

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Петрова Юлия Владимировна

**ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ЭЖЕНА КАРРЬЕРА В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ
ФРАНЦИИ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
член-корреспондент РАХ
М.А. Бусев

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Эжен Каррьер: становление стиля	19
Биография	19
Отличительные черты художественной манеры Эжена Каррьера	34
Эжен Каррьер и Огюст Роден	45
Взаимоотношения Каррьера с кружком художников-символистов	59
Глава 2. Жанрово-тематическое многообразие творчества	
Эжена Каррьера	67
Семейные сцены и сцены материнства	67
Портреты	77
Автопортреты	88
Пейзажи	94
Религиозная живопись	99
Городские сцены и аллегории	103
Настенные росписи	110
Глава 3. Роль Эжена Каррьера в общественной и художественной	
жизни	115
Гражданская и социально-политическая позиция художника	115
Национальное общество изящных искусств и Осенний салон	122
Преподавательская деятельность. Академия Каррьера	126
Последователи Эжена Каррьера и художники, испытавшие	
его влияние	135
Значение деятельности Каррьера для русской культуры	
рубежа XIX–XX веков	138
Заключение	150
Библиография	155
Приложение А. Публицистические тексты, написанные	
Эженом Каррьером	165
Приложение Б. Иллюстрации	170

Введение

Настоящая диссертация посвящена Эжену Каррьеру¹ (1849–1906), французскому живописцу, который прошел путь от салонного искусства среднего уровня до самобытной легко узнаваемой и запоминающейся манеры и создал собственный художественный мир, одинаково далеко отстоящий как от академической традиции, так и от смелых поисков авангардистов.

Каррьер получил известность лишь во второй половине жизни, в 1890-х годах, зато обретенные им популярность и авторитет оказались поистине масштабны. Публикации, даже книги, посвященные его творчеству, появляются уже при его жизни. Художник получает многочисленные заказы, как от частных лиц, так и от государства. Среди тех, кто обучается в студии живописца – Анри Матисс, Андре Дерен, Жан Пюи и другие художники, впоследствии обретшие мировую известность. К его мнению прислушиваются, он принимает участие в крупных политических, художественных и общественных делах, дает интервью на острые социальные темы. Несмотря на то, что подчас в своих высказываниях Каррьер примыкает к оппозиции, он удостоен Ордена Почетного легиона. Среди его друзей – самые блестящие современники, такие как братья де Гонкур, Альфонс Доде, Поль Верлен, Стефан Малларме, Жорж Клемансо, Айседора Дункан и другие. Ближайший друг Каррьеера – Огюст Роден – считает его одним из наиболее выдающихся мастеров эпохи.

В 1906 году, перенеся две тяжелые операции, лишившись возможности говорить, Каррьер умирает от рака горла. Вскоре после ухода художника наступает его забвение: посмертные выставки (в том числе персональная в рамках Осеннего салона) проходят только в год кончины, в дальнейшем имя Каррьеера сходит со страниц прессы и научных изданий. Личность живописца и его наследие остаются

¹ В русскоязычной литературе равно встречается написание фамилии Каррьеера как с одной буквой Р, так и с двумя. Мы придерживаемся написания, принятого в каталогах ГМИИ им. А.С. Пушкина.

практически забытыми. Серьезное, академического плана изучение творчества Каррьеера начинается лишь во второй половине XX века, но и этих исследований явно не достаточно: многогранная деятельность мастера по-прежнему мало изучена и его место в истории искусства не закреплено.

Актуальность исследования

Актуальность исследования творчества Эжена Каррьеера обусловлена следующими факторами:

1. Творчество Каррьеера недооценено и заслуживает большего внимания со стороны исследователей. Сегодня его имя известно в основном специалистам. Хотя при жизни Эжен Каррьер был весьма заметной фигурой как в художественных, так и в политических кругах, после смерти о нем забыли. В основном Каррьеера вспоминают при сравнении с другими авторами, в первую очередь с Огюстом Роденом. В 2006 году, в связи со столетием со дня смерти Каррьеера, в Музее Орсе прошла выставка «Огюст Роден. Эжен Каррьер», которая дала повод заговорить о художнике более системно и основательно.
2. Работы Эжена Каррьеера, находящиеся в России (коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственного Эрмитажа, Нижегородского государственного художественного музея) крайне редко и мало экспонируются, история их приобретения недостаточно изучена.
3. Устоявшаяся в литературе оценка Каррьеера как художника-символиста спорна и должна быть пересмотрена. Сам он отрицал свою причастность к кружку Гюстава Моро и Пьера Пюви де Шаванна, хотя поддерживал с ними добрые отношения.
4. Дневники и переписка Каррьеера, представляющие собой ценный материал, до сих пор не подвергались всестороннему систематическому анализу, хотя были опубликованы еще в начале XX века. Содержащиеся в этих источниках сведения почти не принимаются в расчет теми немногими искусствоведами,

кто пишет о мастере. Сегодня Каррьеру приписывают то специфическое заболевание глаз, которое якобы привело к искажению колорита на его картинах, то использование при работе одного лишь серого цвета. Ни одно, ни другое утверждение не соответствует действительности. Необходимо заново оценить художественный метод живописца с учетом всей имеющейся информации:

5. Общественная деятельность Каррьера мало исследована. Есть сведения о его активном участии в ряде громких политических дел, однако до сих пор гражданская позиция художника не рассмотрена специально и никак не соотнесена с его творчеством. Между тем социалистические взгляды сыграли значительную роль в создании Каррьером, например, такого знакового полотна, как «Театр в Бельвиле». Художник прилагал немалые усилия для принципиального изменения подхода к выставочному и образовательному процессу в Париже, эта сфера его работы также требует отдельного анализа.

Историография творчества Эжена Каррьера

При анализе творчества Каррьера исследователь имеет возможность опираться на солидную базу письменных источников. Самым важным из них в рамках подготовки данной диссертации являются изданные в 1907 году «Записи и избранные письма»² художника. Эта книга позволяет услышать голос самого Эжена Каррьера и проанализировать его взгляды на искусство, отталкиваясь от слов мастера, а не позднейших исследователей. Сам он не придавал большого значения своим записям, считая, что его творчество ограничивается холстом и красками, однако письма и дневники очень важны для понимания художественной концепции живописца и истории становления его индивидуального стиля. Составители сборника сочли необходимым дополнить его отдельными фразами, обрывками предложений, записанных на полях

² *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. Paris: Société du Mercure de France, 1907. 358 p.*

тетрадей: эти разрозненные слова могут подчас придать новый смысл тексту. Попали в книгу также и те фрагменты, которым не удастся приписать какого-либо специального значения, например, реплика, вырванная из диалога и по какой-то причине показавшаяся художнику интересной, так что он отметил ее на обороте эскиза. Иными словами, это весьма полный сборник, который заслуживает отдельного изучения.

Часть этих записей была переиздана в 2006 году в более структурированном, удобном для широкого читателя варианте³.

Не менее интересными выглядят воспоминания сына Эжена Каррьера, Жана-Рене Каррьера, ставшего скульптором⁴. Однако, несмотря на то, что Жан-Рене Каррьер освещает значительное количество событий из жизни своего отца, ряд ученых сходятся во мнении, что в данном случае нельзя полностью доверять рассказчику в датах, а иногда и в именах и географических названиях. Многочисленные неточности в тексте мемуаров объясняются, по всей видимости, тем, что их автор родился только в 1888 году и был еще ребенком, когда совершались описываемые им события. Текст воспоминаний, напротив, датируется 1964 годом, то есть отстоит от описываемых событий на 60 и более лет, что также способствует серьезным погрешностям в изложении. Кроме собственно мемуаров в книгу вошли избранные дневники и письма художника, а также несколько прижизненных и посмертных журнальных заметок о нем.

Об Эжене Каррьере писали и его друзья, но эти сочинения естественно носят не столько исследовательский, сколько мемуарный характер.

В первую очередь речь идет о небольшой книге историка, литератора и художественного критика Гюстава Жеффруа⁵, вышедшей в свет уже в 1901 году, при жизни художника. В первых строках своего труда автор отмечает, что

³ *Carrière E.* *Ecrits sur l'art.* La Rochelle: Rumeur des âges, 2006. 83 p.

⁴ *Carrière J.-R.* *De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents.* Toulouse: Edouard Privat, 1966. 315 p.

⁵ *Geffroy G.* *L'œuvre de Carrière.* Paris: L'Édition d'Art, 1901. 56 p.

не собирается писать биографию Эжена Каррьера, потому что тот находится еще в самом расцвете сил. Жеффруа ставит перед собой задачу рассказать о произведениях, снабдив текст подборкой лучших картин, рисунков и литографий – на каждой странице издания представлена репродукция той или иной работы Каррьера. Попутно описываются художественные приемы; Жеффруа тщательно перечисляет названия и датировки произведений, объясняет выбор сюжетов.

Издание снабжено списком произведений Эжена Каррьера, причем указывается местонахождение каждого. Понятно, что при жизни самого художника сделать это было еще относительно легко.

Особенное значение для диссертации имеет переписка художника, в которой он подчас разъяснял нюансы своей биографии и воззрений. Хотя, как было указано выше, значительная часть корреспонденции Каррьера опубликована, ряд существенных документов не представал перед широкой аудиторией. Благодаря работе, проделанной в архивах Музея Родена и Общества друзей Эжена Каррьера, автор диссертации опирается на ряд неопубликованных писем; самым информативным из них является письмо художника Гюставу Жеффруа, написанное в сентябре 1899 года⁶, то есть в тот момент, когда, очевидно, шла работа по подготовке названной нами книги. Этот вывод можно сделать потому, что в письме Каррьер подробно рассказывает о годах своей учебы.

В 1899 году в «La Revue de Paris» (номер от 1 июля) выходит эссе близкого друга художника, историка и философа Габриеля Сеайля⁷. В письме от 21 июля Каррьер растроганно благодарит автора: «Я восхищаюсь вашей интуицией. Образ моей матери, познавшей столько бед, но никогда не терявшей надежды, с детства запал мне в сердце»⁸. Два года спустя, когда творчество Каррьера наиболее ценимо

⁶ Lettre d' Eugène Carrière à Gustave Geffroy. Septembre 1899. Société des amis d'Eugène Carrière.

⁷ Другие свои эссе Сеайль посвящает Леонардо да Винчи, Антуану Ватто, философу Эрнесту Ренану.

⁸ Цит. по: *Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. La Rochelle: Rumeur des Ages, 2006. P. 75.*

современниками (в 1900 году живописец получает Орден Почетного легиона), этот текст переиздан в качестве самостоятельной книги⁹.

Эссе историка искусства Эли Фора¹⁰ вышло уже после смерти Каррьера, в 1908 году, в серии «Мастера современного искусства» вместе с книгами, посвященными Гюставу Курбе, Камиллю Коро, Эдуару Мане, Огюсту Родену и другим творцам с мировым именем. Это дополнительное свидетельство былой известности живописца. Автор шаг за шагом прослеживает всю жизнь художника, начиная от рождения в Гурне-сюр-Марн и заканчивая угасанием в 1906 году, причем перемежает объективные документальные сведения собственными воспоминаниями об общении и дружбе с мастером и впечатлениями от его полотен. Восхищение автора Каррьером как человеком и другом сквозит в каждом пассаже текста.

Биографы-современники (зачастую бывшие друзьями живописца) в своих работах не столько анализировали творчество мастера, сколько описывали его жизнь, создавая вокруг личности романтический флер.

Новый этап интереса к личности Каррьера приходится на середину шестидесятых годов XX века. Выполненные в это время исследования носят более серьезный научный характер. С позиции настоящей работы, самым интересным и полным среди написанных во второй половине XX столетия сочинений является диссертация американского искусствоведа Роберта Джеймса Бантенса¹¹, опубликованная в серии «Изучение художественного авангарда». Книга посвящена формированию стиля Эжена Каррьера и его влиянию на последующие поколения художников. Достаточно полные документальные сведения о периоде становления живописца содержатся и в монографии Валери Бажу¹².

⁹ *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. Paris: Edouard Pelletan, 1901. 97 p.

¹⁰ *Faure E.* Eugène Carrière, peintre et lithographe. Paris: H. Floury, 1908. 171 p.

¹¹ *Bantens R.J.* Eugène Carrière. His work and his influence. Michigan: Umi Research Press, 1975. 271 p.

¹² *Bajou V.* Eugène Carrière. Paris: Edition Acatos, 1998. 221 p.

В 2006 году столетие со дня кончины Каррьера стало катализатором ряда мероприятий в честь живописца: в Париже прошло несколько конференций; состоялись публикации и переиздания книг, посвященных художнику, пусть и немногочисленные; отдельные небольшие экспозиции открылись в Музее Сен-Клу, Музее Барбизонской школы, а также в музеях Бремена и Иллинойса. Центральным событием памятного года стала выставка «Огюст Роден. Эжен Каррьер», представленная вначале в токийском Национальном музее западного искусства, а затем в Музее Орсе. Подробный научный каталог¹³ этой выставки включает четыре обстоятельные статьи о дружбе и творческой взаимосвязи мастеров, иллюстративную часть, построенную на сопоставлении сходных образов у скульптора и живописца, а также приложение, составленное из публичных высказываний Родена и Каррьера друг о друге и критиков-современников об их сходстве. Немаловажно для последующих исследований, что приведенные изображения снабжены библиографической справкой: указаны каталоги выставок, где произведения экспонировались ранее, а также перечислены наиболее важные прижизненные и посмертные статьи о художниках; впрочем, список их далеко не исчерпывающий. Издание встает в один ряд с двумя другими¹⁴, которые до сих пор незаменимы при изучении наследия Каррьера.

