-четири на сутрин.

После той ми поиска пастели, за да завърши монотипиите, и това именно ме караше да се възхищавам много по-силно, отколкото при подготовката на монотопията, от неговия вкус, въображение и от свежестта на спомените му. Той си припомняше многообразието на формите, структурата на терена, изненадващата игра на контрастите, беше прекрасно...

Ако от изложбата от 1893 г. не е останала никаква следа (нито един биограф не може да обясни този факт), през 1924 г. на изложбата в галерията на Жорж Пти откриваме следните пейзажи на Дега: *Виеща се планинска пътека, Езеро, На брега на езерото, Ленена нива, Хълмове, Скалист бряг* и др. Една картина с надслов *Езеро и планини* в нюйоркската колекция Хоръс Хевмейер много добре показва системата на работа на Дега, която е противоположна на анализа на импресионистите, защото при него имаме синтез на свободно съчетани елементи, които създават впечатление за общото, а не за отделните подробности:

„Скали, пещери, блата, планини сякаш очакват някакво тайнствено посещение. Въздухът, който няма нищо общо с пленера на импресионистите, е раздвижен от трагичен полъх или е потънал в меланхолия... Материята на живописиста тук е не по-малко оригинална от духа“ — пише Пол Жамо в „Ла Газет де Боз'Ар“, а Писаро прави равносметка на изложбата при Дюран-Рюел в едно писмо до сина си:

„Дега направи изложба на пейзажи, пастелни скици. Картините му приличат на импресии в багри, всичко е много необичайно, малко ескизно, но извънредно изискано по тон.“

В своята книга за Дега Пиер Кабан много на място цитира дневника на Дьолакроа, който споделя концепцията на Дега за синтезирания пейзаж:

„Започнах да правя нещо сносно едва когато забравих за дребните детайли и си спомнях само яркото и поетичното. Дотогава ме преследваше стремежът към точност, която ловенето хора вземат за истина.“

В това отношение Дега отива още по-далеч, когато заявява на Волар:

„Без дори да излиза от дома си, човек може да нарисува с една зеленчукова супа и три стари, забодени в нея четки всички пейзажи на света.“ Последните „впечатления от натура“ — картините от 1898 г. от Сен Валери сюр Сом — са рисувани по фотографски снимки в ателието, на затворено, далеч от истинските пейзажи, които причиняват толкова много болка на очите му. Романтичното в тях излиза все повече на преден план заедно с интелектуалното.

„Обичайки природата — пише Дега почти към края на живота си — ние никога не можем да бъдем сигурни дали тя ще отвърне на

чувствата ни.“

Природата, която той предпочита, си остава човешката природа и до края на живота му от неговата палитра ще излизат само женски фигури, заети с тоалета си, и балетни сцени.

## ПРИЯТЕЛЯТ ВАЛЕРИ

*Има толкова много хора, които преуспяват  
в живота, че понякога онези, които провалят  
своя, са някак си по-интересни.*

Пол Леото

В началото на тази книга, цитирайки едно дълго писмо на Дега до Валери, поставихме въпроса, дали този приятел, който така скоро се бе оттеглил от Париж, не е оказал влияние върху живописца на художника на балерините. В същност Дега и Валери са разменяли помежду си много по-малко теории, отколкото привързаност, а към 1890 г., когато усеща, че вече остарява, Дега се привързва още повече към стария си приятел.

Кой е Еварист Бернарди дьо Валери? Най-добрият отговор на този въпрос дава Жан-Луи Водоайе в своята студия за „Красотите на Прованс“, отпечатана при Грасе.

Валери е роден през 1820 г., следователно много преди Дега, в Монийо, малко село в графство Венесен, в един малък замък а ла Луи XVIII, който бил родово имение на семейството от поколения. Имението разполагало с обширни земи, така че Валери можел да разчита на спокойно съществуване. Привлечен от Дьолакроа, той получава разрешение да работи в неговото ателие заедно с Андрийо и скоро става последовател на романтизма. По-голямата част от времето си той прекарва в Лувърския музей, където копира творбите на майсторите по съветите на Дьолакроа. Там той се запознава с Мане, Фантен-Латур и жена му, а след това с Дега, с когото веднага сърдечно се сприятелява, макар че е четиринадесет години по-възрастен от него. И става тъкмо обратното на онова, което би трябвало да се очаква — Валери бива привлечен от Дега към съвременните сюжети и между другото — както пише неговият биограф — рисува картини като

„Болната“, „Модистки“ и дори балерини, тъй като в музея на Карпантра е запазена една скица, върху която сам Валери е записал:

„Едва започнат етюд на балерина от операта, рисуван в ателието на моя приятел Дега на улица Давал“. Това е същото ателие, където Дега е нарисувал портрета на Валери, гологлав, и един друг етюд, на който се виждат двамата приятели — този път Валери е с цилиндър и е седнал до Дега, който подпира брадичката си с ръка.

Но Валери няма да остане в Париж. По същото време, когато фалира банката Дега, и той има финансови затруднения и се връща в Карпантра, където е принуден да продава една след друга земите си и да заживее в период на мизерия, което силно обезпокоява Дега, известен за това от общи приятели. Заради Валери художникът, който толкова трудно пътува, не се двоуми да тръгне на път. През октомври 1890 г. той пише:

„Господин дьо Сен-Поле дойде от ваше име и настоя да тръгна за Карпантра. Ще дойда направо, а след това ще отида в Женева. Знаете, че не съм напускал въобще Париж, обвързан с тия картини, които все не мога да завърша. Ето че вашият приятел Морел си отиде и вие сигурно често съжелявате за него. И така, ще видя отново добрия Сала и хубавия Либастър и ще почувствувам отново миризмата на плодовите бонбони. Там ще бъде по-топло от тук, където изведнъж силно застудя. По всяка вероятност ще пристигна в неделя или в понеделник. Впрочем ще ви изпратя една от моите телеграми, които така ви изненадват.“

Дега осъществява това пътуване. Тъй като след завръщането си не получава новини, той се безпокои?

„Защо не ми пишете, мой стари приятелю?... Времето ще се оправи най-после и вие ще се посъвземете и ще започнете отново да излизате, хванат под ръка с господин дьо Сен-Поле, и ще се измъкнете за малко от своята бърлога. Все още чакам писмо от господин Милон с



новини за семейство Лоран. Опасявам се, че неговото мълчание крие някакви затруднения. Когато заминах от вас, преспах в Лион и рано сутринта продължих за Женева. Два пъти виждах скулптора Льоноар по повод на нашия млад каменоделец и не мога да добавя нищо повече от онова, което му казах у вас. Човек не може нищо да издействува за някого, от когото не е видял нищо направено и за когото знае само, че има едно-единствено качество — навика да обработва материала, без да познава добре техниката и след като е направил само няколко етюда на голи тела. Този млад човек трябва да разбере, че рискува всичко, заминавайки за Париж. Сигурно вече сте получил или ще получите снимките от Бартоломе, който е запазил за вас най-жив спомен. Поздрави на госпожа Акриет, стискам ѝ ръката. Прегръщам ви, стари ми приятелю; към септември ще ме видите отново в Карпантра на връщане от Котре. Помолете младия Сен-Поле да поднесе моите почитания на майка си, която сигурно съм изплашил много. Поздравете и господин Милон и Сала.“

Така, играейки ролята на благодетел и проявявайки грижи към хората, които правят услуги на Валери — както за този скулптор, комуто той ще се потруди да осигури достъп при Льоноар, който цяла година работи надгробни паметници — купувайки за три хиляди франка от художника, който едва преживява като учител по рисуване, портрета, който той му е нарисувал, Дега доказва, че приятелството му се изразява и като конкретна помощ.

С каква нежност успокоява Дега приятеля си в своето писмо, което цитираме в първите глави на тази книга:

„Аз бях или може би изглеждах суров с всички, сякаш обладан от някаква бруталност, която произтичаше от моите съмнения и от лошото ми настроение. Чувствувах се така зле устроен, така зле въоръжен, така отпуснат и в същото време ми се струваше, че пресмятанията ми за изкуството са съвсем правилни. Сърдех се на целия свят и

на себе си. Сега ви моля да ме извините, ако заради това проклето изкуство съм засегнал толкова благородния ви и проникателен дух, може би дори сърцето ви.“

Фактически в продължение на шест години (Валери умира през 1896 г.) Дега се старае да помага на стария си приятел, да го насърчава поне. Той често му праща кратки писъмца и всяка година „се отбива“ да го навести:

„След седмица ще ударя с чука на улица Садоле върху вашия покой и отшелничество, стари ми приятелю. Ще се наложи пак да извините буйния ми характер; всеки път имам чувството, че твърде много нарушавам спокойствието ви.“

Годината е 1893, същата година, когато той се отбива в Карпантра на връщане от Интерлакен, въпреки че бъбреците му са доста зле и той вече не може да чете, защото очите му съвсем са отслабнали.

„Ще видите на очите ми един доста неприятен апарат. Опитват се да пооправят зрението ми, като закриват дясното ми око и оставят лявото да гледа само през малка цепка. Всичко това е поносимо при ходене, но не мога да свикна да работя така.“ Зрението, което не се оправя, и болките, които се увеличават, няма да попречат на Дега да предприеме последното си пътуване до Карпантра през 1896 г. по повод погребението на стария му приятел. Той се завръща много разстроен, защото за него Валери е олицетворявал и младостта му, и времето, когато той е решил, че живописиста трябва да отразява само живота, и всички дискусии за обекта на картината, и скъсването му (поне така той е смятал) с романтизма. Той е бил за него също така равностойката на живота му. Колко много надежди е хранил Валери, за да завърши в един провинциален градец между гимназията и музея, където накрая все пак окачили една от неговите картини!