Знаковое событие в изучении творчества Эжена Каррьера произошло в 2008 году: группа авторов выпустила каталог-резюме живописных произведений художника¹⁵. Каталог сопровождается двумя статьями: короткой справкой Вероники Нора-Милен «Мой прадед Эжен Каррьер» и фундаментальной обзорной работой «Ни на кого не похожий Каррьер» главного хранителя Музея Орсе и одновременно

¹³ Auguste Rodin. Eugène Carrière [Catalogue] / Musée d'Orsay. Paris: Flammarion, 2006. 157 p.

¹⁴ Eugène Carrière. 1849–1906 [Exposition] / Musées de Strasbourg. Paris. Edition de la RMN. 1996. 239 p.

Eugène Carrière. Le peintre et son univers autours de 1900 / Juvigny S. de. Saint-Cloud: Musée de Saint-Cloud, 1996. 142 p.

¹⁵ Eugène Carrière 1849–1906 [cat. raisonné de l'œuvre peint] / Rodolphe Rapetti. Paris: Gallimard, 2008. 416 p.

заместителя директора Ассоциации музеев Франции, ведущего специалиста по символизму Родольфа Рапетти.

Включив в работу параграф о связях художника с Россией, диссертант тщательно изучил не только западную, но и русскую историографию, впрочем, относительно небогатую.

Самая ранняя из русскоязычных статей о творчестве Каррьера, которую удалось найти, относится к 1905 году¹⁶, то есть она вышла еще при жизни живописца. Статья представляет собой эссе о портретах, основанное в первую очередь на посещении Люксембургского музея и парижских Салонов, – критик описывает и анализирует несколько полотен, в частности выдающийся холст «Семья художника», выставленный сегодня в Музее Орсе. По мнению С.К. Маковского, Каррьера «нельзя причислить ни к одной группе новаторов. По особенностям техники, по умению чувствовать и одухотворять видимость форм, он, пожалуй, так же далек от “нового” поколения живописцев, как от “старого”»¹⁷.

Большее значение имеют критические статьи Я.А. Тугендхольда в журналах «Современный мир», «В мире искусств» (Киев) и других, выпущенные отдельным сборником в 1911 году¹⁸. Автор статей подчеркивает, что литература по новому искусству бедна, а потребность в ней растет с каждым днем. Каррьера критик относит к художникам, которые «не выходили за грани города и которые отразили в своей живописи верленовские настроения»¹⁹, а его склонность к изображению интерьеров и «материнств» объясняет «реакцией против того увлечения улицей и проституцией, которое свойственно было всему предыдущему поколению живописцев»²⁰. Интересно, что Я.А. Тугендхольд демонстрирует знание

¹⁶ Маковский С. Портреты Каррьера // Искусство. 1905. № 7. С. 75–82.

¹⁷ Там же. С. 75.

¹⁸ Тугендхольд Я.А. Французское искусство и его представители (сборник статей). СПб.: Просвещение, 1911. 370 с.

¹⁹ Тугендхольд Я.А. Город во французском искусстве XIX века // Тугендхольд Я.А. Указ. соч. С. 303.

²⁰ Там же. С. 305–306.

французской литературы о Каррьере, в частности, книги Габриэля Сеайля, которую мы упоминали выше как один из ценных источников.

Среди важнейших дореволюционных источников требуется указать крупнейшие иллюстрированные художественные журналы: основанный одноименным объединением «Мир искусства» (выпускался в 1899–1904 годах) и следовавшие за ним с небольшим перерывом «Золотое руно» (1906–1909 годы) и «Аполлон» (1909–1917 годы).

В советском и постсоветском искусствознании Эжену Каррьеру не уделяется большого внимания. Его имя упоминается в каталоге ГМНЗИ²¹, а впоследствии в каталогах и альбомах Государственного Эрмитажа²² и ГМИИ им. А. С. Пушкина²³. В основном в этих изданиях приводится лишь справочная информация о художнике и о его произведениях в собраниях названных музеев. Несколько более развернутой характеристики живописец удостоивается на страницах труда

²¹ Государственный музей нового западного искусства. Иллюстрированный каталог. М.: Издание Госуд. музея нового западного искусства, 1928. 195 с.

²² Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Италия, Испания, Франция, Швейцария / Под ред. В.Ф. Левинсона-Лессинга. Л.: Аврора, 1976. 343 с.

Костеневич А.Г. От Моне до Пикассо: Фр. живопись второй половины XIX – начала XX века в Эрмитаже [Альбом-кат.] Л.: Аврора, 1989. 524 с.

Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи: Науч. каталог. В 16 т. Т. 12. Французская живопись. Вторая половина XIX – XX век / Барская А.Г., Костеневич А.Г. Л.: Искусство, Флоренция: Aldo Martello Editore, 1991. 473 с.

²³ Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Каталог картинной галереи. Живопись, скульптура, миниатюра / Под ред. И.Е. Даниловой. М.: Изобразительное искусство, 1986. 320 с.

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Каталог живописи / Под ред. И.Е. Даниловой. М.: Mazzotta, 1995. 775 с.

Бессонова М.А., Георгиевская Е.Б. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Франция второй половины XIX – XX века. Собрание живописи. М.: Красная площадь, 2001. 399 с.

А.Г. Костеневича²⁴: ученый объясняет популярность Каррьера у публики конца XIX века тем, что его полотна, наполненные дымкой, позволяют легкое литературное домысливание сюжетов.

Кроме названных выше трудов при написании данной диссертации использовались как прижизненные, так и посмертные журнальные статьи о Каррьере и его произведениях, а также иные материалы, подробно перечисленные в разделе «Библиография».

Объект и предмет исследования

Объектом исследования в данной диссертации является живописное наследие Эжена Каррьера, а также письменные источники, касающиеся эстетической базы его творческой и педагогической работы. Предмет исследования – творчество и общественно-политическая деятельность художника в контексте культурной жизни Франции конца XIX и первой трети XX века.

Цели и задачи исследования

Научный анализ, охватывающий все сферы деятельности Эжена Каррьера, поможет выявить место мастера в художественной культуре Франции конца XIX и начала XX века. Наследие живописца должно быть переоценено, после чего займет свое место в ряду важных явлений французского искусства рубежа столетий.

Автор ставит перед собой следующие задачи:

1. Проследить путь Каррьера от традиционной академической живописи к собственной уникальной манере и выявить факторы, повлиявшие на становление его персональной стилистики.

²⁴ Костеневич А.Г. Искусство Франции 1860–1950. Живопись, рисунок, скульптура. В 2 т. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 531 + 203 с.

2. Изучить особенности манеры и творческого метода художника, основываясь на анализе произведений и сохранившихся документов.
3. Исследовать особенности работы Каррьеера над произведениями разных жанров (семейные сцены, портреты, автопортреты, пейзажи и др.), опираясь на наиболее показательные картины из разных собраний.
4. Проанализировать участие Каррьеера в ключевых исторических событиях и определить его роль в общественно-политической жизни Франции названного периода.
5. Изучить концепцию Каррьеера как преподавателя и установить значение его педагогической деятельности для искусства первой трети XX века.
6. Поставить вопрос о значении творчества Эжена Каррьеера для культурной среды современной ему России, найти и проанализировать высказывания русских современников о Каррьеере, а также по возможности проследить, какими путями попадают его произведения в Россию и как складывается в дальнейшем их судьба.

Методология исследования

Методология данного исследования носит комплексный характер, что продиктовано спецификой подхода к выбранному материалу и поставленными в работе проблемами. Большое значение имеет использование историко-культурного метода, подразумевающего изучение произведений в контексте окружающей их культурной среды. Для определения особенностей персональной стилистики художника был применен формально-стилистический анализ произведений. Были изучены живописные полотна и графические листы из собраний Государственного Эрмитажа, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Нижегородского государственного художественного музея, а также Музея Орсе, Музея Люксембург, Музея Мармоттан, Музея Родена, Музея Бурделя, Музея Виктора Гюго (все – Париж), Музея Сен-Клу (Сен-Клу), Общества друзей Эжена Каррьеера (Гурне-сюр-Марн), Музея Метрополитен, Коллекции Фрика (оба – Нью-

Йорк), Художественного музея Пенсильвании (Филадельфия), Национальной галереи (Лондон), Национальной галереи Болгарии «Квадрат 500» (София), Музея изобразительных искусств (Будапешт) и ряда частных коллекций. Системный подход к изучению источников способствовал прояснению ряда ключевых моментов, касающихся биографии, художественной манеры и взглядов художника.

Научная новизна исследования

Данная научно-исследовательская работа представляет собой первую в отечественном искусствознании попытку раскрыть художественное своеобразие творчества Эжена Каррьера, мастера, чье значение и влияние на европейскую живопись бесспорно, но имя до настоящего времени мало известно не только любителям, но и специалистам. До сих пор Каррьер никогда не становился в России объектом монографического исследования, степень изученности наследия художника в других странах также невелика. При упоминании произведений Каррьера авторы обыкновенно ограничиваются их кратким описанием и несколькими общими формулами: принято говорить о монохромном колорите, преобладании среди всех каррьеровских сюжетов сцен материнства, связи творчества живописца с символизмом.

Настоящая диссертация имеет целью раскрыть Каррьера как разнопланового мастера, чья стилистика опирается на крепкую им же самим разработанную эстетическую базу, а также на его опыт педагога и мыслителя. Впервые поставлена проблема взаимоотношений Эжена Каррьера с русской культурой и проведены исторические изыскания, касающиеся судьбы картины «Обнаженная со спины», находящейся в наши дни в собрании Нижегородского государственного художественного музея.

Практическая значимость исследования

В процессе работы над диссертацией был привлечен, переведен на русский язык, введен в научный оборот и обработан большой пласт исторических материалов, которые могут быть использованы в научно-исследовательской, преподавательской, музейной деятельности. Материалы диссертации могут быть полезны при подготовке общих лекционных курсов и специальных тематических семинаров по французскому искусству последней трети XIX – XX веков, а также при организации постоянных и временных музейных экспозиций.

Научные положения, выносимые на защиту

1. Эжен Каррьер принадлежит к плеяде художников, разрушающих хрестоматийную схему развития искусства XIX века от романтизма к символизму и от реализма к импрессионизму. Стоя особняком, он создает собственную художественную вселенную. Его творчество занимает особое место в истории искусства Франции рубежа XIX–XX столетий; оно находится на стыке реализма, символизма, импрессионизма и ар нуво.
2. Существенное воздействие Каррьер оказал на искусство своего ближайшего друга Огюста Родена, а также на группу Наби, ранний период творчества итальянских футуристов и некоторых других живописцев. Влияние Эжена Каррьера на творчество современников и художников следующего поколения недооценено, и этот вопрос требует пересмотра.
3. Личность Каррьера должна рассматриваться исследователями комплексно: не только как живописца, но также как публициста, преподавателя и общественного деятеля. Политические и социальные взгляды Каррьера находят отражение в его творчестве.
4. В последнее десятилетие XIX и первое десятилетие XX века интерес к Каррьеру существовал и в России. Подтверждение тому – приобретение

русскими коллекционерами произведений художника и внимание к нему русских критиков. Каррьер в свою очередь также живо интересовался происходящим в России и откликался на наиболее серьезные российские политические события.

Апробация результатов работы

Диссертация и автореферат обсуждались на заседаниях сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. Материалы диссертации были представлены научному сообществу в статьях, опубликованных как в научных журналах из списка изданий, рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ, так и в других изданиях (сборниках и журналах).

Структура и объем диссертации

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Каждая глава подразделяется на параграфы.

Глава 1 носит название «Эжен Каррьер: становление стиля». В соответствующих параграфах анализируются вехи жизненного пути (биография); становление той живописной манеры, которая принесла художнику известность; роль наброска в его творчестве; взаимовлияния с близким другом Каррьеера Огюстом Роденом; отношения мастера с кружком художников-символистов и проблема отнесения его творчества к тому или иному крупному течению в искусстве.

Внутри этой главы решаются следующие задачи: восстановить основные факты биографии художника, по возможности исключив созданные им самим о себе легенды; проследить эволюцию творчества живописца, его формирование и источники влияния.

Глава 2, «Жанрово-тематическое разнообразие творчества Эжена Каррьера», представляет собой анализ произведений в соответствии с делением на жанры. Два самых крупных параграфа, «Семейные сцены и сцены материнства» и «Портреты», посвящены наиболее известным группам произведений в творчестве художника. Именно эти жанры создали его образ в истории искусства. Анализ живописных работ в параграфах «Пейзажи», «Религиозная живопись», «Городские сцены и аллегии», «Настенные росписи» требуется, чтобы доказать важность и своеобразие этих жанров в наследии мастера.

Глава 3, «Роль Эжена Каррьера в общественной и художественной жизни», необходима в диссертации потому, что фигура мастера должна рассматриваться комплексно: Каррьер-живописец не может быть отделен от общественного деятеля, поскольку эти его ипостаси тесно переплетены. Глава призвана осветить живописца как общественного деятеля, принимающего активное участие в громких гражданско-политических делах, лежащих как в сфере искусства, так и вне ее (создание Национального общества изящных искусств и организация Осеннего салона, акции в помощь жертвам русско-японской войны и участникам первой русской революции и пр.). Кроме того, в этой главе анализируется педагогическая деятельность Каррьера и его влияние на искусство первой трети XX века.