След смъртта на Валери за Дега животът никога вече няма да бъде същият. Изглежда, че той е прекарал мигове на дълги и горчиви

размишления, които въпреки че никога няма да сподели с никого, но от 1897 г. нататък се забелязва, че той се затваря още повече в мълчание и дори пътуването до Монтобан с Бартоломе, който за щастие му остава верен приятел заедно с Анри Руар, не може да го разсее.

## ЕДИН ХУДОЖНИК У ДОМА СИ

*Докато диша и мисли, човек трябва да твори.*

Жак-Емил Бланш

След като се изнася от улица Балю, където е обитавал два етажа от една частна къща (там преди това е било жилището на Зола), Дега се премества на улица Лавал — днес улица Виктор Маса, в друга къща, където най-после има възможност да подреди на един етаж ателието и жилищните си помещения. Това издигане на Дега до домашния комфорт е бавно и е продиктувано главно от желанието му да има постоянно пред очите си съкровищата на своята колекция. И ако през 1875 г., за да може да получи пари на ръка и да излезе от затрудненията след фалита на фирмата „Братя Дьо Га“, той действително продал няколкото си пастела от Ла Тур, по-късно той отново „тръгва на лов за шедьоври“. Заделяйки от парите за домакинството, което икономката му Зое води по безупречен начин, от 1890 г. нататък Дега започва да посещава все по-често и по-често Салона за разпродажби. Разбира се, той не може и да мисли дори за картините на ренесансовите майстори, които предпочита пред всички други. Произведения от такова качество почти не се предлагат, пък и той не би имал достатъчно пари, макар че успява да се снабди със „Свети Илдефонс“ и „Свети Доминик“ от Ел Греко, както и с една алегория от Тиеполо, но се опитва да стане собственик на колкото се може повече платна от своя бог Енгър и от неговия враг Дьолакроа, които художникът отдавна вече е помирил помежду им в съзнанието си. Тъй като живее през 19 век, Дега решава, че би трябвало да харесва художниците на своето време, които освен това са и по-достъпни. Ръководен от тази мисъл, той се оформя като колекционер.

„От Енгър — пише Льомоан — Дега е събрал двадесет картини и три рисунки.“

Дега притежава ескизите за отличената с Наградата на Рим за 1801 г. картина „Ахил приема в своя шатър пратениците на Агамемнон“, както и „Едип и сфинксът“, „Данте предлага произведенията си на Омир“ и най-вече четири портрета: „Маркиз дьо Пасторе“, „Господин дьо Норвинс“, „Господин и госпожа Лъоблан“. Копието на Рубенсовата картина „Анри IV предава регентството на Мария Медичи“ от Дьолакроа очарова Дега със свободата и личната нотка в пресъздаването, също както го привличат „Портрет на барон дьо Швитер“ и шестдесетте акварела и рисунки от неговата колекция.

Но може би е по-лесно да цитираме описанието на дома на Дега, направено от Лъомоан, за да се запознаем с вкусовете на художника като колекционер:

„В неговата съвсем скромно мебелирана стая луксът е по стените, където ескизът на Дьолакроа за «Битката при Нанси» заедно с портрета на бащата на Дега, слушащ Паганс, са окачени от двете страни на камината. Наоколо са подредени рисунките на Енгър за «Илиада», акварели на Дьолакроа, портретът, който Дега е правил на Валери и по-късно си го е откупил от него, пастелният портрет на Тереза, едно прекрасно голо тяло от Пюви дьо Шаван и един портрет на брат му Ашил. Над монашеското легло на Дега възхитителният диптих на Кийонага показва къпещи се жени в съседство с рисунките на Енгър за «Златният век» и за «Туо Марцелус», две малки картини на Коро от Италия и една рисунка на Сюзан Валадон. Срещу леглото на видно място са поставени две платна на Мане, които Дега смята за шедеври и е искал да ги има постоянно пред очите си — «Шунката» и «Крушата».“

Това голямо разнообразие от произведения се вижда и в съседния салон, пестеливо подреден с мебели в стил Луи-Филип, наследени от родителите на Дега; двата прозореца на салона гледат към градините, спускащи се надолу към улица Фонтен. По стените между другите картини се виждат пейзаж на Корс от Оверн, прекрасната госпожа Мане в сиво, излегнала се върху синьо канапе,

етюди на Енгър за „Юпитер“. По средата на салона върху голяма еднокрака маса са натрупани броеве на „Фигаро“ с рисунки на Форен, а на пода, както във всички други помещения, виждаме другия разкош, който си позволяваше Дега — чудно красиви ориенталски килими, към които той отдавна имаше слабост.

В трапезарията се влизаше малко, тъй като Дега предпочиташе, за да облекчи Зое в грижата по отопляването и обслужването, да се храни в едно малко сервизно помещение за гладене на бельото, което беше близко до кухнята и където виждаме окачена над един бюфет хубавата рисунка на Енгър „Жена с тюрбан“ с посвещение за Каламата. И все пак Пол Лафон е описал трапезарията: върху камината има два много красиви свещника от 18 век, наследство от семейството, а по-нататък един бюст на Дега, изработен от приятеля му Полен. В една витрина са изложени албуми с японски гравюри, една отливка на ръката на Енгър с молив между пръстите, отливки на ръце на жени от Ява и неаполитански кукли-марионетки (пупаци). Отгоре има няколко бронзови фигурки от Вари и от Бартоломе. По-нататък една библиотека, пълна с книги, а до нея и върху нея са натрупани папки, пълни с рисунки и гравюри на Мане, литографии на Гаварни и на Домие. По стените са окачени няколко рисунки на Енгър и пастели или акварели от приятели: Бартоломе, Жанио, Форен, Льо-пик, Анри Руар, и накрая в съседното преддверие се вижда копието на „Олимпия“ от Гоген.

Най-голямата част от колекцията си обаче Дега е подредил в една голяма гола стая, ателие, през което той непрекъснато трябваше да минава. Тази стая е мебелирана само с няколко статива, на които са изложени срещу слънчевата светлина в полукръг няколко шедьовъра: „Господин и госпожа Льоблан“, „Господин дьо Норвинс“, „Господин дьо Пасторе“ и „Господин дьо Швитер“. Наоколо по стените са подредени табла и рисунки, с чието разнообразие ние вече сме запознати.

Подредбата на жилището на Дега показва, че макар почти винаги да е отклонявал всякакви посещения, той е имал много по-артистичен вкус в обзавеждането, отколкото повечето от своите съвременници. Ако сравним неговия дом със салона на приятелката на Маларме, пестеливата мебелировка, липсата на тежки тапети и завеси, на

всякакви чудновати предмети доказват, че той е един от авангардистите на вътрешното обзавеждане.

Напротив, ателието ще изненада Волар. Там има вана, легло с решетка, ракла без чекмеджета, диригентски пулт, папки, картини, обърнати с лице към стената, една дъска, върху която са подредени постели, шишенца с тинктури... „Аз обичам реда“ — обичаше да казва Дега сред това стълпотворение.

Отворим ли неговите папки, ще открием в тях една забележителна сбирка от Гаварни, която съдържа две хиляди листа. „Етюди на деца“, „Карнавал“, „Красноречието на плътта“, „Студенти от Париж“, „Леконавни хубавици“, „Англичани у дома си“, „Цигани“, „Застаряващи лоретки“, „Партизанстващи жени“ са най-добре представените серии. След Гаварни идва Домие с осемстотин листа, сред които „Улица Транснотен“ и „Законодателното събрание“, рисувани на китайска хартия. Дега, който стотици пъти се е карал с Мане, е запазил също така отпечатъци от гравюрите на „Лола от Валенсия“, „Китарист“, „Цигани“, „Мъртвият тореадор“, „Олимпия“, „Христос с ангели“, „Барикадата“, „Екзекуцията на император Максимилиан“, „Палячо“ — в същност цялото графично наследство на Мане.

Разбира се, Форен също е застъпен — двамата мъже са изпитвали взаимни приятелски чувства и Форен е много задължен на изкуството на Дега. Сред многото негови творби можем да се възхитим на „Фашода“, „Държавни тайни“, „Будката на суфльора“ и на една малка съдебна сцена. Всичко това съжителствува с творби на Бракмон, Дебутен, Ельо, Уистлър, Валадон, Моризо, Мери Касат, Миле, Льогро и Камий Писаро, като не забравяме японските гравюри и работите на Гоген.

Гоген останал изненадан, че Дега успял да се снабди със серия негови етюди, правени в Таити, но в душата си бил поласкан, и той, вечно озлобеният, пише през 1898 година: „Талантът и държането на Дега са рядък пример за това, какъв трябва да бъде художникът; той, чиито приятели, колеги и почитатели са били все хора на властта като Бона, Пюви, Антонен Пруст и др. и който никога не е искал нищо от тях. За него никога никой не е чул да е извършил нещо нечестно, неделикатно или обидно за някого. Изкуство и достойнство!“



Писмата, които е писал Дега, бележките, които си е правил върху един бележник, са доказателство, че той много високо е ценял своята колекция. Да си припомним цитираното в началото на книгата негово писмо до Алекси Руар, когото той моли за съвет за една серия от Гаварни. По-късно това писмо е последвано от друго:

„В сряда сутринта оставих всичко, за да разгледам на светлина с лупа и продължително чудесните листове от Гаварни, които вие ми дадохте. Ще подредя всички работи от този род в отделна папка и ще поставя до всяка от тях по един обикновен отпечатък, което ще удвоява удоволствието ми от изключителните оригинали.“

Дега проявява нетърпението на истински колекционер:

„Спомням си неговото вълнение — пише Ернест Руар — когато обявиха на търг «Ателието» на Курбе в Отел Друо. Той искаше на всяка цена да има картината и непрекъснато наддаваше и наддаваше. Дюран-Рюел, който трябваше да изплати сумата, не беше толкова възторжен и напразно се опитваше да го успокои. Най-после Дега трябваше да се откаже пред настойчивостта на един по-богат от него купувач. Но възбудата му му беше голяма.“

За кого колекционира той? За себе си ли, тъй като няма наследници? Или за другите? Той мисли за това и споделя с Руар и с Моро-Нелатон намеренията си да подреди музей, подобен на музея на Гюстав Моро, в който обаче държавата няма да си пъха носа и той сам ще определи бъдещия уредник. След едно посещение в тъжната къща на Гюстав Моро обаче той се е поразколебал и тъй като не е оставил никакво завещание, през 1918 година колекцията му била разпръсната.