Отдельно в рамках той же главы поднимается вопрос об известности Каррьера в России и о значении его искусства и деятельности для культуры нашей страны. Посвященный этому параграф стоит несколько особняком относительно основного текста работы, однако его присутствие обосновано рядом причин, в первую очередь тем, что найденный материал очевидно недоступен западным исследователям наследия художника и должен специально изучаться отечественными учеными. Разные темы, затронутые в главе 3, представляют различные грани образа Каррьера, тем самым развивая представление о нем.

В **Заключении** подводятся итоги диссертации, делаются выводы, закрепляются ее основные положения.

Основной текст диссертации сопровождается **Приложением**, состоящим из двух разделов: это избранные статьи и заметки Эжена Каррьера, которые

впервые публикуются на русском языке (перевод с французского выполнен автором диссертации), и иллюстративный материал.

Библиография диссертации насчитывает около 140 наименований монографий, каталогов, статей на французском, английском, русском и болгарском языках.

Глава 1. Эжен Каррьер: становление стиля

1.1. Биография

Приступая к анализу творчества художника, которому посвящена настоящая диссертация, необходимо учитывать, что для понимания и оценки этапов его эволюции крайне важны не только вехи профессионального становления, но и факты биографии мастера. Личная, семейная сторона имела для него особенное значение. Впечатления детства, а также эмоции, почерпнутые в собственной семье, легли в основу самой значимой и наиболее разработанной темы в его наследии – темы материнства. Портреты кисти Каррьеера – это в основном изображения его жены, детей либо близких друзей; подчас по этим произведениям можно проследить историю дружбы художника с тем или иным человеком. \

Эжен Каррьер появился на свет в предместье Парижа Гурне 27 января 1849 года и был восьмым ребенком своих родителей. Все раннее детство будущий художник оставался самым младшим в многодетной семье (последний сын Каррьеров, Эрнест, родился только в 1857 году, когда Эжен уже ходил в школу) и купался в постоянном внимании со стороны братьев, сестер и матери, чья безграничная любовь и нежность на всю жизнь осталась для живописца одним из самых дорогих и ценных воспоминаний. Элизабет-Маргерит Каррьер, урожденная Ветцель, была немкой по рождению²⁵, дочерью деревенского врача, женщиной простой, страстно преданной собственной семье и всегда думающей о других

²⁵ Этот факт был открыт исследователем Полем Аном (*Ahne P. La jeunesse strasbourgeoise d'Eugène Carrière // Eugène Carrière. Exposition au château des Rohan. Strasbourg: Château des Rohan, 1964. P. 11*). Сам Каррьер утаивал свое германское происхождение и рассказывал, что его мать была дочерью деревенского врача из Эльзаса. Можно предполагать, что причиной такой настойчивости стала Франко-прусская война. В письме к Роже Марксу читаем: «Невозможно поверить, что нация, которая принесла миру одно только полковое варварство, в один прекрасный день одержала верх над либеральным французским гением». (*Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 132*).

больше, чем о себе. От нее Каррьер перенял вдумчивость, серьезность характера, ответственность, спокойствие перед поворотами судьбы.

В 1851 году отец, небогатый страховой агент, перевез семью в Эльзас. Там, в тихом провинциальном Страсбурге, и прошло детство художника. Красота Рейна, полей, деревень, гармония и упорядоченность самого сельского быта навсегда сохранились в памяти Каррьерера как годы блаженной идиллии.

До двенадцати лет Каррьер нигде не учился рисованию. Он вспоминает: «Сам не знаю, почему начал рисовать: мне просто доставляло удовольствие воспроизводить формы, копировать понравившиеся рисунки. Это развлекало меня, как других развлекали сказки. Моя юность наполнена впечатлениями от природы. Полное отсутствие вокруг произведений искусства <...> заставляло меня повторять те формы, которые я мог видеть»²⁶. Мальчик любил читать; по утверждению Эли Фора, семья получала из Парижа иллюстрированные книги, и эти иллюстрации воспитывали у ребенка вкус к рисунку²⁷. Юный Эжен оказался, впрочем, не первым художником в семье: дед его, Антуан Каррьер, был миниатюристом и преподавал рисунок в лицее городка Дуэ, а дядя, Альфонс Каррьер, был жанристом и портретистом (*илл. 1.1*). К сожалению, об их творчестве известно крайне мало. Антуан, среди прочего, занимался росписью по кости, но до нашего времени не сохранилось даже репродукций его работ, к тому же художник скончался задолго до рождения своего внука. Альфонс же создал множество копий знаменитых полотен для музеев и государственных учреждений, в частности, портреты известных людей, например, портрет Наполеона Бонапарта. Вряд ли имеются основания говорить о влиянии работ деда или дяди на живописную манеру внука и племянника. Вспоминая о детстве, Каррьер в 1899 году писал Гюставу Жеффруа: «Искусство мне было неведомо, я не слышал даже разговоров о нем»²⁸. В этих словах есть некоторое лукавство: с классической

²⁶ Lettre d' Eugène Carrière à Gustave Geffroy.

²⁷ Faure E. Op. cit. P. 18.

²⁸ Цит. по: Vajou V. Op. cit. P. 17.

живописью маленький Эжен действительно был не знаком, но его мать была женщиной набожной и часто водила сына с собой в церковь, где мальчик, по собственным же воспоминаниям, увлеченно рассматривал великолепные средневековые витражи.

В 1861 году, в возрасте двенадцати лет, Эжен пришел в городскую художественную школу – «без четкой цели», – как объяснял прижизненный биограф Каррьера Габриэль Сеайль, – «лишь потому, что для него было естественным находиться там, где рисуют»²⁹. К этому времени рисование стало для него столь привычным, он так набил руку, что без труда копировал предлагаемые учителями образцы. Обучение в провинциальном Страсбурге было, разумеется, консервативным и академичным, да и не могло быть иным: ученики усердно трудились вначале над орнаментами, затем над рельефами и наконец допускались к натуре. Габриэль Сеайль в своей книге упоминает об альбомах Каррьера этого периода: «с каким терпением, с какой скрупулезностью выполнены эти ученические шедевры; однако об искусстве, о живописи он в этот момент еще не подозревал»³⁰. Каждый год работы Каррьера признавались лучшими, но несмотря на это семья не придавала значения его успехам. Родители четырнадцатилетнего Эжена воспринимали рисование не как искусство, а лишь как приносящее доход ремесло; желая дать сыну профессию, которая смогла бы обеспечить ему пропитание, они отдали юношу в подмастерья к литографу Огюсту Мюнху. В типографии Каррьер создавал бывшие в то время весьма модными виньетки, рекламы и орнаменты для различных фирм. «Слово “литография” сегодня ассоциируется с искусством, но промышленная литография была противоположностью всякого искусства. Это была самая ограниченная среда, которая только может существовать»³¹, – писал Эжен Каррьер впоследствии. У Мюнха он работал с 1864 до 1867 года. Никаких материальных свидетельств этой

²⁹ *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 11.

³⁰ *Ibid.* P.12

³¹ *Carrière, E.* Ecrits et lettres choisies. P. 109.

учебы не существует, поскольку работа молодого подмастерья оставалась анонимной.

Время шло, и нужно было искать более серьезную работу. Начинаящий литограф нашел место у мастера Моро в типографии в Сен-Кантене. Приехав туда в 1868 году в возрасте девятнадцати лет, он был пленен пастелями Мориса Кантена де Латура, которые увидел в местном музее, много копировал их. «Выразительные лица Латура в Сен-Кантене меня очаровали, а так как это были первые произведения искусства, которые я увидел, они показались мне совершенно естественными <...> так как я ни с чем не мог их сравнить, то решил, что другими они и быть не могли»³². Подготовительные наброски Латура даже в большей мере, чем его законченные пастели, способствовали превращению Каррьера в грамотного художника: копируя музейные листы, он учился анализировать и осознавал, что, прежде чем изобразить лицо, необходимо понять строение черепа модели³³. Ниже значение подготовительного рисунка в творчестве Эжена Каррьера будет освещено подробнее.

Пребывание Каррьера в Сен-Кантене оказалось недолгим. В 1869 году он едет в Париж, посещает Лувр и твердо решает посвятить себя искусству, несмотря на недовольство и даже сопротивление семьи, которое было вызвано тем опасением, что живопись не может приносить стабильный доход. Особенно яркое впечатление произвел на Каррьера Питер Пауль Рубенс: увидев именно его произведения, молодой человек «решил стать живописцем во что бы то ни стало»³⁴. Переход от безмятежных пастелей Кантена де Латура к экспрессивным и чувственным полотнам Рубенса не мог пройти для неискушенного в живописи молодого человека без последствий: «Рубенс оказался для меня сродни удару грома»³⁵. Неизвестно, копировал ли Каррьер полотна Рубенса в Лувре. Некоторые

³² Lettre d' Eugène Carrière à Gustave Geffroy.

³³ *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 12.

³⁴ Lettre d' Eugène Carrière à Gustave Geffroy.

³⁵ Цит. по: *Vajou V.* Op. cit. P. 19.

позднейшие исследователи находят в мягкой и решительной технике последних произведений Каррьера фламандские корни, но в ранних его работах нет ни пятен света, ни игры красок, характерных для цикла Марии Медичи³⁶. Между тем даже и в поздних портретах Каррьера можно обнаружить следы влияния Мориса Кантена де Латура: от юношеского увлечения останется неясность фона, размытость контуров, а главное непрерывный визуальный контакт модели со зрителем.

Подытоживая рассказ о своей юности, Эжен Каррьер писал: «С двенадцати до пятнадцати лет я рисовал сам, до девятнадцати лет продолжал занятия в страсбургской академии, до двадцати – в Сен-Кантене. Ради заработка составлял виньетки. И бросил все это ради живописи»³⁷.

В 1869 году Каррьер поступает в парижскую Школу изящных искусств в мастерскую Александра Кабанеля, который в те годы был крайне популярен. Однако начавшаяся вскоре Франко-прусская война не позволяет молодому человеку по-настоящему приступить к занятиям. Он возобновляет их только два года спустя. Реальная польза этого обучения сомнительна: сам Каррьер жаловался, что ему не хватало внимания учителя, так как Кабанель появлялся в студии лишь один или два раза в неделю и за час просматривал работы шестидесяти с лишним студентов³⁸. Одни исследователи склонны видеть в таком подходе безразличие к ученикам, другие же приписывают Кабанелю редкое для художника достоинство: любить и уважать чужую оригинальность и не посягать на самобытность манеры своих учеников³⁹. Время от времени он давал им короткие советы, но никогда не настаивал на их исполнении. Однокашник Каррьера по мастерской Кабанеля, Анри Жерве, писал в своих «Мемуарах»: «Кабанель был чудесным учителем. Он был человеком широких взглядов и, хотя являлся официальным художником Империи, не испытывал той враждебности или пренебрежения к молодежи или

³⁶ Ibid.

³⁷ Lettre d' Eugène Carrière à Gustave Geffroy.

³⁸ Bajou V. Op. cit. P. 24.

³⁹ Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 14.

представителям других течений, которые ему приписывают»⁴⁰. Каррьер в ученические годы вовсе не был бунтарем и придерживался традиций – возможно, в силу недостаточности художественного опыта и знания современной ему живописи. Его ученические работы говорят скорее о влиянии Микеланджело, чем импрессионистов: Каррьер пишет мускулистые обнаженные торсы, гордые профили, драпировки. «Это образование [в Школе изящных искусств⁴¹] представлялось мне чем-то священным, что должно было привести меня к высшей цели, которой я еще не видел». Однако провал в итоговом конкурсе на Большую римскую премию⁴² настолько задел и разочаровал художника, что всю жизнь потом он отзывался крайне негативно как о конкурсе, так и о годах своего обучения: «Я провел шесть лет в Школе изящных искусств, в мастерской Кабанеля, но посещал ее довольно нерегулярно, так как меня отвлекала от учебы необходимость зарабатывать на жизнь⁴³. Мне нечего вспомнить из этих бездарно потраченных лет

⁴⁰ Цит. по: *Michaelidès Ch. Entre «Peinture archeologique» et «Poésie de la vie». Eugène Carrière 1876–1879 et le carnet d’esquisses de British Museum // Bullutain de la Société des amis d’Eugène Carrière. 2000. № 11. P. 10.*

⁴¹ Здесь и далее в квадратных скобках даются пояснения автора диссертации.

⁴² Эжен Каррьер участвует в этом конкурсе в 1876 году с выполненной в академическом духе и в целом довольно слабой картиной «Ахилл и Приам». Сюжет позволял художнику продемонстрировать прекрасное знание анатомии и построить работу на контрасте: один из героев молод, другой – старик, один обнажен, другой одет, один горд и холоден, другой унижен и горестен. Каррьер получает первое место за эскиз, но в итоге проваливается, хотя Кабанель прочил ему победу. Впрочем, Шарль Микаелидес, подробно изучивший эту историю, высказывает мнение, что и успех в эскизе является одной из легенд, досочиненных художником позднее. [*Michaelidès Ch. Op. cit. P. 12–13.*]

⁴³ Параллельно с учебой в Школе изящных искусств в 1872–1873 годах Каррьер работает у керамиста Теодора Дека, у которого был в учениках младший брат художника Эрнест, потом у литографа Жюля Шере и во множестве прочих мест, где требовался иллюстратор. Кажется возможным говорить, что работа в мастерской Шере не прошла бесследно для Эжена Каррьера, несколько сказавшись на его последующем художественном стиле. Мастера считают отцом плаката (*илл. 1.2*). И хотя яркий колорит в работах Шере чуть ли не противоположен темной палитре Каррьера, в манерах этих двух художников есть нечто общее. Оба обладали талантом

– это была длинная монотонная цепочка дней, заполненных однообразной работой. <...> Я был обманут в своих надеждах»⁴⁴. Эти резкие слова выглядят особенно неправдоподобно, если учесть, что ранние блокноты Каррьера заполнены многочисленными рисунками, выполненными в подражание Кабанелю и другим успешным в то время мастерам, таким как Жан-Леон Жером или Жан-Жак Эннер⁴⁵. Впоследствии Каррьер провозглашал, что покинул мастерскую Кабанеля сразу же после неудачи в конкурсе⁴⁶, однако в архивах Школы изящных искусств хранятся сведения о том, что еще дважды, в 1877 и 1878 годах художник присылал свои работы, пытаясь взять реванш и получить премию, но безуспешно⁴⁷.