74. Скачащ кон. Ню Йорк, Музей Метрополитън.



75. Състезателни коне. 1883–1885. Отава. Канадска национална галерия.





76. Скачащ кон. 1879–1880. Париж, частна сбирка.

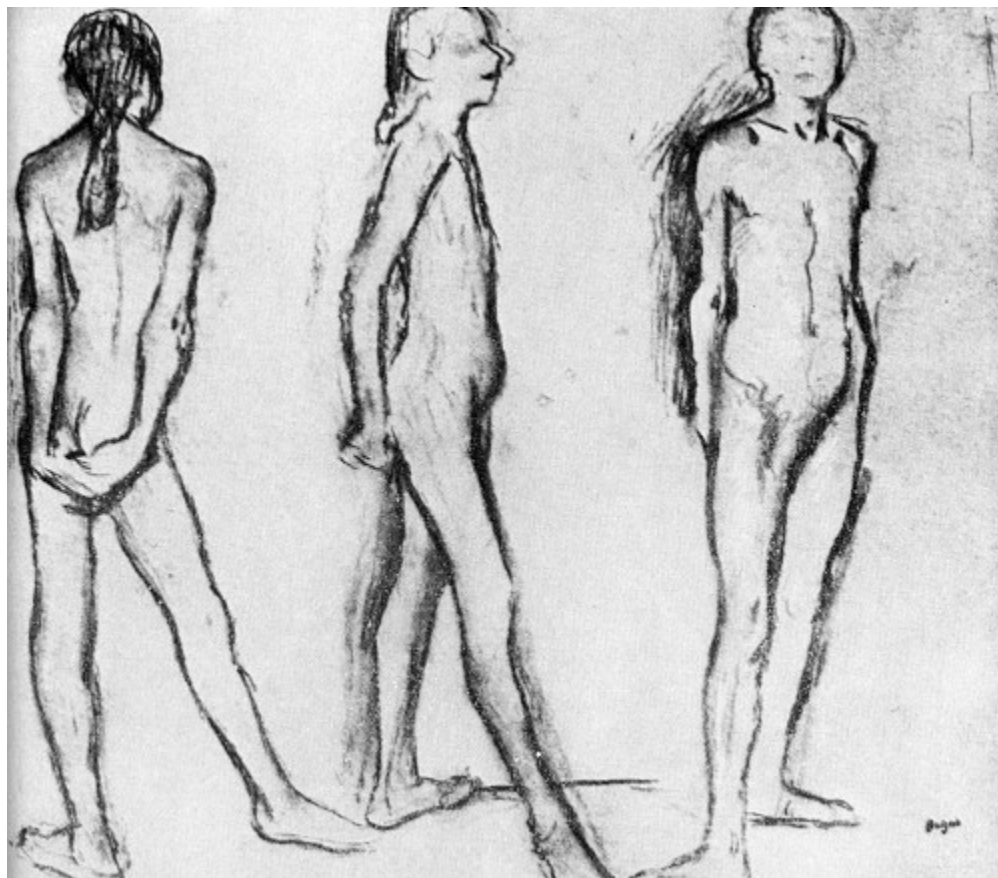


*77. Малка облечена балерина. 1865–1880. Париж, Лувър.*





78. Балерина, пристягаща трикото си. Бронз. 1882–1895.



79. Етюд към „Малката четиринадесетгодишна балерина“. Лондон, частна колекция.

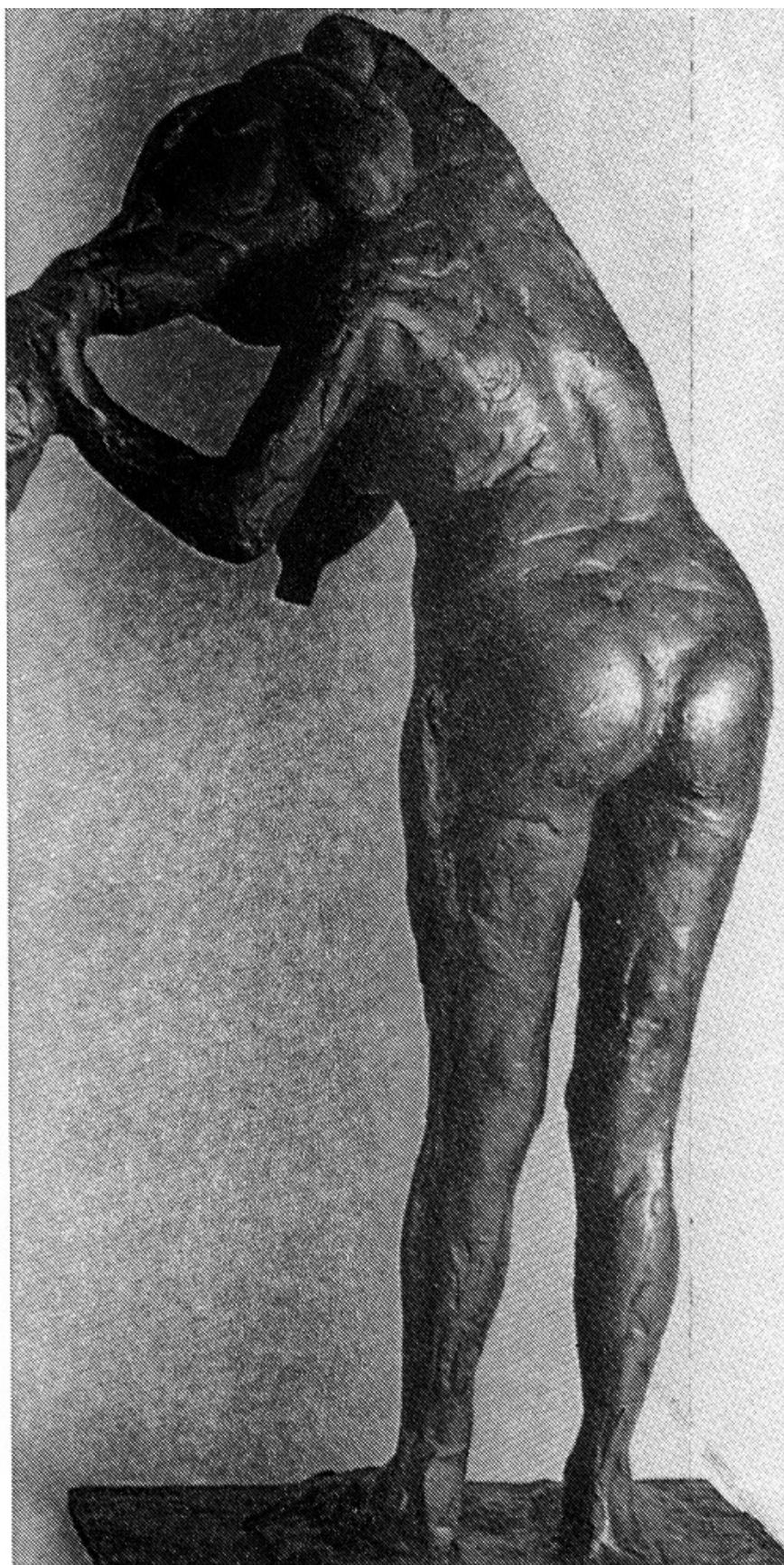


*80. Балерина, гледаща петата на десния си крак. Бронз 1896–1911.*





*81. Жена, излизаща от ваната. Детайл. Бронз. 1896–1911.*





82. Жена, оправяща косата си. Бронз. 1896–1911.



83. Клиентът. Ок. 1879. Лондон, частна сбирка.





84. Празникът на Мадам. 1878–1879. В неизвестност.



85. Танцуваща балерина. Бронз. Ню Йорк, Музей Метрополитън.



86. *Мери Касат в Лувър. 1879–1880. Чикаго, Институт за изобразително изкуство.*



87. Балерина с вдигната лява ръка. 1887. Форт Уърт, Музей Кимбел.



88. Четири балерини, почиващи зад кулисите. Ок. 1900–1905. Сен Луис, Градски музей за изобразително изкуство.

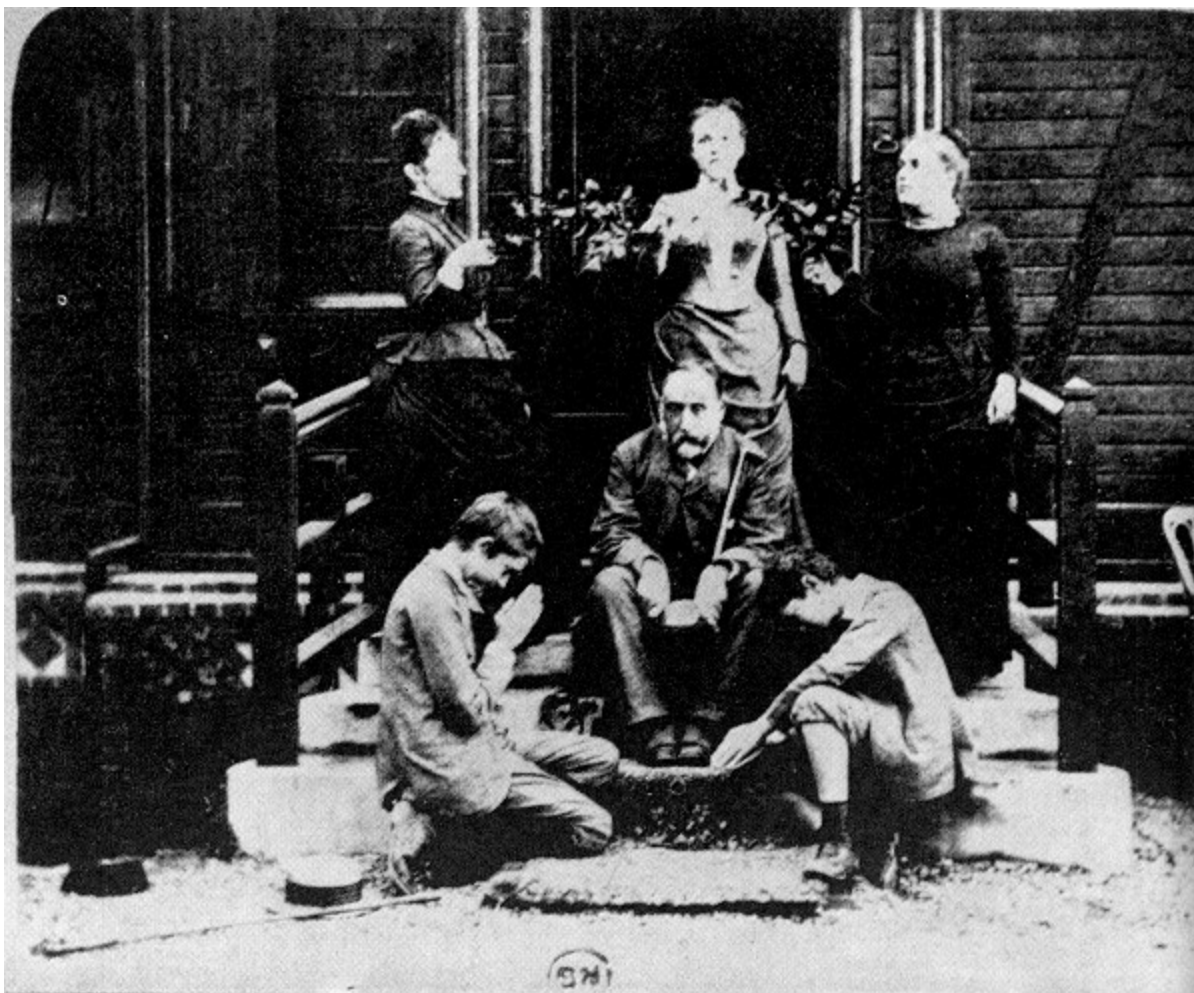


89. Балерина, гледаща петата на десни си крак. Бронз. 1896–1911.  
Париж, Лувър.





90. Решеща се гола жена. 1889–1890.



91. Пародия на „Апотеоз на Омир“ от Енгър. Снимка, направена от Дега. 1885. Париж, Национална библиотека.

„Аз умеех само — пише той на Ектор Брам през 1901 г. — да събирам красиви картини, но не и пари.“

И все пак от 1890 г. нататък парите няма да липсват вече на Дега, който се задоволявал с едно-единствено блюдо от зеленчуци без масло — безгрижен отшелник сред един напълно объркан свят. Но тъй като говорим за разпродажби, нека кажем, че са били необходими четири, за да се разпродадат всички творби от ателието на Дега. Те били организирани през 1918 г. — на 26 — 27 март, на 6, 7 и 8 май, на 22 — 23 ноември и на 12–13 декември. На първата разпродажба стъклата на тавана на галерията Жорж Пти треперели от експлозиите на снарядите. От четирите разпродажби били получени общо дванадесет милиона златни франка. Но по времето, когато Дега заема ателието на улица Виктор Маса, той става всяка заран в седем и половина часа и се

залавя веднага за работа — това е периодът на големите табла с балерини, на голите тела и рисунките с въглен и той ще продължи от 1894 до 1908 година.

## ПРЕДИ ДА НАСТЪПИ НОЩТА

*Скоро ще бъда слепец!*

Дега  
(писмо до Руар)

Стигнал до върха на майсторството, към което непрекъснато се е стремил, когато вече е сигурен в тези стотици пъти упражнявани щрихи, в тези непрекъснато теглени черти, които описват един гръб, закръглят един ханш, оформят един бюст, Дега усеща, че зрението му от ден на ден намалява все повече. Първата голяма тревога по този повод (той е преживял вече толкова много, че е привикнал) той изживява през 1893 г. и я споделя с Валери. В продължение на шест години той някак се убеждава, че би могъл да прикрива недостатъка си, и действително успява, рисувайки все старите теми на конни надбягвания, като обаче ги опростява, т.е. като заменя прозрачния пейзаж на фона с едри мазки, с пастелни щрихи, с дебели черти, загатващи дървета. Льомоан причислява към тази категория *Тренировка* от колекцията на мисис Уеб, *Преди старта* и *Преди надбягването* от колекцията Дюран-Рюел, „рисувани с пастозни, сякаш гипсирани петна като последните му голи тела“.

Ще може ли обаче той да се самозаблуждава и при портретите? Дега сигурно си е поставил този въпрос през 1895 година, когато се заема да рисува портрета на стария си приятел Анри Руар, когото вече е портретувал през 1871 г. в профил с мека шапка, през 1875 г. — пред фабриката му, до кръста, с цилиндър на главата и в пардесю с кадифена яка и през 1977 г. — заедно с дъщеря му Елен. Дега така добре познава стария си приятел, че рисува лицето му, което напомня Клемансо, „наизуст“, но не може да се справи с лицето на сина му Алекси, който трябвало да стои до баща си, и така платното, на което баща и син трябвало да бъдат представени заедно, останало незавършено в ателието на художника. По същата причина Дега се

отказва и от портрета на госпожа Алекси Руар заедно с децата ѝ, на господин и госпожа Луи Руар, защото приликата не му се удава и той не може да предаде образите с желаната точност. Впрочем за какво трябва да рисува портрети? Дега се е заемал с този жанр само заради близки същества, никога за безразлични нему хора, или за да изпълни някоя светска поръчка, както прави това италианският му приятел. Затова той се отказва без особено съжаление от портрета и се връща отново към добре познатите си теми — балерините и голите тела.

Художникът е рисувал толкова много балерини, че те се раждат изпод ръката му съвсем естествено, както гъбите никнат подир дъжд. *Групата сини балерини* от Лувърския музей датира от 1890 година. Балерините са в почивка между две кулиси и ще си останат все така неподвижни, а когато през 1895 г. Дега вижда във „Фоли Бержер“ спектакъла на групата руски танцьорки, той запечатва в петнадесетте етюда, които прави, само националните им костюми с ярки цветове, раздвижените червени поли, развяващите се шалове и ботушките, за да задоволи слабостта си към силните, наситени тонове.

Колкото повече напредва възрастта му — пише Кабан — толкова повече Дега се пристрастява към някои пози, за които непрекъснато трупва все нови и нови етюди. Изоставил е картините с танцуващи на палци балерини, каквито е рисувал през периода от 1875 до 1880 година, но сега изучава по-проницателно жеста на балерината, оправяща презрамките си или опипваща обиците на ухото си, както виждаме в най-сполучливия опит на тази тема — пастела в музея на Толедо. От 1896 до 1898 г. ще се появят на бял свят двадесет етюда: *Зелени танцьорки* (от бившата колекция на Марсел Герен), където крайниците са очертани с груби линии и пастелът е размазан, *Балетна сцена* от колекцията Майтленд в Единбург, която ще бъде една от последните на тази тема заедно с картината от колекцията на Честър Дейл, рисувана през 1904 година.

Най-характерното за тези балетни сцени е техният формат:

„Още през предишния период — пише Лъомоан — художникът е увеличил размерите на своите произведения и пропорциите на сюжета, задоволявайки се все по-често да предава фрагменти от балетни сцени, дори отделни

балерини. Занапред той ще задълбочава този маниер, за да може все пак да продължи да рисува, без да се уморява прекалено много. Така той, който към 1875–1880 г. постоянно е рисувал целия кордебалет или цял балетен клас на пространство от 40×60, 30×46 или дори 26×34 см, сега все по-често рисува пастели по 65×70, 70×50 см, та дори и повече от един квадратен метър. Тези творби ще изглеждат още по-големи по размер, защото художникът рисува само по две или три танцьорки до кръста, почти в естествен ръст, за да може по-лесно да предаде жеста, да определи линията.“

Заедно с формата обаче се променя и колоритът: няма го вече нежното бяло, кремавото бяло, а само ярки тонове, нанесени с маслена боя, както в голямото платно в Националната галерия на Вашингтон, където виждаме скрити между храстите на декора група балерини до кръста, оправящи корсажите си. Гледайки огромния фон с големи дървета, човек би казал, че Дега си е останал същият, само че лицата и ръцете са едва загатнати, няма вече характер в чертите, само общото внушение си запазвало силата на халюцинация.

При голите тела това пластично виждане навярно се проявява още по-силно и може би именно тези голи тела са най-голямото доказателство за гения на Дега. *Тоалет* от някогашната колекция на Волар, където камериерката е коленичила зад фотьойла, на който седи разкрачена господарката, и реши буйната ѝ коса, е творба, достойна за Рембранд. Лъомоан отбелязва *Закуска* от колекцията Зелигман, на която една наведена жена във фас си бърше крака с кърпа, докато камериерката ѝ носи димяща чаша; вариант на същия сюжет е седналата гърбом жена, която си бърше тила, и *Закуска* от колекцията Ийтман, на която седнала във фотьойл гола жена се готви да пие нещо. Към тях можем да прибавим още *Влизане във ваната* от музея „Метрополитън“, *Клекнала гола жена* от бившата колекция на Волар и *Бършеща си врата жена* от 1903 година.