Эжен Каррьер мало взял от своих прямых учителей. Посещение музеев (Сен-Кентен, Лувр) принесло ему значительно больше пользы. Во время Франко-прусской войны он оказался в плену в Дрездене, где благодаря своему происхождению и хорошему знанию немецкого языка пользовался значительными послаблениями режима и нередко посещал картинную галерею. Особенное впечатление произвела на Каррьера «Сикстинская мадонна» Рафаэля, и до конца жизни он хранил ее репродукцию. Любопытно, как образ богородицы с младенцем впоследствии переплелся с любимым сюжетом Каррьера – домашними сценами материнства.

Произведения, созданные Каррьером в 1860–1870-х годах, далеки от той манеры, с которой мастер вошел в историю искусства. Фактически до 35 лет он пытается подражать одному за другим Микеланджело, Рубенсу, Шардену,

сообщать немногими чертами жизнь и движение изображаемым фигурам, правда пользовались этим умением в разных целях. Нечто похожее прочитывается в ракурсах фигур. Лица персонажей Шере иногда теряются в сумраке, позже к этому придет и Каррьер: отказ от деталей позволяет ему полнее охватить взглядом форму в целом.

⁴⁴ Цит. по: *Vajou V.* Op. cit. P. 25–27.

⁴⁵ Анализ одного из таких альбомов см.: *Michaelidès Ch.* Op. cit. P. 10.

⁴⁶ *Séailles G.* Eugène Carrière, essai de biographie psychologique. Paris: Librairie Armand Colin, 1911. P. 234.

⁴⁷ *Michaelidès Ch.* Op. cit. P. 12–13.

художникам венецианской школы, Леонардо да Винчи, Веласкесу, Рембрандту. В годы учебы Каррьер, в соответствии с полученной академической выучкой, чаще всего изображает крепкие мужественные фигуры с напряженными мускулами, резкие повороты добавляют полотнам драматизма. В начале 1870-х годов он пишет, в основном, на исторические и религиозные сюжеты, как того требовали в Школе изящных искусств. Такие эклектичные и, увы, вторичные с точки зрения истории искусства, ранние произведения (в настоящее время часть из них выставлена в Музее Страсбурга) не могли, конечно, принести своему автору никакой известности.

Художник, ищущий признания и популярности, в 1870-е годы имеет перед собой только один путь – участие в ежегодном Салоне, крупнейшей выставке, проводимой, начиная с 1667 года, под эгидой Академии художеств. Отбор произведений для экспонирования осуществляло академическое жюри, которое во второй половине XIX века всё чаще осуждалось художниками за традиционализм и консервативность. Вместе с тем именно здесь живописец получал возможность быть замеченным публикой, прессой, потенциальными покупателями (в том числе государством), или даже получить государственную премию. Работы, не удостоенные Салона, приобретались коллекционерами редко.

Первая картина Каррьера, которая появилась в Салоне, – портрет матери (*илл. 1.3*). Она была выставлена в 1876 году – год первого провала в академическом конкурсе – и знаменует отход художника от эстетики его наставника, Кабанеля. По свидетельству Гюстава Жеффруа, «Портрет мадам Каррьер» был правильным во всех отношениях, «хорошо сделанным»⁴⁸ произведением, впрочем, из-за обилия экспонатов на Салоне оно осталось незамеченным критикой. Работа выдержана в академическом ключе и очень напоминает портреты стариков Рембрандта: с этой серией ее роднят темное платье мадам Каррьер, ровный фон без каких бы то ни было деталей интерьера, фронтальный свет, подчеркивающий резкие морщины и усталый взгляд героини. Несмотря на некоторую сухость и тяжеловесность,

⁴⁸ Цит. по: *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 297–298.

картина не лишена трепетности, которая, безусловно, объясняется в первую очередь выбором дорогой художнику модели.

Начиная с этого момента, участие Каррье́ра в Салонах становится постоянным.

В конце 1877 года в призрачной надежде на успех или хотя бы на стабильный заработок, возможно по примеру Жюля Шере или другого эльзасца, Гюстава Доре, Каррье́р отправляется в Лондон, не имея там знакомых, не зная языка. С ним едет его возлюбленная, будущая супруга, Софи Демусо⁴⁹. Пятнадцать лет спустя во время сеанса позирования Эдмон де Гонкур спросит художника об этом времени, и тот расскажет, что в Лондоне они с Софи жили в крайней бедности, перебиваясь заказами на оформление рождественских открыток⁵⁰. В Англии пара провела полгода. Здесь художник также работал на малоизвестного литографа и издателя, Маркуса Уарда⁵¹, а в свободное от этого труда время самостоятельно изучал живопись: «в часы досуга посещал Британский музей, к которому вероятно не был тогда еще достаточно подготовлен, и особенно часто Национальную галерею»⁵². Неизгладимое впечатление произвело на него искусство Уильяма Тёрнера. Английское влияние еще будет впоследствии ощутимо в приглушенной атмосфере произведений Каррье́ра⁵³. Конечно, невозможно сказать точно, какие именно работы Тернера посчастливилось увидеть начинающему французскому

⁴⁹ В большинстве источников годом их бракосочетания указан 1877, однако члены Общества друзей Эжена Каррье́ра, изучив необходимые документы, пришли к выводу, что церемония состоялась 27 августа 1878 года, а путаница с датами, видимо, создана самим художником с целью защитить честное имя своей супруги и старшей дочери Элизы, которая родилась в 1878 году. [*Michaelidès Ch.* Op.cit. P. 18.]

⁵⁰ Цит. по: *Vajou V.* Op. cit. P. 43.

⁵¹ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 11.

⁵² *Faure E.* Op. cit. P. 37.

⁵³ *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. – М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 92.

художнику. Но если исходить из того, что в той или иной мере влияние было⁵⁴, то, вероятнее всего, его могли оказать такие картины, как «Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы» (1812), «Последний рейс корабля “Отважный”» (1838), «Метель. Пароход выходит из гавани и подает сигналы бедствия, попав на мелководье» (1842), «Дождь, пар и скорость. Большая Западная железная дорога» (1844) и некоторые другие. Эти полотна практически совпадают с более поздними произведениями Каррьера по цветовой гамме, в них Каррьер мог впервые встретить дымку, которая со временем станет его визитной карточкой, прозрачность мазка, мягкость и нечеткость очертаний, некоторую абстрактность форм. Необходимо оговориться, что, хотя картины Уильяма Тернера и повлияли на творческую манеру Каррьера, произошло это далеко не сразу, не вдруг и не напрямую. Лондонские впечатления конца 1870-х проявились в живописи французского художника лишь через несколько лет, словно он неожиданно вспомнил о них или же наконец решился отказаться в их пользу от академической традиции.

Работы 1877 и 1878 годов воспринятого влияния пока не отражают: Каррьер по-прежнему следует классикам.

Первый шаг в сторону собственного формального поиска сделан художником в 1882 году, когда он представил на Салон портрет своего отца с внучкой (илл. 1.4). Работа остается в русле академической школы, однако уже угадываются новые приемы, колорит становится более мягким, рисунок – более живым и каким-то неуловимым. Художественный язык Каррьера прост и прозрачен, полотна не подразумевают никаких двойных трактовок или скрытого смысла – это свойство всегда будет сопровождать его искусство. «Я волновался за судьбу этой картины, – признался нам Каррьер, показывая это произведение [портрет своего отца с внучкой], – но выдающиеся художники меня успокоили, наговорили комплиментов, так что я даже смутился. Их послушать, так в Салоне мне должно было достаться лучшее место. Напрасно я говорил им, что вовсе этого

⁵⁴ «Я проводил время в работе и в раздумьях; в моей душе царил Тернер» (цит. по: *Vajou V. Op. cit.* P. 43.).

не прошу – они горячо настаивали на своем... Но когда Салон открылся, моя работа оказалась среди второстепенных. – И Каррьер весело рассмеялся»⁵⁵.

Долгие годы он оставался неизвестным, не имел ни связей, ни стабильного дохода. Художник продолжает заниматься промышленной литографией, работает для фаянсовой фабрики в Лонгви (Лотарингия), создает иллюстрации по заказам журналов, оформляет мебель, выполняет рекламные плакаты для известного универмага «Le Printemps» и т.д. Живописью он может позволить себе заниматься либо рано утром, либо поздно вечером. В выходные дни Каррьер вместе с супругой и детьми ходит пешком загород на этюды: «Будучи бедным и молодым, он исходил все пригороды <...>, ведя за собой жену и двоих или троих малышей и неся самого младшего на плечах. Они проходили в день пять, шесть, восемь лье, собирая на башмаки пыль дорог и комья вспаханной земли, траву и полевые цветы, свет небес. Обедали <...> хлебом и несколькими кусочками колбасы, запивали водой и шли дальше. <...> По возвращении в темную квартиру сразу же падали спать, а назавтра их снова встречала бедность»⁵⁶.

Первый значимый успех пришел к Каррьеру лишь в 1883 году: одно из его лучших на тот момент полотен, «Молодая мать, кормящая ребенка» (*илл. 1.5*) (тема, которая была открыта им в связи с рождением дочери и к которой он не раз еще возвращался впоследствии), было наконец куплено государством для музея в Авиньоне, где хранится до сих пор⁵⁷. Художник получил за полотно 800 франков – первая сколько-нибудь серьезная сумма, которую принесла ему живопись. Однако Каррьеру уже 34 года, а признания, стабильности в заказах, приглашений на выставки всё нет. Стоит отметить, что «Молодая мать» 1878 года продолжила собой ряд вполне качественных, но не выдающихся работ, коих парижский Салон всегда предлагал с избытком и к которым публика была привычна. «Хотя сцена и

⁵⁵ Воспоминания Г. Жеффруа. Цит. по: *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 298.

⁵⁶ *Faure E.* Op. cit. P. 10.

⁵⁷ Любопытно, что работа была создана в 1878 году, а в 1879-м послана художником на Салон, где выставлялась, однако висела слишком высоко, так что не обратила на себя почти никакого внимания.

очаровывает нас своей интимностью и теплотой, художник пока недостаточно владеет техникой и не столько решает проблему воздушной перспективы, сколько ставит ее»⁵⁸, – так сдержанно комментировал эту работу даже Габриэль Сеайль, который обыкновенно превозносил искусство своего товарища. Ни о какой персональной стилистике Каррьера применительно к данной картине говорить не приходится. Художник рассматривал Салон как возможность поправить свое материальное положение. Впоследствии, уже отказавшись от участия в академических выставках в пользу более демократичного Национального общества изящных искусств, Каррьер объяснит свою позицию: «Салон полезен; он помогает обрести известность молодым людям, у которых нет никаких связей и которые слишком скромны, чтобы заявить о себе самостоятельно, – так произошло и со мной. Это связующее звено между художником и почитателем. Художнику надо жить, а для этого надо продавать. Даже если признать, что Салон служит исключительно для продажи картин – что в этом дурного, скажите, пожалуйста?»⁵⁹. Пытаясь угадать пожелания потенциальных покупателей и угодить их вкусу, в 1880 году он делает шаг назад и предлагает на выставку «Нимфу Эхо» (илл. 1.6) – мифологический сюжет, исполненный в неизменной классической манере. Работа опять не вызвала у публики никакого интереса.

Спустя годы Эжен Каррьер признается Габриэлю Сеайлю: «Ощущение, что я достоин существовать как художник, первым внушил мне Роже-Маркс, и я всегда буду ему за это признателен. Он поддержал мою работу “Больной ребенок” в 1885 году»⁶⁰. Живописец Бенжамен Констан, чья живопись была в то время в большой моде, также отметил полотно «Больной ребенок» (илл. 1.7) как несомненный успех Салона: «Публика увидела невероятно трогательную сцену; профессионалы были

⁵⁸ *Séailles G.* Eugène Carrière // Exposition de l'oeuvre d'Eugène Carrière. Paris: Imprimerie Georges Petit, 1907. P. 22.

⁵⁹ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 143–144.

⁶⁰ Письмо Габриэлю Сеайлю от 9 июля 1897. Цит. по: *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 66.

поражены точностью построения композиции»⁶¹. Картина была куплена государством за 1800 франков, и все эти деньги ушли на оплату долгов.

К счастью, за эту же работу Каррьер получает премию Марии Башкирцевой. Премия была учреждена тогда же, в 1885 году, матерью рано умершей русской художницы и вручалась «живописцу, мужчине или женщине, который нуждается по своей жизненной ситуации и по меньшей мере однажды был отмечен жюри ежегодной выставки изящных искусств, так называемого Салона»⁶². Каррьер полностью отвечал обоим условиям⁶³. Из одного из писем художника узнаем о его отношении к премии: «Премия Башкирцевой – это приз, а не материальное пособие. <...> Премия Башкирцевой – это доказательство нам самим, что нас поняли»⁶⁴. В действительности премия несомненно выполнила функцию материального пособия (во всяком случае, применительно к Каррьеру), хотя гордый художник и отказывался это признавать. Но основное ее значение в том, что воодушевленный неожиданной поддержкой Каррьер с этого момента отказывается от подражания старым мастерам и, пока еще полностью оставаясь в русле реалистической традиции, всё полнее и глубже разрабатывает собственную уникальную и запоминающуюся манеру. Хотя почитателей у него пока немного, раз за разом он отвергает предложения маршанов подписать контракт: художник желал сохранить независимость и самостоятельно выбирать направление своего творческого развития.