Последните голи тела са изпълнени несъмнено с плътно нанесен пастел и темпера, насечени от шриховката, но моделировката им е



прекрасна и от тях лъха цялата поезия на плътта, както ароматът на сандалово дърво — от мангал за благовония.

Когато към края на деня не вижда вече добре багрите, Дега взема един от стотината въглени в кутията. Върху високи метър листа той нанася една последна фигура, гола жена, седнала на софа и решеща косите си, или друга, бършеща врата си, един торс, от който гърдите са бликнали като животворен извор... Подобни листа той рисува със стотици и ги крие от посетителите си — едните довършва, другите остават само загатнати. Днес и най-малката рисунка от Дега ни се струва истинска прелест, но той е знаел, че не всяка му се е удавала, и е чакал деня, когато ще се заеме отново с нея. Това е именно драмата на посмъртно разпродаваните ателиета — разпръсват се незавършени творби, които художникът приживе никога не би оставил да излязат от ателието му, но въпреки това ние се задоволяваме с тях, защото виждаме навсякъде тази неподражаема линия, която обгръща обема и която никой друг — освен може би Лотрек — не е могъл да постигне!

В какво друго, освен в работата и в търсенето на шедьоври от други майстори би могъл да намери убежище Едгар Дега, художникът, който ослепява? В поезията? От време на време той съчинява сонети. Още през 1889 г. Маларме е писал на Берта Моризо:

„Дега се развлича със собствената си поезия, вече пише четвъртия си сонет. Не можем да не се развълнуваме пред повелята на това ново изкуство, с което той наистина се справя доста добре.“ Сигурно е, че Дега има поетична дарба, и за сюжет той пак взема балерините, които така добре познава.

*Танцувайки, умира, последвала скръбта  
на флейтата, в която от Вебер полъх има;  
със стъпки сплита възел от панделка незрима,  
накрай със жест на птица безшумно пада тя.*

*Цигулки свирят. Взела от водата свежестта,  
Силвана приближава, отърсва се и кима,  
отново към живота се връща несравнима  
и в цялото ѝ тяло просветва любовта...*

*Краката ѝ напомнят игла върху гоблена,  
бродира тя с наслада и тъй е устремена,  
че бедният ми поглед със мъка я следи.*

*Внезапно свършва таз загадка в прелест скрита —  
подскокът не прилича на скока от преди,  
това е скок на жаба в калта на Афродита.*

Как Дега стига до поезията? В предговора си към изданието на „Осем сонета“ неговият племенник Жан Непвьо-Дега смята, че „четейки внимателно текстовете на «Лакираното чекмедже», което го помолили да илюстрира, вживявайки се в това ново изкуство, изтънчено и трудно, у него се появява изкушението сам да опита... Привличат го самите трудности, които предугажда, и същевременно е решил да докаже сам на себе си, че в основата на всяко произведение на изкуството главна роля играе волята — достатъчно е да го желаеш, за да станеш поет“.

Стихосбирката „Лакираното чекмедже“ е от Маларме, поет, непроницаем за Дега, който обаче му е казал: „Сонети не се правят с идеи, а с думи.“ Парнаските поети прилагат блестящо на дело тази фраза и Дега, възхищавайки се от Хозе-Мариа де Ередиа, водача на школата, излива в негова чест следния сонет:

*И вие някой Марсий одрали бихте, знам,  
когато от копнежа за музика обзет е,  
преди да е напуснал света на стиховете,  
свещената си лира ви дава богът сам.*

*Това е извор вечен на поетичен плам;  
в ковачницата светла на някой бог,  
поете, от него вие всичко със гръм ще изковете  
и римата желана ще е награда вам.*

*Потите се под броня желязна, проследил  
по пътя лъкатушен жената, затрептяла  
от вас по-малко, щом е брегът прибой разбил.*

*И, горд, ще ни дарите със песни за света,  
които ще хареса Историята, спряла  
във скута ви, след хода на зими и лета.*

Естествено ние само можем да се възхищаваме от търпението, с което Дега се отдава на една съвсем непозната за него дисциплина, и Валери отчита това. Според него Дега е съчинил двадесетина сонета, част от които били публикувани още приживе на художника, през 1914 година, в ограничен брой екземпляри.

Но в тези близо двеста стиха може би два ни вълнуват най-много не толкова с музикалността на думите, колкото със стоицизма на автора. Това са двата стиха от стихотворението за Роз Карон, което вече цитирахме:

*Дори да оследея, слухът ми ще ми стига,  
движенията нейни ще виждам по звука.*

А това време на загубеното зрение се приближава с бързи крачки: към 1906 г. Дега разпознава вече само петна и форми... Това е периодът на дългите му скитания из Париж, на споделените с един или друг приятел съжаления и спомени пред прага на царството на мрака.

## ДОБЪР ЛИ Е ТОЙ ИЛИ Е ЛОШ?

*Нямам намерение да обявявам Дега за най-великия представител на модерното изкуство. Той просто е един костелив орех, надарен с най-прекрасния талант.*

Емил Зола

Когато гледаме картина от Моне, всяка мазка върху нея допринася за общото впечатление от пейзажа, така че за зрителя става излишно да анализира всяка мазка поотделно: този импресионистичен метод обаче, приложен към „човека“ Дега, не би имал никакъв смисъл и с нищо не би разкрил неговата личност. Изглежда наистина, че той е едно съчетание от противоречия и че тези противоречия са толкова разнообразни, щото не можем нито да ги определим ясно, нито да ги свържем помежду им. От друга страна, епохата, в която е живял Дега, е толкова отдалечена по социалната си структура от нашата, че за човека от 1965 година е много трудно да разбере „основните начала“, които изграждат художника и „буржоата“ Едгар Дега.

Средата на Дега е средата на парите, парите, които Зола описва, а Мирбо заклемява, които Тиер брани победоносно от Парижката комуна, т.е. от народа, и на тази именно среда Дега приема изцяло законите и принципите, колкото и тези принципи да го карат да страда. Син на банкер, той влиза в този кръг на едрата буржоазия, без да е влязъл нито за миг в допир с народа. Учението му в лицето го предпазва от съприкосновение с тази част от човечеството, която той изобщо не познава и към която не проявява никакъв интерес. През 1848 г. на чиновите в колежа „Луи льо Гран“ не седи нито един син на шлосер или на дребен търговец и едва голямото разместване на пластове по време на войната от 1914 г. отвори малка пролука в тази крепост, но все пак твърде малка пролука!

Още на млади години Дега бива „приет в обществото“ и ако днес този израз напълно е изгубил смисъла си (само дребните душици се стараят да бъдат поканени на вечеря в определени кръгове на едрата буржоазия или деловите хора, които се надяват да разширят там клиентелата си), той е означавал много нещо по време на Втората империя и на Реставрацията, както много добре ни е разкрил това Балзак.

Както вече видяхме, Дега е приет у Валпенсонови, които го представят на Енгър, той е сред поканените у Ла Каз, у граф Льопик, а по-късно у Мане, Руар, Алеви, госпожица Хауленд, семейство Бланш, Кариер, госпожица д'Анетан — сестрата на белгийския министър, у семейство Дио. Тези среди са консервативно настроени до мозъка на костите и съвсем не се интересуват от социалните проблеми. Дали в Ба Фор Блан в Диеп, в Менил Юбер в Нормандия или в бански курорти като Котре — за хората, които се подвизават там, материалните проблеми не съществуват, с което се обяснява и дискретността на Дега, когато братята му фалират; в името на тези свои принципи той изплаща техните дългове, макар че дълги години след това ще се сърди. Кабан пише с основание по този повод:

„От едрата буржоазия, сред която преминава младостта му през първите години на Втората империя, той запазва високомерния тон (който не е израз на самомнителност), незначитането на другите социални слоеве (което не е израз на презрение), стремежа към финансова сигурност (който не е израз на скъперничество) и своя култ към принципите. В името на принципите той се сближава с Мане, прекъсва всякакви връзки с брат си Рьоне, отива войник по време на войната, подпомага братята си след фалита на банката и се обявява срещу Драйфус.“

И все пак от време на време Дега страда от тази своя откъснатост. Веднъж той заявява на Даниел Алеви:

— Как бих искал да навляза сред работническите семейства в Маре... Вратите им винаги са отворени, всички вътре са весели,

всички работят; очарователно общество.

Вярно е, че това му настроение не е дълготрайно и веднъж, когато отправя един от моделите си, той отговаря на въпроса й, какво му е сторила, за да я изпъди:

— Сторила си това, че си протестантка и че протестантите се обявяват заедно с евреите в защита на Драйфус.