Он работает терпеливо и вдумчиво, глубоко изучая каждый сюжет, который предлагает ему окружающая жизнь, по многу раз пробуя один и тот же прием. «Те, кто смотрят поверхностно, делают вывод, что он почти не меняется. Это большая ошибка», – подчеркивает хорошо знавший живописца Гюстав Жеффруа. – «Если

⁶¹ Faure E. Op. cit. P. 48.

⁶² Цит. по: Courtois M.-C. Le Prix Marie Bashkirtseff au Salon des artistes français // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. 2009. № 20. P. 10.

⁶³ Художник был впервые отмечен жюри Салона годом ранее, в 1884-м, за картину «Ребенок с собакой».

⁶⁴ Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 169.

поставить рядом произведения разных лет, вы будете поражены постоянным развитием его таланта и его мысли, развитием постепенным, но безостановочным. Он обретает всё большую и большую власть над формой»⁶⁵.

До 1889 года Эжен Каррьер ежегодно (кроме 1881) выставляется на Салонах. Пять полотен из ранее показанных на Салонах отобраны художником в 1889 году для участия в парижской Всемирной выставке. Это портреты Марсея (1886), Луи-Анри Девилье (1887), Жана Долена (1888), а также знаменитые многофигурные работы «Больной ребенок» (1885) и «Первое причастие» (1886).

Когда в 1890 году Пьер Пюви де Шаванн, Эрнест Мейсонье, Огюст Роден и другие отмежевались от Салона и основали Национальное общество изящных искусств, Каррьер присоединился к ним и участвовал уже в выставках Национального общества, а не Академии. Согласно одному из правил новой институции, художникам позволялось представлять на экспозицию не только законченные произведения, но и интересные этюды. Многие злоупотребляли этим правом, выставляя целые серии набросков, Каррьер был более строг к себе: только однажды, в 1894 году, он позволил себе послать на выставку этюд к готовящейся работе «Театр в Бельвиле»⁶⁶. Участие художника в Салонах Национального общества остается ежегодным до 1899 года. В 1900 году выставка не состоялась, и художник направил восемь своих полотен и пять литографий на очередную Всемирную выставку.

Несмотря на то, что с 1884 года жюри Салона регулярно отмечает произведения Каррьера наградами, а государство приобретает с выставок несколько его картин, в конце 1880-х годов семья живописца по-прежнему живет очень скромно, если не сказать бедно: Каррьер с горечью сетует, что не всегда способен прокормить своих шестерых детей⁶⁷. Складывается впечатление, что поворотным моментом в истории общественного признания таланта Эжена

⁶⁵ *Geffroy G. Op. cit. P. 2.*

⁶⁶ Подробнее об этой работе будет написано в главе 2.

⁶⁷ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 130.*

Карьера стало его знакомство (1888) и начавшаяся затем дружба с Гюставом Жеффруа. Критик обратил на художника внимание многих состоятельных и влиятельных друзей, те заказывали живописцу свои портреты и начали приобретать его работы. Когда в 1891 году организуется первая персональная выставка художника, значительная часть произведений, по свидетельству того же Жеффруа⁶⁸, поступила из собраний коллекционеров, а не только самого Карьера. Экспозиция, включающая живопись, эскизы, карандашные наброски, рисунки углем и сангиной, состоялась в знаменитом магазине Буссо и Валадона на бульваре Монмартр, где несколькими годами ранее Тео Ван Гог собирал выставки импрессионистов. Тяжелый период поиска Карьером собственного пути подходил к концу, унося за собой безвестность и материальные трудности большой семьи. Отныне слава художника будет только возрастать.

В 1896 году Карьер, Пюви де Шаванн и Роден устраивают общую выставку в Женеве. Оттуда Карьер перевозит свои произведения в Брюссель, где участвует в Салоне художественной книги. Вернувшись в Париж, он выставляется в Доме Нового искусства.

Третья и последняя прижизненная персональная выставка Карьера проходит в 1901 году в стенах галереи Бернхайма.

Карьер вступил в XX век на подъеме своего успеха, на волне признания. Эти годы должны были стать одними из наиболее плодотворных в его персональной истории. К сожалению, тяжелая болезнь, с которой он мужественно боролся, – рак горла – сократила жизненный путь художника. Оставив палитру осенью 1905 года, он продолжает по мере сил участвовать в художественной жизни Парижа.

Менее чем за полгода до смерти Карьер пишет своему другу Огюсту Родену: «Вы придали мне сил, я всё еще нахожусь под впечатлением от мощи ваших гипсов на Осеннем салоне. Перед этими произведениями я почувствовал, насколько

⁶⁸ *Geffroy G. Op. cit. P. 12.*

благостно второе неведение, о котором говорит Паскаль⁶⁹. Когда мы свободны от пристрастий, от тщеты ошибочных знаний и готовы к встрече с чистым произведением, чья сила пронзает всё наше существо, то получаем эмоции такой глубины, о которой уже и позабыли. <...> Увы, я уже не смогу скрыться от врачей и хирургов. Это больше не в моей власти. Но я еще способен сопротивляться морально, принять то, чего нельзя избежать, и оставаться верным долгу, который мне так мил, и от которого я успел исполнить лишь малую толику»⁷⁰.

Перенеся две тяжелейшие операции, потеряв возможность говорить, Каррьер скончался 27 марта 1906 года в возрасте 57 лет.

1.2. Отличительные черты художественной манеры Эжена Каррьера

Произведения Эжена Каррьера, созданные начиная с середины 1880-х годов, легко узнаваемы. Монохромный серо-коричневый колорит, дымка, нечеткость контуров – вот основные черты, которые перечисляют все критики и все исследователи его творчества. «Модель шевельнулась», – остроумно заметил Эдгар Дега перед картиной Каррьера⁷¹, проводя таким образом параллель с фотографией, какой она существовала на рубеже XIX и XX веков.

К своей итоговой стилистике Каррьер приходит не сразу. От полотен 1885 года до полотен 1905 цвет понемногу бледнеет, а форма постепенно занимает главное место. От стабильных поз, фактурной «веласкесовской» лепки лиц

⁶⁹ «Неведение человека бывает двоякое: одно неведение есть чистое, природное неведение, в котором люди рождаются; другое неведение, так сказать, неведение истинно мудрого. Когда человек изучит все науки и узнает все то, что люди знали и знают, то он увидит, что эти знания, все вместе взятые, так ничтожны, что по ним нет возможности действительно понять мир Божий, и он убедится в том, что ученые люди в сущности все так же ничего не знают, как и простые, неученые». *Паскаль Б.* Мысли. № 309.

⁷⁰ *Carrière E.* *Ecrits et lettres choisies.* P. 342.

⁷¹ Цит. по: *Rapetti R.* *Un halluciné, un voyant, un inclassable // Eugène Carrière 1849–1906 [Exposition].* P. 15.

(см. портрет Роже Маркса (1886, *илл. 1.8*), портрет Поля Галлимара (1887–1888, *илл. 1.9*), портрет мадам Каррьер (1888–1890, *илл. 1.10*) и др.) художник приходит к формам размытым, текучим, лишенным четких линий, однако наделенным движением («Близость» (1903, *илл. 1.11*), «Молодая мать» («Элиза Каррьер с дочерью», 1904, *илл. 1.12*)).

Благодаря виртуозному владению светотеневой нюансировкой, кажущееся отсутствие цвета не мешает говорить о Каррьере как о колористе. И чем больше становился его опыт как колориста, чем больших высот он достигал на этом поприще, тем меньше цвета оставалось на каждом следующем полотне. Еще в 1899 году, вероятно первым из всех критиков, Габриэль Сеайль уделяет целую главу своего эссе колориту произведений Каррьера. Он сопоставляет Каррьера с Веласкесом, чье мастерство колориста наиболее тонко и глубоко проявляется, по мнению Сеайля, в «Менинах», где черный цвет нарядов контрастирует с белизной лиц и рук⁷². Действительно, изысканная игра валеров на картинах Каррьера выдает в авторе человека, чей глаз крайне чувствителен к градациям и сочетаниям света и тени.

Подробно и разумно объяснив это своему читателю, Сеайль вдруг сбивается на совсем иной тон. «Но почему же Каррьер жертвует цветом», – спрашивает он, – «почему не пишет вещи такими, какими мы их видим? – Возможно, потому, что он [Каррьер] пишет их такими, как видит он сам»⁷³. Используемая многими художниками тривиальная формулировка «так вижу» в случае Каррьера неожиданно начинает восприниматься буквально. Можно ли допустить, что близкий друг живописца Габриэль Сеайль в действительности предполагал, что тот имеет некий дефект зрения? Очевидно, что критик подразумевал: «пишет так, как чувствует» или «пишет так, как понимает», но, видимо, именно из подобного рода слов Сеайля или других комментаторов и развилась легенда о болезни глаз.

⁷² *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P.36.

⁷³ *Ibid.*

В 1905 году (еще при жизни художника!) петербургский критик Сергей Маковский говорит об этом как об очевидном, всеми признанном факте: «Художник убеждает не подражать его манере и знаменитой дымке, говоря, будто неясность его живописи объясняется “недостатком зрения”, благодаря которому очертания предметов кажутся ему расплывчатыми, точно в тумане»⁷⁴. Неизвестно, откуда Маковский, который, надо думать, никогда не общался с Каррьером лично, почерпнул эти сведения. Однако, зная, как часто Каррьер «лакировал» свою биографию и подменял в воспоминаниях факты и даты (примеры были приведены выше), нетрудно представить, что он и сам с готовностью подхватил миф о собственной неспособности различать цвета⁷⁵.

Вопрос об ахроматопсии Каррьера несколько раз поднимался в медицинских изданиях как в начале XX века, вскоре после кончины «пациента», так и впоследствии на протяжении столетия. В 2001 году предполагаемый диагноз был окончательно снят Филиппом Лантони, специалистом Национального Офтальмологического центра в Париже⁷⁶: колориметрический анализ используемой Каррьером палитры показал, что зрение мастера было нормальным. То же подтверждают его ранние работы, в которых часто используются яркие краски (например, «Молодая служанка» (1879) (*илл. 1.13*)). Более того, Лантони нашел и привел в одной из своих статей цитаты из материалов офтальмолога Арона Полака, который в рамках работы над диссертацией, посвященной зрению живописцев, обследовал ряд художников, в том числе Эжена Каррьера в 1900 году. В 1908 году Полак попытался опровергнуть набравшую популярность теорию об ахроматопсии: согласно результатам проведенного им обследования,

⁷⁴ Маковский С. Ук. соч. С. 77.

⁷⁵ Упоминания об этом физическом пороке Каррьера встречаются не только в публицистике, но и в серьезной исследовательской и справочной литературе: см., например: Энциклопедия символизма / Под ред. Ж. Кассу. М.: Республика, 1998. С. 92.

⁷⁶ *Lanthon Ph. Le daltonisme d'Eugène Carrière // Points de vue. 2001. №44. P. 40–46.*

живописец имел прекрасное зрение⁷⁷. Получивший, помимо медицинского, художественное образование, Арон Полак подробно и со знанием дела рассказывает о методе работы Каррьера: «серые, нейтральные или слегка подцвеченные тона в произведениях Каррьера достигались совсем не смешением черного и белого. Каррьер вообще крайне редко использовал черный цвет. Его палитру составляли красно-бурая краска (как основная), сиена, желтая охра, ультрамариновый синий, умбра и иногда киноварь. Каррьер добивался серых тонов путем смешения синего с одним или двумя теплыми цветами (коричневым, красным или желтым) и белым. <...> Красно-бурая краска имеет очень сильный окрашивающий пигмент, ее нужно использовать с крайней осторожностью, поскольку минимальное количество этой краски способно радикально изменить тон. Тот факт, что Каррьер использовал этот цвет как основной, а его полотна при этом не страдали от избытка красного, доказывает, что художник прекрасно различал этот цвет и умел дозировать его с необходимой точностью»⁷⁸.

Иными словами, монохромная манера Каррьера была его осознанным эстетическим выбором. Сам он никогда не объяснял причин этого выбора, но ясно, что этот художественный язык как нельзя лучше подходил для выражения того, что он хотел передать: простота колорита соответствовала простоте ежедневных сцен, которые писал художник, простоте и глубине лелеемых им чувств.

Остается только удивляться, до какой степени живучей оказалась легенда о заболевании. Возможно, привлекательной оказалась ее примитивность и «очевидность»: если в то время, когда работают импрессионисты, Сезанн, Ван Гог, некий художник пишет, отказываясь от полного спектра цветов, то это из-за того, что он их не различает. «Это псевдонаучное объяснение распространенного даже среди художников предрассудка, из-за которого Каррьер никогда не был принят широкой публикой <...>: предрассудок состоит в том, что будто бы

⁷⁷ См.: *Lanthy Ph. La légende du daltonisme d'Eugène Carrière // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. 2001. № 12. P. 4.*

⁷⁸ Цит. по: *Lanthy Ph. La légende... P. 4–5.*

художник не имеет права видеть форму там, где зритель видит только цвет или сочетание цветов»⁷⁹.