При това положение човек може да се запита дали Дега не е просто „машина за рисуване“. Дюран-Рюел пише:

„Той беше ужасен човек. Когато даваше някоя своя картина на търговец, най-голямото му желание беше тя да не се продаде и ако можеше, би казал дори нещо лошо за нея, за да не я купят. От тридесет години насам не искаше нищо да излезе от ателието му и ние едва успяхме понякога да се сдобием с някой негов етюд. Когато ни посещаваше, трябваше да го дебнем да не отнесе нещо. Беше способен да си вземе обратно някоя своя картина, под предлог, че ще я дооправи, и никога вече нямаше да я видим.“ И авторът добавя: „Единственото удоволствие за този човек беше да се сърди. Всеки трябваше да бъде на едно мнение с него и винаги да му отстъпва.“

Един друг търговец на картини — Пол Жемпел — разговарял по този повод с Реноар, за когото Дега казвал, че рисувал с „кълбета вълна“;

„Какъв звяр беше този Дега! Зъл на език, но остър на ум! Всичките му приятели бяха принудени да го напуснат, аз единствен се задържах край него най-дълго, но и аз не можах да остана до края. И едно нещо не мога да разбера — докато около Мане, този благ и нежен човек, винаги е имало спорове, острият, рязък, неотстъпчив Дега бе признат още от първия миг от Института, от публиката и от революционерите. Хората се страхуваха от него, така смятам аз. Да, така е. Аз дълго време запазих дружбата си с



него и когато един ден нещо му възразих, той ми каза: «Реноар, аз имам един страшен, непримирим враг, знаеш ли кой е? Ех, старо магаре — казва, удряйки се по гърдите — как да не го знаеш този мой враг, ами че аз самият!»

Волар разказва каква е била причината за скарването между Дега и Реноар. Повод за това станала една разпродажба при Дюран-Рюел, на която Реноар продал *Урок по танц*, която картина бил получил от Кайбот като обезщетение за откупени от него на ниска цена стари картини. Като разбрал, че Реноар се е лишил от неговия пастел, Дега му върнал едно платно, което той му бил подарил, платно, рисувано по същото време, когато е правена прочутата картина „Усмивната дама“. В яда си Реноар понечил да унищожи картината и го сторил, с изключение на главата, която — според Волар — е в Русия.

Действително ли е бил невъзможен човек Дега? Трудно е да се повярва това, защото той цял живот е имал много широки връзки. Нека чуем пак Волар:

„Дега обичаше, като свърши работа, да излезе по улица Лафит. Вземаше обикновено от крайната спирка омнибуса по линията Пигал — Винарските хали и слизаше зад църквата «Нотр Дам дьо Лорет», съвсем близо до улица Лафит. Един ден го срещнах тъкмо когато слизаше от втория етаж на омнибуса заедно с един от своите приятели, художника Зандоменегги. Дега недоволствуваше от съседките си по място в омнибуса, две «глупачки», които държали в ръце огромни букети цветя. Но с какви очи гледаше той цветята, чието ухание не можеше да понася! Когато тръгнахме нагоре по улица Лафит и се спряхме пред витрината на Тампелер, където имаше изложена една картина от Фантен-Латур — жена с рози на корсажа, Дега посочи картината на Зандоменегги:

— Голям талант е Фантен. Обзалагам се обаче, че никога не е погледнал, както трябва, цветята на корсажа на някоя жена.

Зандоменегите се отби при Дюран-Рюел. Аз продължих с Дега. Когато стигнахме пред Бернхайм, където имаше изложени две картини на Коро и една на Дьолакроа, той рече:

— Кажете, Волар, колко могат да струват подобни неща?

Казах, че не зная.

— Е, добре, аз ще изясня този въпрос. Ей сега ще вляза да попитам.

Малко по-късно вратата у дома се отваря, влиза Дега.

— Нямам късмет — казва ми той. — Двете Коро са продадени вече, но на всяка цена ще взема Дьолакроа.

И наистина го взе. Веднъж отидох да го видя по обяд и Зое, която тъкмо излизаше да купи нещо, се върна задъхана:

— Господине, качват Дьолакроа.

Дега скочи от масата, както си беше с кърпата на врата, за да отиде да посрещне Дьолакроа.“

Дега явно си има мании. Те могат да се резюмират в една фраза. Поканени на вечеря от Волар, той му отговаря:

„За мен ще има само едно блюдо без масло. Никакви цветя на масата, много малко светлина... Знам, че ще затворите котката си, и никой да не води кучета. Ако ще има жени, помолете ги да не си слагат миризми... Да се мажеш с парфюм, когато толкова много неща миришат така хубаво! Например препеченият хляб. На масата ще седнем точно в седем и половина.“

Това не са никакви ужасни мании, а що се отнася до неговите шегички: „Ельо е един Вато, пълен с въздух“; „Петнадесетгодишен и вече искрен пред природата, е добре, госпожо, вашият син е загубен за живописиста“; „Той има хубава глава, сигурно не е привърженик на Драйфус“; „Месоние — великан сред джуджета“; „Колко приятно би

било да дава човек, ако нямаше след това благодарности“; „От музиката ми се вие свят“ — всички тези фрази издават само удоволствието му от остроумната игра на думи, защото нали именно той е казал:

„Аз съм честен спрямо всички хора, стига само да не се опитват да ме дразнят.“

И наистина твърдата черупка, под която той се крие като таралеж зад бодлите си, има само едно предназначение — да пази силите му, за да може да работи, както той разбира това — до последния си час. Смятам, че Льомоан много добре е анализирал тази му черта:

„Ако грубостите на Дега са били много, то още повече са му приписвали.“

Освен това не бива да се забравя, че ако те отразяват характера му, то те все пак отразяват само една страна от него. Много често, съпроводени с неприятното изражение, което той така успешно умее да си придава, те са били само фасада, защита срещу натрапниците, бърбивците и любопитните. Защото Дега, затворен и дълбоко в себе си, свенлив, обичал да се прави на зъл и се радвал, когато разпространявали около него мълвата, че е заядливец, което, от друга страна, му осигурявало истинско спокойствие:

„Ако не бях с хората такъв, какъвто съм — ще признае той пред Волар — не бих имал нито минутка спокойствие за работа.“

Трябва да се каже, напротив, че когато се е намирал сред близки хора, художникът се е показвал разположен, доброжелателен, весел, духовит, което без съмнение доста би изненадало неколцината журналисти, които той изпъдил от ателието си или, както сам Дега казва: „не ги оставих да прекрачат прага ми...“, както и някои от онези „пришълци“, които толкова го дразнели и които, според неговите собствени думи, били дошли в Париж „от дърветата“ като маймуните.

Затова пък истинска радост било за него след завършване на работния ден да се събере с другари, особено с някои най-близки приятели, и да разменя с тях сред спокойствие и отмора спомени, преценки, идеи, дори свои мечти. Тогава той показвал другата страна на съществото си; сериозен, възторжен, образован, чувствителен, пълен с нови идеи, със сигурни преценки, отдаден всецяло на изкуството си, увличащ се в поривите си също тъй искрено както в избухванията или в критичните си бележки, и тази му черта

превръщала разговорите с него в рядко и вълнуващо удоволствие. Нещо, за жалост също така доста мимолетно, което никой от приятелите му, които са имали щастието да присъствуват редовно на тези срещи, не е помислил да запамети и запази, освен в откъслечни думи и фрази.

Поискаме ли да определим облика на човека Дега, ще се препънем о липсата на свидетелства. Трябвало е Руарови да водят дневник на петъчните вечери, Алеви да са записвали повече и може би да не бе избухвала аферата Драйфус, защото от деня, в който Дега минава на страната на антидрайфусистите, много от приятелите му скъсват с него — Моне, Писаро, Алеви, и той се слива напълно със своята класа, класата на мнителната, огорчена и затворена в себе си буржоазия, която няма дарбата да разкрива сърцето си.

## УЧЕНИЦИТЕ

*Да учудиш, да порaziш и да се наложиш с  
изненада.*

Жан-Пол Сартър

Дега трудно можел да поддържа отношение на учител с ученици, когато се отнасяло до изкуството му. Почти физическата му неспособност да понася някого до себе си, самотата, сред която обичал да работи, правели невъзможни подобни връзки и като изключим Ернест Руар, сина на Анри, никой художник не е могъл да работи край него. Затова трябва да приемем, че той по-скоро е влияел идейно, а не толкова е предавал тънкостите на занаята си; и все пак това влияние е имало огромно значение за Форен.

Името на Форен се появява в списъка на художниците, които излагат заедно с „импресионистите“ през 1879 година. Как се присъединява той към групата? Никой не може да даде точен отговор, но може все пак да се каже, че Дега не е бил безучастен при въвеждането на този нов член в групата. По това време Форен изкарва прехраната си като художник график в „Аван-Сен“, „Ла Краваш“, „Скален“. Той подражава на Тревен и рисува главно натюрморти. Познава Дега от Руарови, които са го поканили на една от своите вечери, и там веднага бива „завладян“ от личността на по-възрастния художник, общуващ с един свят, където Форен само е надниквал — светът на театъра и на балета, гледан откъм кулисите, а не откъм зрителната зала. Льомоан, който е направил сериозен анализ на творчеството на Форен, пише, че от 1885 г. нататък рисунки като „Фоайето на операта“, „Сред кулисите“, „Ложа на балерина“ издават силното влияние на Дега, а нарисуваната през 1888 г. картина „Не вечерял“, на която се вижда почерпващ се на тезгяха мъж, а зад него голяма част от голия паркет на пода, е решена в типичния композиционен маниер на Дега.

Същото е и с голите тела. „Бършеца краката си жена“, „Фрикция с хавлиена ръкавица“ биха могли да бъдат от Дега, ако очертанията бяха по-отчетливи, колоритът — по-блестящ, петната — по-ярки и фактурата — по-насечена.

Форен заменя остротата, която липсва на рисунъка му, със заглавието, което е жестоко и хапливо и изтъква по-ярко личността му от щриха, така че при него човек повече мисли, отколкото гледа. Но Анри Фосийон отбелязва:

„Форен — това е Домие, приспособен към ротативната машина, това е Дега — хвърлен на зверовете и станал хроникьор.“ Именно възможностите му на хроникьор ще привлекат Дега и ще го накарат да обикне Форен, който също като него се нарежда сред противниците на Драйфус. Когато двамата отиват заедно на погребението на барон Ротшилд, не се знае кой от тях е казал за големите венци от цветя, отрупали катафалката:

— Те поне са истински.