Рассказ Полака – не единственное свидетельство богатства палитры Каррьера. В воспоминаниях Жана-Рене Каррьера читаем: «Техника гризайли использовалась моим отцом только для быстрых портретов и для пейзажей в окрестностях По, в Бретани, в Венеции... У меня находится большая палитра, которая служила ему для таких картин, как портрет скульптора Девилле, большие обнаженные, «Первое причастие», «Театр в Бельвиле», «Четыре возраста», роспись в Сорбонне и т.д. Размер палитры 80 x 40 см, она покрыта всей гаммой цветов и экспонировалась на выставке в Оранжерии в 1949 году по случаю столетия моего отца. Я получил ее из его собственных рук за несколько дней до его смерти»⁸⁰. Невероятно, но никто из последующих исследователей словно не обращает внимания на факт существования такой палитры, тогда как он вынуждает пересмотреть и в корне переоценить всё, что сегодня известно о технике живописца. Даже монографические издания конца XX века пренебрегают этой информацией: «Относительно колорита Каррьер остается аскетом [невзирая на появление во второй половине XIX века множества новых пигментов]»⁸¹.

Хотя сам Каррьер немало времени уделял письменному изложению своих воззрений на проблемы творчества, он почти не оставил документов о том, как именно предпочитал работать. Коротко художник пишет об этом своему другу, итальянскому сатирику Уго Бернаскони, в письме от 21 января 1905 года: «Я добился успеха только после того, как разработал для себя собственную методику. Я мало использую масла, за исключением того, которое и так входит в состав красок, изготовленных продавцами»⁸². Пользуюсь в основном земельными красками, они более простые и более плотные. Мои подмалевки, то есть первые слои

⁷⁹ Faure E. Op. cit. P. 70.

⁸⁰ Carrière J.-R. Op. cit. P. 13–14.

⁸¹ Levy N. Eugène Carrière: la technique picturale de sa maturité // Eugène Carrière. Le peintre et son univers... P. 23.

⁸² Т.е. не разводит краски дополнительно.

произведения, если я планирую долго работать над вещью, всегда выполнены в смеси с белым цветом, <...> это позволяет позже возвращаться и добавлять света. Никогда не использую в начале работы черный или темно-коричневый цвета. Прозрачные краски никогда нельзя класть толсто или нижним слоем. Они плохо сохнут и, высыхая, становятся более тяжелыми. Темные тона я кладу лессировками, также как и другие цвета, которые оживляют общую атмосферу картины. <...> В качестве связующего вещества я пользуюсь только скипидарной эссенцией; если краски слишком пожухли, добавляю светлого льняного масла и начисто снимаю их, чтобы на холсте осталась только тонкая жирная пленка, а затем спокойно переписываю»⁸³.

Это письмо, единственный документ на данную тему, не раз цитировалось как современниками (письма Каррьера были собраны и опубликованы его зятем Жаном Девольве уже в 1907 году⁸⁴), так и позднейшими критиками, и в каждом новом случае претерпевало различные интерпретации, очевидно далекие от первоначального смысла. Так, уже упомянутый Габриэль Сеайль, несмотря на то, что не раз бывал у Каррьера в мастерской, пишет, будто тот «приготавливает на своей палитре однородную массу из “самых простых и плотных земельных красок” и по мере работы добавляет необходимое количество белого цвета»⁸⁵. Визуального изучения произведений художника достаточно, чтобы понять несправедливость процитированного утверждения Сеайля. Живопись Каррьера нисколько не тяжелая и не плотная, в 1890-е годы краски становятся всё более жидкими, а живопись – почти прозрачной.

Логично предположить, что в своем письме к Бернаскони Каррьер говорит о некоей собственной вариации итальянской манеры письма, суть которой в пастозном наложении световых участков с дальнейшим наращиванием лессировочных слоев, поочередно холодного и теплого тонов. Такой метод

⁸³ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 322.*

⁸⁴ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies.*

⁸⁵ *Séailles G. Eugène Carrière // Exposition de l'oeuvre de Eugène Carrière. P. 48.*

не противоречит описанию, оставленному Ароном Полаком, и вполне объясняет существование упомянутой Каррьером-младшим палитры отца.

Показательна в письме Каррьера и оговорка «если я планирую долго работать над вещью». Надо понимать, что ряд работ выполнен художником *alla prima* и без цветовых лессировок.

По словам Габриэля Сеайля, Каррьер никогда не занимался собиранием композиции из составляющих ее элементов, а охватывал взглядом всю сцену разом. Глядя на кормящую мать, он видел не двух персонажей – женщину и ее ребенка – а единое целое, неразделимое, как неотделимы друг от друга две части орнамента⁸⁶. В этом контексте детали становятся неважны, и живописец легко ими пренебрегает. Однако в том же труде, несколькими страницами далее, критик пишет, что композиция в работах Каррьера рождается из удачного сочетания выразительности и едва ли не математического построения пространства⁸⁷.

Автору диссертации представляется, что, несмотря на негативные отзывы художника о Школе изящных искусств, полученные там композиционные навыки (особенно учитывая тот факт, что Каррьер был очень старательным и послушным студентом) не могли быть ни потеряны, ни специально отброшены. Все мемуаристы описывают Каррьера как вдумчивого, рассудительного человека, крайне серьезно относящегося к своей работе; скорее всего, задумывая то или иное полотно, живописец с подобным складом характера просчитывал композицию произведения, а не действовал по наитию, как бы это ни противоречило сложившему в литературе романтическому образу Каррьера.

Живописца нередко упрекали в однообразии, не понимая, что его техника – это не повторение, не цитирование самого себя, это метод, который абсолютно отвечал его основному замыслу: благодаря избранному подходу, отказываясь от цветовых акцентов ради формирования из нескольких фигур единого объема, художник передает так волновавшее его слияние душ. Типичный для Каррьера

⁸⁶ *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 31.

⁸⁷ *Ibid.* P. 37.

темный непроработанный фон заполняет не только дальний план, но и весь свободный объем живописного пространства. Так рождается знаменитая каррьеровская дымка: она охватывает фигуры моделей, объединяя их между собой и одновременно отделяя от остального мира. Вот видимый воздух, которым дышат персонажи художника, и та атмосфера, в которой они живут. Свет у Каррьера почти никогда не бывает естественным, кроме единичных исключений; темные помещения, в которых обитают герои мастера, способствуют созданию минорного настроения, впрочем, это не противоречит избираемым сюжетам: «Больной ребенок», «Размышление» и пр. К сценам веселья Каррьер на протяжении всей истории своего творчества не обращается, даже радость его героев тиха, молчалива и вызвана в первую очередь близостью родственных душ.

С годами дымка делается всё более осязаемой. Портреты миловидных детей в белых воротничках («Девочка, считающая на пальцах», «Читающая девочка»), тихие идиллические домашние сцены, мягкие округлые жесты матерей («Молодая мать», 1878) к концу 1880-х годов остаются в прошлом. На смену им приходят полотна, действие в которых максимально отдалено от зрителя и не приглашает к участию. Художник отныне забывает об интерьерах, формы становятся более обобщенными, условными, скорее угадывающимися, чем видимыми. Эта новая манера Эжена Каррьера горячо обсуждается, вызывает восхищение одних и неприятие других. Эдгар Дега говорил о Каррьере, что это «дурно воспитанный человек, который курит трубку в детской»⁸⁸, но, тем не менее, продолжал приобретать работы художника для своего личного собрания. В 1901 году Гюстав Жеффруа вспоминает саркастическую критику серо-коричневой гаммы Каррьера со стороны экспонентов Салона и пишет о наступившем с годами принятии его манеры как об уже свершившемся факте⁸⁹. По словам Жеффруа, поворотным моментом этого приятия следует считать Всемирную выставку 1900 года, куда Каррьер представил работы прошлых лет. Если ранее они не раз вызывали

⁸⁸ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 11.

⁸⁹ Geffroy G. L'œuvre de Carrière. P. 25.

насмешки и даже провоцировали карикатуры в иллюстрированных журналах, то теперь талант живописца наконец был безоговорочно признан публикой.

Публикуя в 1899 году свое многостраничное эссе о Каррьере, Габриэль Сеай все еще вынужден объяснять читателям, что живопись – это не искусство имитации реальности, а искусство создания иллюзии: «если бы живопись имела целью лишь точное воспроизведение вещей, она исчезла бы с появлением цветной фотографии»⁹⁰. «В художественном языке Каррьера присутствует некоторая абстрактность», – пишет критик, не зная на тот момент, что до выхода на историческую сцену абсолютно абстрактного искусства остается всего несколько лет. Пока что под словом «абстрактность» Сеай, очевидно, подразумевает формальную условность трактовки образов, а дальше защищает от нападок и Каррьера, и, в его лице, весь новый, постакадемический, виток в развитии искусства: «в рисунке ценна не четкая каллиграфия и не математическая точность, а то, насколько художник способен передать экспрессию, впечатление»⁹¹. Пластика героев Каррьера всегда легко считывается: не составляет труда предугадать, каким будет движение в следующий момент. Так, в упомянутом выше портрете Элизы Каррьер с дочерью художник буквально несколькими широкими мазками намечает изгиб руки матери, наклон ее головы, однако этого намека на движение достаточно, чтобы перед глазами зрителя сцена ожила. Такова художественная манера, к которой в итоге приходит живописец: она совмещает в себе тонкую работу с цветом и мастерское владение рисунком.

По свидетельству сына Каррьера⁹², тот крайне редко прибегал к карандашному подготовительному рисунку на холсте. Художник делает эскиз прямо кистью, так что набросок и собственно живопись становятся единым целым. В качестве дополнительного средства выразительности Каррьер использует обратную сторону кисти, с помощью которой процарапывает влажный

⁹⁰ *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 21.

⁹¹ *Ibid.* P. 28.

⁹² *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 14.

живописный слой. Кроме того, таким способом Каррьер зачастую ставит подпись на законченном произведении. Он не идет от части к целому, но работает сразу над всей картиной, следит за переходами цвета, уравнивает объемы. Некоторые критики даже попытались обвинить художника в том, что он не рисует вовсе, и окутывает фигуры туманом для того, чтобы спрятать в нем линии⁹³. Однако такое мнение поспешно и ошибочно.

Несмотря на отказ от предварительного карандашного наброска, Каррьер уделял рисунку много внимания. Зарисовки, которые он делал на протяжении жизни, не столько предназначались для конкретных полотен, хотя такие случаи тоже можно назвать, сколько давали художнику возможность постоянного поиска и тренировки руки. Сохранились его альбомы с многочисленными этюдами рук, ног, поворотов головы; он прорабатывал жесты столь же тщательно, как делал это в свое время Антуан Ватто, стараясь поймать и несколькими карандашными штрихами зафиксировать проявление в движениях малейших эмоций. Такими набросками, выполненными в несколько штрихов, в основном карандашом или сангиной, заполнены не только его альбомы, но и поля записных книжек и черновиков, оборотные стороны счетов, реклам, визитных карточек – по словам друзей художника, подобными листами были покрыты все свободные пространства в его мастерской⁹⁴. Каррьер делает зарисовки, как романист делал бы заметки в записной книжке: везде и при любых обстоятельствах, за обеденным столом или даже на прогулке, не отвлекаясь от разговора, он фиксирует жест, позу, поток света. «Не думайте, что речь идет о четкой и терпеливой каллиграфии <...>, четких ровных контурах: подвижная линия изгибается, дрожит, действует, с горячностью устремляется в направлении движения; форма не соблюдается

⁹³ Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 28.

⁹⁴ Ibid P. 30;

Faure E. Op. cit. P. 56.

скрупулезно, она следует влиянию чувств, <...> как форма дерева зависит от ветра»⁹⁵.

Самые простые жесты способны быть крайне выразительны – художник использует этот ход во многих своих программных работах и удостаивается от критики поэтической тирады: «О! руки на картинах Каррьера, эти волшебные руки, они обнимают, ласкают, плачут, защищают, оберегают! Как он сумел разгадать их немой язык, столь ценный, столь выразительный, столь нежный, столь сильный, столь болезненный! Как он сумел выразить их огромную любовь, огромную смелость, изнеможение, как он возвысил их, эти материнские руки! Как он воспринял эти целомудренные прикосновения, священные поцелуи, бесконечные объятия, при которых душа матери тает в душе ребенка»⁹⁶. В творчестве Каррьера руки становятся символом, вбирающим в себя суть образа. Один из критиков в 1896 году восхищался: «Прекрасны руки на портрете Гюстава Жеффруа! В паре с глазами они создают весь портрет <...> живые благодаря своему колеблющемуся контуру, они выдают человека нервного, утонченного, современного искателя, буквального больного от волнующего поиска»⁹⁷. Приведенная цитата прекрасно иллюстрирует значение рисунка для творчества Каррьера.

Эли Фор и Габриэль Сеай единодушно признают графическое наследие художника выдающимся собранием жестов и поз, не придуманных, а взятых из самой жизни: «Не думаю, что где-то в мире, в творчестве живописном или литературном существует другая такая сокровищница...»⁹⁸. И даже делая скидку на безгранично трепетное отношение обоих критиков к Эжену Каррьеру (оба проецировали свою теплую дружбу с художником на оценку его творчества и не могли говорить о нем беспристрастно), следует признать, что его

⁹⁵ *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 30–31.

⁹⁶ *Mirbeau O.* Eugène Carrière // L'Echo de Paris. 28.04.1891. Цит. по: *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 280.

⁹⁷ Цит. по: *Auguste Rodin.* Eugène Carrière. P. 106.

⁹⁸ *Faure E.* Op. cit. P. 58.

сохранившиеся черновики представляют собой богатейшую самоценную коллекцию, которая заслуживает отдельного исследования.