Бил ли е Лотрек ученик на Дега? Въпросът заслужава внимание. Сигурно е, че Дега е един от малцината художници, на чието мнение Лотрек много държал — докато живеел у своя приятел Грьоние, Лотрек бил съсед на Дега на улица Фонтен 19-а. Лотрек направил всичко възможно, за да го представят на по-възрастния му колега, и семейство Дио се наели да посредничат, Мари Дио, която и двамата художници обичали, уредила срещата с известен страх, но Лотрек веднага бил приет благосклонно от Дега и това много го зарадвало; той заимствувал от Дега насечената техника на пастела и я използвал блестящо за своята картина „Жена прави тоалета си“ от 1895 година.

И Дега, и Лотрек дължат най-характерното в своето изкуство на изключителната си зрителна памет — на умението да запечатват мигновеното. Не по-малко ги сближава и изборът на сюжетите: „Госпожа Карон във «Фауст», «Голямата лежа».“ Льомоан с право пише:

„Лотрек не крие в своите творби голямото си възхищение от Дега; той не се бои да заимствува от него и да следва съветите му. Но го върши с голяма откровеност, без да изменя на своето «аз». И все пак той използва

творбите на Дега, за да открие по-добре природата, както Дега използва творбите на старите майстори, за да се научи да вижда природата.“

Много по-различен е случаят с Мери Касат, която заема голямо място в живота на Дега. Мери Касат също е дъщеря на банкиер, но на американски банкиер от Питсбърг. Получила френско възпитание, тя не се задоволява с наученото във Филаделфийската академия и заминава за Европа. В Антверпен се запознава с гравьора Турни — приятел на Дега, който я представя на художника в Салона през 1874 година, където тя излага „Глава на младо момиче“. Турни, който знаел, че Мери Касат се възхищавала от една картина с балерини на Дега, отвежда художника в ателието на своята довереница и Дега я поканва да участва в изложбата през 1879 г. на авеню Опера. Сюжетите на младата американка дълго време са близки до тези на Дега: театрална лежа, две жени, пиещи чай — картина с необичайна композиция, където подносът за чай заема целия преден план — но двамата скоро се разграничават и тя се отдава на темата на майчинството и децата, запазвайки от Дега кремавата тоналност от 1874 година.

Може би най-голям израз на приятелството между Дега и Касат е нейната грижа да продава в Америка картините на човека, когото тя смятала за свой учител, макар да не го следвала в подбора на сюжетите си. Но неговото влияние личи в рисунъка ѝ, който тя все повече усъвършенствува и разгръща по-късно в една поредица цветни гравюри от 1891 година, в които няма никаква нотка на мекушавост. Имало ли е нещо повече от приятелство между Мери Касат и Дега? Принудени сме да отговорим отрицателно, макар че в скицниците на художника често се вижда изящният силует на американската художничка. Тя е негова духовна дъщеря, но е твърде женствена за този безпомощен пред жените мъж.

От срещата на Дега със Сюзан Валадон трябвало да се разхвърчат искри и тъкмо затова Лотрек я изпратил при художника, който се отнасял към моделите си със спокойно презрение, упреквайки ги, че имат крушообразни ханшове или миришат на лошо. Но тази среща, в която били замесени и Бартоломе, и Зандоменеге, излязла много сполучлива, след като Дега видял рисунките на „ужасната



Мария“. Писма, датирани от 1894 г. и изпратени на улица Жирандон 11 или на улица Корто 4, дават израз на възхищението на Дега:

„Сигурно вече сте прибрала рисунките си от изложбата на Марсово поле, уважаема Валадон. Елате утре заран да ми донесете моята. Бартоломе сигурно ви е писал по повод на една от вашите рисунки, която извънредно много му е харесала. Дадохте ли му я?“

„Моя ужасна Мария, вчера исках да купя от Льобарк дьо Бутвил вашата чудесна рисунка, но той не ѝ знаеше цената. Ако можете, елате утре заран към девет и половина часа с папката си, за да видя дали нямате и нещо по-хубаво.“

Сигурно е, че именно Дега насърчава Сюзан Валадон да рисува и че тя работи по теми, които се харесват на „купувача ѝ“: дебела жена с голям корем и тлъсти телеса, решеща се пред тоалетната си масичка; жена, влизаща във ваната, докато една старица седи на стол и държи готова хавлията ѝ. Към 1895 г. пак Дега подтиква Валадон да направи първите си опити с мек лак — верни-му: „Клекналата Катрин“, „Луиза, гола на канапето“, и ние виждаме в тях любимите пози на художника на поредицата — „Тоалети“, но нарисувани със съвсем различен почерк, тъй като Дега умее да бъде учител, който не иска да влияе. През 1900 г., когато вече му е съвсем трудно да пише, Дега все пак отговаря на поздравленията на Валадон:

„Всяка година, моя ужасна Мария, виждам как пристига този почерк с нарязани като с трион букви. Но никога не виждам да идва авторката с папка под ръка. А междувременно аз доста остарявам. Щастлива Нова година!“

Сюзан Валадон ще бъде последният „ученик“; вярно е, че Бонар и Вюйяр разработват темите на диваните и на баните, но колко им

липсва реализъм и как те разкрасяват своите модели! Според Клод Роже Маркс, Вюйяр често цитирал думите на Дега: „Картината е творба, изработена далеч от природата, която обаче изисква толкова хитрост, колкото и едно престъпление.“ Но Вюйяр ще си остане далеч от своя по-възрастен колега, защото придава много нежност на интимните си теми, докато Дега ще се пази от нежността през целия си живот.

## „МИСЛЯ ЗА СМЪРТТА“

*Всичко е твърде дълго за един слепец,  
който иска да накара другите да вярват, че  
вижда.*

Дега  
(Затворникът от  
Венеция)

Стогодишната изложба от 1900 година, за чиято подготовка критикът Роже Маркс положил толкова много усилия, трябвало да бъде и наистина била реабилитация на модерното изкуство. Дега изпратил две табла и пет пастелни рисунки и критиката единодушно видяла в тях доказателство за майсторство, което никой повече не оспорвал. Дега не отишъл да види нито своите творби, нито чуждите. Той вече почти не излизал и започнал да рисува серията голямо форматни картини с балерини в силни тонове и може би с малко твърде едра щриховка. През 1907 г. той се съгласил да замине за известно време във Вогезите, за да лекува белите си дробове, които страдали все по-упорито от болезнен емфизем. Физически фигурата му си е останала същата, само леко се е прегърбила, за да се изправи бързо по време на спор, но от време на време старият художник „се заглеждаше — пише Льомоан — в една точка пред себе си, потънал в мрачна унесеност. Когато прекъсвахме тези негови състояния, той се връщаше към настоящето с думите: «Мисля за смъртта» — казани полусериозно, полушеговито“.

А в същност сякаш всичко продължава да тече, както в миналото. Моделите идват в ателието и позират, но Дега, въртейки се край тези Полини и Жулиети, играе комедия сам пред себе си. Той, който е работил винаги сред тишина, сега непрекъснато бърби, задава въпроси: „А пикаете ли добре? Това е важно, да знаете“ — ще каже той

на една от своите моделки, слисана и стресната, като го вижда да мери с огромен пергел съвсем отблизо частите на тялото ѝ.

Сега Дега предпочита да прави скулптури; сигурността на осезанието замества липсващото зрение:

— След като зрението ми ме напуска — говори той на Волар — ще трябва да премина към занаят, подходящ за слепец.

Този занаят той винаги е упражнявал с майсторство. Реноар остава поразен от красотата на един бюст на Зандоменегги, а Волар се възмущава, когато го вижда да унищожава някои свои шедьоври от восък:

— Цяла шапка с диаманти да ми дадете, Волар, няма да престана да ги развалям заради удоволствието да ги създам отново.

Нима той смята, че ще може вечно да започва отново? Сигурно изострената му прозорливост го е предупреждавала, но също като жените, които не желаят да слязат от сцената, той крие пред своите близки бавния си упадък, затваряйки се все повече в самотата си. Льомоан пише:

„Все пак Дега държи най-много от всичко на самотата в ателието си и в своето жилище сред творбите на майсторите, които обича; самота, която би трябвало да му тежи. Подобно на Микеланджело, с когото има толкова много сходства, той ще пази ревниво тайната на своето ателие докрай. Също като него и той бди над своето творчество, над натрупаните си рисунки, позволявайки на Зое да помита само една пътека между вратата, печката и масата за моделите, като ѝ забранява да бърше прах. Освен на Бартоломе — най-скъпия му довереник, на Ернест Руар, който сега единствен има право да работи край него, на Алекси и Луи Руар и на неколцина съвсем близки приятели той никога никому не показва нищо и никой не се осмелява да обърне натрупаните с лице към стената рамки. Животът му протича тук, тук е неговото царство, където той не пуска почти никого и за което най-вече не желае да се говори. И макар това ателие да се превръща в място на тъга, защото той всеки ден все повече страда в него, то все

пак си остава за Дега свещено убежище, в което той преживява отново своите възторзи, творчески блянове, целия си живот на непрекъснат труд. Той се затваря там недостъпен, почти както някога великият флорентинец, засегнат също от времето, угаснал самотен в своя дом на Траяновия форум.“

В началото на 1911 г. умира приятелят му Алекси Руар, който толкова много му е помагал да състави колекцията си от гравюри. Напоследък Алекси се е преместил на улица Лисбон, близо до брат си, та вечерите вече се състояли във вторник в присъствието на обичания Пол Лафон, стария учител от лицей в По, станал по-късно биограф на художника. Дега преживява много тежко смъртта на Алекси. Те и двамата са треперили за здравето на Анри преди няколко години:

„За кореспонденция много не ме бива, драги ми приятелю. Извинение може да ми бъде само това, че ти го знаеш. Все съм си тук и работя. Върнах се отново към рисунката и пастела. Бих искал да завърша някои работи. Така или иначе, трябва. Пътешествията не ме привличат вече. Към пет часа излизам из околностите. Трамваи, които да ни откарат до Шарантон или другаде, има достатъчно. В неделя ходя заедно със Сен Морис да видим брат ти, който лека-полека се съвзема. Връщаме се вечер в шумния град. Имам болки в бъбреците, които не минават. А ти, какво става с твоите болестки? Пиши ми, имаш много хубав почерк. Сърдечни поздравии на госпожа Руар. Твоят стар приятел.“

Така, най-малко застрашеният си отива пръв и Дега вижда в това лошо предзнаменование. Предзнаменованието наистина се изпълва. Една година по-късно умира и Анри Руар. Откакто са били заедно в лицей „Луи льо Гран“, в същност не е минавала седмица, без Дега да се види с Анри Руар — по-точно, откакто двамата са се срещнали отново по време на обсадата на Париж през 1870–1871 година. Анри е

бил любимият брат и единственият човек, който е имал някакво влияние над него. Болката става още по-мъчителна по време на разпродажбата на колекцията на Руар през декември 1912 година.

„Причиняваше ни мъка“ — пише Лъмоан — да го гледаме как блуждае мрачно сред всички тези картини, които са му така близки и всяка от които е свързана за него с някакъв спомен. Той се мъчеше да ги види отново за последен път, опипвайки ги с ръце, за да ги разпознае по-добре. Беше заобиколен от приятели, които се стараеха да облекчат тези мъчителни минути, но той сякаш отсъствуваше, потънал в спомените си. Високите цени, дадени за неговите картини — художникът Хозе Марна Сер (съпругът на Мизия) купи за сто хиляди франка *Балерини в салон за упражнения* и не успя да се сдобие с *Балерини, хванати за щангата*, която Дюран-Рюел откупи за госпожа Хевмейер за 435 хиляди франка — го оставиха съвсем равнодушен. Когато му споменаха двете цифри, той отговори само:

„Аз съм като кон, който спечелва Голямата награда, а има само дажбата си овес.“

Какво наистина биха могли да кажат тези цифри на Дега? Та нали той е писал само преди четири години, през 1908 г., на Дюран-Рюел:

„Както винаги разчитам на вас за 15-и (датата на вноската). Имайте добрината да ми запазите две хиляди франка и да ми ги изпратите утре, вторник. Вчера не посмях да ви говоря за пари пред модела.“

И една година по-късно:

„Внимавайте, смятам да покача цените си. Животът става все по-къс, а ние трябва да чакаме твърде много, за да спечелим пари.

Може би и двамата с вас ще забогатеем, когато няма да имаме нужда вече от това. Тъй да бъде.“

1912 е ужасна година за Дега. Отчуждават къщата и той трябва да напусне жилището си на улица Виктор Маса; Сюзан Валадон му намира един апартамент на булевард Клиши 6. Ето какво пише Волар по този повод:

„Дега живееше от тридесет години на улица Виктор Маса, когато обявиха къщата за продан. Искане за нея триста хиляди франка. Ужасно! «Ще трябва да си вървя оттук — ми каза той един ден. — Какво ще стане с мен при пренасянето?» — «Но, господин Дега, купете къщата, достатъчно е само да поразтворите своите папки и ще се сдобие с триста хиляди франка.» Дега подскочи: «Нима един художник може да даде току-така триста хиляди франка?»“

Действително можем да се запитаме дали скъперничеството на Дега не е наложено от някакво желание да остави нещата да си вървят посвоему... Двама работници от магазина на Дюран-Рюел идват с ръчна количка. Дега, подпомогнат от Анри Ривиер, натоварва папките си върху гърба на един носач и те отнасят всичко под надзора на куцукащата Зое в новото жилище на петия етаж. Там стоварват нещата, но нищо не се подрежда. Зое напуска господаря си, като му оставя своята племенница, а след смъртта на Зое идва нова прислужница, която естествено няма понятие от привичките на художника.

„След принудителното си преместване — пише Волар в своите спомени — загубил вече дори желанието да унищожава възлюбените си скулптури заради удоволствието отново да ги вае, художникът прекарваше дните си в безцелно скитане из Париж. С позеленяло от носене бомбе на главата, загърнат във вечното си дълго палто с пелерина, с все повече отслабващо зрение, той трябваше да се хваща за ръката на някой полицаи, за да може да прекоси улицата. Вечно унесен като в сън, той питаше: «Я кажете какво става с тази война?» — със същия тон, с който казваше на Зое: «Я кажете какво става с чая от лайка?» През този последен период от живота му някои сравняваха блуждаещия по улиците Дега с крал Лир. Но той по-скоро напомняше някои от моделите, които се навъртаха край фонтана на площад Пигал. Полуиталианец по произход, с напредването на възрастта Дега все повече заприличваше на неаполитанец.“

Льомоан, който е по-деликатен, казва, че в двете фотографии, направени от Бартоломе през 1915 г. в градината на улица Рафе, Дега



прилича на стария Омир: „... с безжизнени очи под красивата дъга на веждите, с лице, върху което е изписано едно почти безплътнo благородство, със спокойно изражение.“

Този, който толкова много е обичал самотата, не е изоставен сега. Семейство Бартоломе, господин дьо Сен Морис, брат му Рьоне, племенницата му Жана Февър, синът на племенниците му Жан Непвьо-Дега остават край него до вечерта на 27 септември 1917 година, когато той умира.

Военно време е и никак не е лесно да се съберат приятелите му на погребалната церемония в църквата „Сен Жан дьо Монмартър“. И все пак почти всички са там: Моне, Лъорол, Луи Руар, Форен, Сер, Дюран-Рюел, Волар, а от жените, които той е рисувал с такова майсторство — Мери Касат, Луиз Бреслау, госпожица д'Анетан, госпожа Андре Лъомоан... Присъствава дори и един представител на президента на републиката Поанкаре, който е дошъл да хвърли лопата пръст върху гроба му в гробището на Монмартър. Но нали Дега продължава да живее в Лувър, както своя учител Енгър и както любимия си художник от младежките години Дьолакроа!

Сред страданията, предизвикани от войната, смъртта на Дега би могла да остане незабелязана. Толкова много хора са умрели или ще умрат, че един повече не би означавало нищо, и все пак, когато под трясъка на оръдейните изстрели разпродават публично неговите колекции и произведения, хората разбират, че едно огромно творчество се разпръсва като вечно живо свидетелство за величието и гения на своя създател.

И трябва да минат няколко години, докато величието на Дега достигне до по-широка публика, а не само до неговите почитатели и до художествените критици. Така през 1924 г. Даниел Алеви, когото Дега много е обичал, прехвърляйки върху сина приятелските чувства, които е хранил баща му по време на аферата Драйфус, организира заедно с Марсел Терен, който от своя страна ще публикува кореспонденцията на Дега, голяма изложба в галерията на Жорж Пти в полза на френско-английско-американската „Лига за борба с рака“. Изложбата трае от 12 април до 2 май. Тя включва 125 експоната, сред които има три керамики, 73 рисунки с молив и въглен и 50 скулптурни творби. Това е най-голямата цялостна изложба преди следващите две (които ще бъдат уредени в Оранжерията едва през 1931 и 1937 година) и по повод на

нея Феликс Фенеон е дал почти пълна характеристика на изкуството на Дега, излята на един дъх от неговото живо перо:

„Едно бедро, едно цвете, женски кок, балерини, извити в полета на късите си полички; нос на пожарникар, коне и жокеи на зелен фон; ръка на модистка сред пърхащи пера и панделки; рисувани въсърни фигури, които сякаш живеят. Безпогрешна кинематика. Изненадващи трикове на изкуственото осветление. Израз на модерното.“

През 1931 г. изложбата в Оранжерията си поставя за цел да представи „Дега като портретист и скулптор“: „78 картини, 70 пастела и рисунки, 26 гравюри и монотипии, 73 скулптури ми дадоха възможност за пръв път да се запозная с Дега. А през 1937 г. — още веднъж с една изложба от 224 експоната.“ Със своите предговори по повод на двете изложби Пол Жамо би могъл да убеди и най-критично настроения анализатор на това изкуство, че то изглежда лесно, но не е, спонтанно — а в същност е съдържано, леко и същевременно — дълбоко. Последната голяма изложба от творби на Дега е организирана през 1955 г. от Даниел Вилденщайн. Тя е наречена „Дега във френските колекции“ и е обогатена с фотографски документи, автографи и лични вещи на художника. Един каталог обхваща всички изследвания върху творчеството на Дега, когато Ню Йорк, Лондон и Стокхолм са признали още преди четиридесет години за един от най-големите френски художници.

Може би днес бихме могли да си зададем въпроса, защо творчеството на най-разбираемия измежду всички художници е трябвало да чака толкова дълго, за да го възприеме вкусът на френските колекционери? Поради каква сериозна причина средата, към която впрочем Дега е принадлежал, се е отнасяла с недоверие към тази несравнима по своята изисканост живопис, наследница по пряка линия на изкуството на Клуе? За Тулуз-Лотрек това би било разбираемо, но за Дега? Навярно отговорът е, че в областта на изкуството невинаги могат да се търсят рационални причини, и би трябвало за сетен път да цитираме Дега:

„Разумът ли! Нима ще ми говорите за разума! Какво означава той? Нищо не ни е карало да говорим повече глупости от разума; човек не бива да си служи с него, освен в краен случай да го използва като помощно средство, за да се качи в омнибуса.“

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.