«Месье Эжен Каррьер стал большим художником только благодаря своему чувству рисунка, – отмечает Морис Дени, – он обладает редким вкусом к прекрасным пропорциям, упрощения, на которые он идет, всегда обоснованы, и выразительность его работ – это естественное следствие их гармоничности»⁹⁹. Приведенная цитата интересна прежде всего тем, что оправдывает принципиально важные для Каррьеера авангардные упрощения композиции и колорита в пользу общей выразительности.

1.3. Эжен Каррьер и Огюст Роден

Описав путь, который Каррьер прошел от академической живописи до собственной безусловно узнаваемой оригинальной манеры, необходимо остановиться и на его окружении, поскольку оно в свою очередь поспособствовало становлению мастера.

Эжен Каррьер обладал счастливым свойством объединять вокруг себя людей разных сфер и поколений, но неизменно талантливых и ярких. Круг его друзей состоял из художников, литераторов, политиков, сыгравших важнейшую роль в культурной и общественной жизни Франции: здесь можно назвать Жоржа Клемансо, Эмиля Бурделя, братьев де Гонкур, Анатоля Франса, Стефана Малларме, Альфонса Доде, Айседору Дункан, Райнера Марию Рильке и даже русского хирурга с мировым именем Илью Мечникова. Однако самой заметной фигурой в ближайшем окружении Каррьеера и вместе с тем самым близким его другом среди известных людей был, несомненно, Огюст Роден.

⁹⁹ Цит. по: *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 277–278. В источнике статья Мориса Дени датирована 1885 годом, что очевидно не соответствует действительности: во-первых, в 1885 году Дени всего 15 лет, во-вторых, он цитирует в тексте Андре Жида (1869–1951), также еще не ставшего известным к 1885 году, в-третьих, Дени явно описывает стилистику позднейших произведений Каррьеера. Кажется верным, что статья должна быть датирована первыми годами XX столетия.

«Мой отец и Роден были большими друзьями. Они преклонялись друг перед другом, и после смерти моего отца Роден остался верен этой дружбе»¹⁰⁰, – пишет в своих воспоминаниях сын живописца, скульптор Жан-Рене Каррьер. Письменных свидетельств об их дружбе почти нет: художники часто виделись, так что потребности в письмах не возникало. В архивах Музея Родена в Париже хранятся несколько поздравительных посланий, отправленных скульптору семьей Каррьеера – после текста, написанного самим художником, следуют многочисленные трогательные приписки, подчас с грамматическими ошибками, сделанные его детьми: «Желаю вам доброго и счастливого года. И Мадам тоже! Ваш маленький друг Рене Каррьер». Эти документы свидетельствуют о тесном семейном общении двух мастеров. В своем «Завещании» Роден писал: «Дорогой для меня, великий Эжен Каррьер – он ушел от нас очень рано – проявил свой гений, изображая жену и детей, <...> прославляя материнскую любовь»¹⁰¹.

Возможно, во всей Франции конца XIX века не нашлось бы двух крупных художников, чьи работы сравнивались современниками столь же часто, как произведения этих двух мастеров. Они не просто были дружны, их творения подчас выглядят прямыми аналогиями друг другу. Художники выработали манеру, которую один использовал в живописи, а другой сходным образом в скульптуре: знаменитое *non-finito* Огюста Родена родственно дымке Эжена Каррьеера.

Сходство их стилистики настолько очевидно, что кажется удивительным, как редко современные исследователи творчества Родена говорят о Каррьеере и его значении для судьбы скульптора. Возможно, этот факт объясняется тем, что после смерти Каррьеера в 1906 году его популярность у любителей искусства, не поддерживаемая новыми выставками, постепенно пошла на спад. Если Роден становился всё более знаменит и приобретал мировую известность, то Каррьеера фактически постигло забвение. Сам Роден также не спешил рассказывать о вкладе своего друга в его искусство, хотя не раз высказывался о живописце в

¹⁰⁰ Carrière J.-R. Op. cit. P. 27.

¹⁰¹ Роден О. Мысли об искусстве. М.: Республика, 2000. С. 16.

превосходной степени: «Самое важное для художника – быть взволнованным, любить, надеяться, трепетать, жить. Быть прежде всего человеком и только потом – художником. “Истинное красноречие смеется над красноречием”, – сказал Паскаль. Истинное искусство смеется над искусством. На выставках бóльшая часть картин – не что иное, как живопись; на этом фоне картины Каррьера – это окна, открытые в жизнь»¹⁰². Уже во время проведения Салона 1885 года Роден заявил: «Если я продам свою статую – куплю картину Каррьера»¹⁰³. Любопытно, что в 1885 году Каррьер еще совсем не популярен у заказчиков. Живописец вторил скульптору: «Как я счастлив, что природа одарила меня восприимчивостью, которая позволяет мне так горячо радоваться вашему гению»¹⁰⁴.

Историкам искусства не часто приходится сопоставлять живопись и скульптуру, однако близость творчества Родена и Каррьера подводит исследователя именно к такому сравнению. В настоящем параграфе диссертации будут показаны параллели в их подходах, что поможет взглянуть на наследие обоих мастеров под новым углом.

Долгое время считалось, что их знакомство состоялось, когда оба работали для Севрского фарфорового завода¹⁰⁵. Однако если Роден и правда сотрудничал с мануфактурой с 1879 по 1882 год, то о Каррьере таких сведений нет, хотя предприятие бережно хранит все архивные документы с момента своего основания. Таким образом, остается предполагать, что художники познакомились, оказавшись благодаря критикам Роже Марксу, Гюставу Жеффруа и Жану Долену в одном круге общения. Другим традиционным местом встреч и знакомств были лавки маршанов, где время от времени устраивались выставки мастеров, зачастую еще не снискавших популярности. Так или иначе, знакомство Родена и Каррьера произошло, вероятно, в конце 1870-х – начале 1880-х годов.

¹⁰² Там же. С. 17.

¹⁰³ Цит. по: Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 17.

¹⁰⁴ *Carrière E.* Ecrits et lettres choisies. P. 342.

¹⁰⁵ См., например: *Backer J. R.* Carrière et Rodin // Eugène Carrière. 1849–1906. [Exposition]. P. 45.

Некоторые исследователи, однако, озвучивают мнение, что Роден и Каррьер встретились лишь около 1888 года на «чердаке» Эдмона де Гонкура – так прозвали третий этаж дома писателя, где собирался литературный кружок¹⁰⁶.

Но как бы там ни было, с момента их встречи началась долгая плодотворная дружба, которая основывалась не только на общих идеалах и схожих эстетических позициях, но и на том, что Каррьер и Роден прекрасно понимали и дополняли друг друга. У них было много общего – вплоть до схожего жизненного пути. Оба начинали как ремесленники: Роден как орнаменталист, Каррьер как литограф – и впервые выставились в Салоне почти одновременно: в 1875 и 1876 годах. Оба поздно получили признание: скульптор в сорок лет, живописец чуть раньше. В феврале 1896 года Каррьер, Роден и вместе с ними Пьер Пюви де Шаванн проводят в Женеве общую выставку.

Друзья часто посещали мастерские друг друга и обменивались произведениями, так что один в любое время мог обратиться к работам другого. Роден подарил Каррьеру несколько своих произведений: «Ирис», «Грех», гипсовый бюст «Миссис Рассел» и одну из самых чувственных своих скульптур – «Вечный идол» (*илл. 1.14*)¹⁰⁷. Эти предметы были проданы наследниками Каррьеера с аукциона 2 и 3 февраля 1920 года. В доме скульптора хранились не менее семи полотен Каррьеера, и, к сожалению, неизвестно, в отношении какого из них он говорил: «Вы осчастливили меня, но я смущен красотой подаренной вами работы. Дорогой друг, надеюсь, что не окажусь неблагодарным и смогу отплатить вам тем же»¹⁰⁸.

Эжен Каррьер выполнил несколько портретов Огюста Родена. Первый был написан в 1896 году, как считается, по собственной инициативе (*илл. 1.15*). Роден на нем почти прозрачен, бесплотен, на современников эта работа произвела

¹⁰⁶ Eugène Carrière. Peintre et son univers... P. 85.

¹⁰⁷ Вероятно, были и другие подарки. По словам Жана-Рене Каррьеера, Роден часто дарил Каррьеру свои работы, а также скульптуры, которые привозил из путешествий, и тот их бережно хранил.

¹⁰⁸ Carrière J.-R. Op. cit. P. 152.

огромное впечатление: выраженные надбровные дуги, прищур, нос с горбинкой, впалые щеки и виски, борода, которая больше подошла бы буддийскому монаху – Габриэль Сеай сравнивал эту работу по экспрессии со скульптурами Микеланджело¹⁰⁹. Известен и второй портрет, выполненный примерно в то же время и хранящийся сейчас в частной коллекции в Аргентине (*илл. 1.16*). Любопытно, что Роден предстает на нем гораздо более реальным и похожим на себя, словно бы бестелесный образ 1896 года покрылся живой плотью, однако для создания литографии (Каррьер составлял собрание литографических портретов выдающихся людей своего времени) был избран первый вариант.

Кроме того, когда в 1900 году в Париже проходила очередная Всемирная выставка, и муниципалитет выделил Огюсту Родену средства для постройки персонального выставочного павильона на площади Альма – это была первая ретроспектива его работ – скульптор заказал своему другу Каррьеру изготовление литографии, которая могла бы украсить афишу и обложку каталога экспозиции. Художник навестил Родена в Медоне и сделал три этюда. На итоговой литографии «Роден ваяющий» (*илл. 1.17*) сосредоточенное лицо скульптора как будто бы только на мгновение проявляется в дымке в глубине холста, наполовину выхваченное ярким лучом света. На первый план художник вынес скульптуру «Пробуждение», которую, по его замыслу, ваяет Роден. Фигура дана в контражуре, зритель узнает ее лишь по контуру. Литография наглядно иллюстрирует основной принцип творчества как Каррьера, так и Родена: форма рождается из бесформенной массы.

Помимо обложки каталога, живописец взял на себя вступительную статью. Художественный критик и коллекционер Арсен Александр просил его: «Напишите для меня несколько строк (или несколько страниц) о вашем понимании творчества Родена и о его значении, на ваш взгляд. Это займет час вашего времени, но абсолютно необходимо для моего каталога»¹¹⁰. Получился короткий, тезисный, но

¹⁰⁹ *Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 34.*

¹¹⁰ Цит. по: *Carrière J.-R. Op. cit. P. 233.*

при этом полный аллегорий текст (*см. Приложение*), который спустя три года был вновь опубликован, на этот раз в альбоме произведений Родена, изданном фотографом Бюллозом, а впоследствии не раз перепечатывался в прессе¹¹¹.

К сожалению, Роден не оставил в ответ ни одного портрета своего друга. Впоследствии, пережив Каррьера, он, вероятно, и сам сожалел об этом. Сын живописца Жан-Рене Каррьер вспоминал, что скульптор одним из первых пришел попрощаться с умершим и попросил у родных разрешения снять посмертную маску и слепок рук. «Роден сделал с этих слепков лишь одну скульптурную пробу, которую позднее отдал мне вместе с оригинальными слепками. Я сделал с них свою собственную пробу, а потом собирался вернуть Родену, чтобы просить его заняться монументом, который должен был быть установлен отцу в Париже»¹¹².

На создание этого монумента была объявлена подписка, и в 1912 году скульптор действительно разрабатывал проекты памятника Каррьеру, однако слепков при этом не использовал. Один из проектов сохранился и представлен в мраморе в Музее Родена: Каррьер изображен молодым героем – поэтом или, может быть, античным гением в сопровождении музыки (*илл. 1.18*). Справедливости ради стоит добавить, что эта композиция не была придумана пожилым скульптором специально для памятника другу: аналогичные группы «Мыслитель и Гений», «Поэт и Амур», «Мюссе и его муза» создавались Роденом, начиная с 1900 года. Возможно, скульптор и сам был не удовлетворен этой своей попыткой, и поэтому отказался продолжать работу.

«Я нанес Родену визит в его особняке и нашел его сидящим в одной из комнаток первого этажа, закутанным в одеяла и всё равно страдающим от холода [шла зима военного 1916 года]. На мою просьбу он ответил: “Никто лучше вас не подходит для того, чтобы создать памятник вашему отцу”. Я не воспринял эти слова как окончательный отказ, и, уходя, оставил слепки в руках

¹¹¹ Например: *Les Maîtres artistes*. Paris. 1903. № 8. P. 282.

¹¹² *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 27–28.

Родена. Однако Роден не пересмотрел своего решения и умер раньше, чем я смог настоять на своем»¹¹³. Оригинальные слепки хранятся ныне в Музее Орсе, копии – в собрании Музея Родена.

Установленный в конце концов на площади Константен-Пекёр памятник создан Жаном-Рене Каррьером (илл. 1.19). Сын изобразил отца держащим палитру, одетым в длинный балахон или халат, в котором некоторые исследователи находят аллюзии на знаменитого «Бальзака» Родена¹¹⁴, на наш взгляд, со значительной натяжкой.

В то же время, что и Каррьер, работал еще один скульптор, о котором в рамках настоящей работы немаловажно упомянуть – итальянец Медардо Россо (илл. 1.20). В конце 1880-х годов он обосновался в Париже, художники были знакомы лично, обменивались письмами. Каррьеру и Огюсту Родену принадлежало по одному произведению Россо: «Aetas aurea» и «Смеющаяся».

Сюжет «Aetas aurea» – склоненные в объятии головы матери и малыша, синьоры Россо и ее сына Франческо, – несомненно вдохновлен искусством Каррьера, а название, «Золотой век», напрямую отсылает зрителя к «Бронзовому веку» Родена, но при этом подразумевает всеобщность и вневременной характер изображенной сцены. В этом произведении, как и в других работах Россо парижского периода, зритель встречает всё тот же прием *non-finito*, которым известен Роден. Выбранная форма отсылает к живописи Каррьера: совпадает не только сюжет произведений, но самые жесты, трактовка материи. Контуры растворяются, Россо дает зрителю лишь фрагмент скульптуры, например, ей явно недостает правой руки, но этот недостаток легко восполняется воображением смотрящего. В других работах сходство еще заметнее благодаря использованию воска, который Россо ценил за его мягкость и прозрачность. Вскоре критика объединяет троих художников в общую группу, хотя формально они таковой никогда не создавали.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 103.

В 1908 году в киевском журнале «В мире искусств» вышла статья Р. Бернштейна¹¹⁵, которая начиналась словами: «Нужно любить Каррьера, чтобы понять Россо». Однако в отличие от многих коллег Бернштейн противопоставляет Каррьера и Россо Родену: «У древних, в ваянии ренессанса, у Родена есть одна общая связывающая черта – это любовь к материи как таковой. <...> все они страстные любовники материи, охваченные желанием ее взять, проработать, исторгнуть крик жизни из недр ее, сделать послушную вещь из нее, заставить ее петь (*la matière qui chante*) и рыдать <...> Россо не так ее любит. Его прикосновение – не судорожное коверкание, не яростное насилдование, а ласка. Под этим прикосновением она отступает, очарованная»¹¹⁶. Те же черты автор статьи находит в живописи Каррьера: «Оба они – француз, влюбленный в вибрирующий полумрак, и офранцузившийся итальянец с душой северного мечтателя, вдохновлены одним желанием – уловить, закрепить проходящие, вечно текущие воплощения, вечно меняющиеся маски вещей»¹¹⁷.

Несмотря на то, что Россо был несколько моложе Родена и гораздо менее знаменит, он, вероятно, оказывал на француза влияние, во всяком случае сам на этом факте настаивал. После того, как в 1898 году Роден показал публике своего «Бальзака», Россо заявил, что скульптура создана под влиянием его творчества. На Салоне 1904 года итальянец выставил свои произведения и фотографии работ Родена, подтверждая таким образом плагиат. Отношения Россо с Роденом охладели, однако неизвестно, насколько этот скандал повлиял на его связь с Каррьером.

Учитывая крепкую дружбу Каррьера и Родена и то чувство преклонения, которое живописец испытывал по отношению к гению скульптора, трудно предположить, что Каррьеру могло бы прийти в голову по примеру Россо обвинить

¹¹⁵ *Бернштейн Р.* Впечатления о скульптуре Медардо Россо // В мире искусств. Киев. 1908.

№ 8–10. С. 17–18.

¹¹⁶ Там же. С. 17.

¹¹⁷ Там же. С. 18.

Родена в плагиате. Однако взаимные, даже если и бессознательные, влияния Родена и Каррьера очевидны. Первые статьи, сравнивающие их стилистику между собой, появлялись в передовой малотиражной прессе¹¹⁸ – «*Mercure de France*», «*La Plume*», «*La Revue blanche*» – и были написаны Камилем Моклером, Альбером Орье, Октавом Мирбо. Эдмон де Гонкур впоследствии претендовал на то, что первым сопоставил творчество двух мастеров¹¹⁹, но самая емкая, хлесткая и, пожалуй, самая популярная и часто цитируемая фраза о них принадлежит Моклеру: «Роден пишет в мраморе, а Каррьер лепит из тени»¹²⁰. Со временем характеристика Каррьера как скульптора, который лепит форму, словно из глины, стала расхожей, и не раз повторялась разными авторами¹²¹. С годами всё более решительно отказываясь от колористического разнообразия, Каррьер и сам определял свое искусство подобным образом: «У скульптора, как и у живописца, форма рождается благодаря свету»¹²².

О том же и едва ли не теми же словами говорил сам Роден: «Великие скульпторы – в той же мере колористы, что и лучшие художники, или, скорее, лучшие граверы <...> Взгляните на свет на груди, на энергичные тени в складочках тела, на блики и полупрозрачную дымку, трепещущую на самых потаенных местах

¹¹⁸ 29 июля 1881 года во Франции была объявлена свобода печати, вследствие чего незамедлительно возникло множество новых изданий.

¹¹⁹ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 147.

¹²⁰ Цит. по: Ibid. P. 31.

¹²¹ Например: «его задача не столько в том, чтобы рисовать линиями, сколько в том, чтобы лепить объем, линия прекрасна лишь потому, что она очерчивает материальное содержание» [*Hamel M. Les Salons de 1899 // Revue de Paris. 1899. Т. 3. P. 660.*].

«Он [Эжен Каррьер] создает форму, как скульптор, широко и добросовестно, пренебрегая приемчиками, которым его обучали в студии, полный презрения к художественным уловкам. С помощью черной и белой красок он способен сыграть любую световую гамму и тем самым выявляет несравненные качества колориста, ведь колорист, в конце концов, – это художник, который умеет видеть и чувствовать соотношение валеров». [*Jourdain F. Eugène Carrière // Le Musée. 30 avril 1906. P. 507.*].

¹²² Auguste Rodin. Eugène Carrière. P.141.

божественного тела, на столь тонко растушеванные переходы, что они, кажется, растворяются в воздухе. Что вы об этом скажете? Изумительная симфония черного и белого, не правда ли?»¹²³.

Известно, что Каррьер иногда создавал гипсовые модели, по которым после писал свои полотна. Из законченных им скульптурных произведений достоверно одно – портрет Поля Верлена. История этой работы будет проанализирована подробнее в главе 2.

Знаменитый «Мыслитель» Родена перекликается с теми каррьеровскими портретами, которые можно объединить в группу «Размышления» (под этим названием в наши дни известно несколько работ Каррьера, хотя сам он, вероятно, никогда их так не называл) – на них изображена задумавшаяся женщина, опирающаяся щекой на руку. Обыкновенно это Софи Каррьер, супруга художника – она предстает перед нами, словно современная мадонна, погруженная в мысли о судьбах своих детей.

Известна шутка Родена, которой он объяснял замысел своей статуи «Размышление» (второе название «Внутренний голос») (*илл. 1.21*), лишенной обеих рук: «Я намеренно оставил фигуру в таком состоянии. Это Размышление. Вот почему у него нет ни рук, чтобы действовать, ни ног, чтобы куда-то пойти»¹²⁴. Не той же ли логикой руководствуется Эжен Каррьер, скрадывая тенью все тело своих моделей и оставляя на виду лишь лицо? В «Размышлении» 1898 года (*илл. 1.22*) живописец оставляет видимыми только лицо и ладонь модели, все остальное погружено в тень, размыто, словно нечеткий кадр фото пленки. «Размышление» 1900 года, подаренное Гюставу Жеффруа (*илл. 1.23*), значительно светлее, и на нем хорошо видно, что поза героини едва ли не полностью повторяет позу «Мыслителя» Родена. На заднем плане различимы дымящие заводские трубы, клубы дыма растекаются по всему полотну, но взгляд женщины обращен не на них, а внутрь себя.

¹²³ Цит. по: Ibid. P. 51.

¹²⁴ Rodin A. L'Art / Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris: Grasset, 1911. P. 196.

Поза Ночи на созданной Каррьером рекламе оппозиционной газеты «Aurore» («Аврора») (илл. 1.24) явно перекликается с отлитым за двадцать лет до того, в 1877 году, «Бронзовым веком» Родена (илл. 1.25). «Аврора», прославившаяся в 1898 году публикацией письма Эмиля Золя «Я обвиняю!..», должна была, по замыслу создателей, «разбудить к жизни разум и открыть истину». Здесь имеет место традиционная метафора, когда пробуждение сознания или победа разума изображается как смена ночи и дня. Выставляя в 1900 году «Бронзовый век» в своем персональном павильоне на площади Альма, Роден дал ему название «Человек просыпается». Роден не поддерживал дрейфусаров и резко порвал с кружком деятелей «Авроры», однако разность политических взглядов не повлияла на его трепетную дружбу с Эженом Каррьером.

Много времени проводя вместе, вращаясь в одном и том же кругу, Каррьер и Роден, естественно, зачастую обращались к общим источникам и использовали в своем творчестве схожие формы. Поэт и критик Камиль Моклер отмечал: «Последние созданные Роденом женские бюсты [написано в 1901 году] – это словно бы произведения Каррьера. Они обладают тем же таинственным, завуалированным шармом; слабый свет дрожит на их чертах, в отличие от резкой и сухой ясности обычных скульптур. Два великих художника исподволь влияют друг на друга и начинают влиять на всю эпоху. Они приносят в современное искусство исключительное качество: они превращают живопись и скульптуру в средства психологической выразительности, их искусство переводит тайну в пластическую форму»¹²⁵.

Упомянутое Моклером влияние друзей на творчество своих современников не всеми воспринималось положительно. Противники обоих высказывали мнение, что сфумато Каррьера и нон-финито Родена были лишь искусственным, повторяющимся приемом, причем пагубным, поскольку молодые художники, которые пытались ему подражать, маскировали таким образом отсутствие знаний по анатомии и неспособность верно построить композицию. В 1891 году в газете

¹²⁵ *Mauclair C. La psychologie du mistère // Les Maîtres artistes. 1901. Vol. 1. № 2. P. 45.*

«Le Temps» вышла ироничная статья одного из таких критиков, Поля Манца: «Месье Каррьер вошел в моду <...> Больше всего восхваляют в его творчестве сфумато, перенятое от старых мастеров <...> Месье Каррьер, вокруг которого сегодня столько разговоров, не изобрел его, а только освежил, и применяет в портретах, где результат довольно призрачен, и в семейных сценах <...>, в комнатах, где чадит скверный камин. Приверженцы естественного освещения выступают против этих задымленных видов <...> Что на самом деле странно и парадоксально, так это момент истории, в который устаревшее сфумато эпохи наших дедов возвращается в моду. Можно ли было предположить, что в наши времена яркого света и борьбы за чистый воздух, кто-то станет восторгаться искусством, суть которого состоит в создании дымовой завесы между предметом и зрителем?»¹²⁶.

Роден и Каррьер воспевали женственность, пели гимн человеческому телу, каждая клеточка которого выражает страсть, нежность, силу и порыв. Для Родена средоточием женственности являлся торс – в первую очередь грудь, низ живота, бедра; он начал изображать его самостоятельным, отказавшись от лица модели или каких-либо конкретизирующих атрибутов («Ирис» и многие другие торсы). О том же писал и Каррьер: «Лицо редко бывает выразительным <...>, но горячая жизнь содержится в дивном торсе, в многообещающе вздымающейся груди»¹²⁷.

Вне сомнения, Роден способствовал раскрытию внутренней экспрессии персонажей Каррьера. Ранние работы Каррьера более статичны, чем те, которые написаны в конце 1890-х и в 1900-х годах, когда дружба со скульптором достигает расцвета.

Однако еще в 1908 году критик Эли Фор справедливо отмечал, что «принято преувеличивать влияние искусства Родена на искусство Каррьера и недооценивать

¹²⁶ Цит. по: Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 68.

¹²⁷ Carrière E. Ecrits sur l'art. P. 37.

обратное»¹²⁸. Автор настоящей работы согласен с этим мнением и постарается на нескольких примерах доказать, что речь должна идти о взаимовлиянии.

В 1898 году в Лондоне, а в 1903 – в Париже, в галерее Александра Бернхайма, Каррьер показывает полотно, представляющее Жанну д'Арк (*илл. 1.26*). Это погрудный портрет худой женщины. Воздев к груди сжатые в замок руки, она прислушивается к «голосам», которые звучат (и условно изображены художником) вокруг нее. Голова ее немного откинута назад, веки смежены, а губы приоткрыты, так что на лице читается выражение одновременно исступления, усталости и тревоги. Конечно, тема Жанны д'Арк пользовалась особенной популярностью после поражения в войне 1870 года и могла быть подсказана Каррьеру его друзьями-радикалами, в политический кружок которых он был вхож, но в данном случае, тем более спустя почти тридцать лет после подписания мира, изображение лишено какой-либо исторической или патриотической коннотации. У Орлеанской девы нет никаких атрибутов, которые позволили бы узнать ее с первого взгляда. Каррьер позволяет себе некоторую вольность в изображении святой, но его Жанна, страдающая, не героичная, более человечна. Примерно в то же время, в 1905 году, Роден создает мраморную скульптуру «Боль» в виде закинутой назад женской головки с закрытыми глазами и открытым ртом. Лицо ее настолько схоже с каррьеровским изображением Жанны д'Арк, что кажется его объемным воплощением. «Боль» сменила несколько названий – «Волнение», «Агония» – но последним, закрепившимся, стало «Жанна д'Арк» (*илл. 1.27*)¹²⁹. Оно установилось окончательно после приобретения скульптуры датским коллекционером и меценатом Карлом Якобсеном в 1907 году и, вероятно, объясняется сравнением с несколько раз выставлявшимся, а потому известным полотном Каррьеера.

Исследователи находят параллели между «Оплакиванием» Каррьеера и созданным в том же году (1902) «Последним видением» Родена (*илл. 1.28*),

¹²⁸ Faure E. Op. cit. P. 88.

¹²⁹ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 45.

сравнивая единство пространства и формы, акцент на лица персонажей, скорбные жесты.¹³⁰ Обе работы посвящены памяти общего друга художников, поэта, певца и композитора Мориса Роллина. Подобное сходство прослеживается и в других работах Каррьера и Родена, например, в портретах их общих друзей: Гюстава Жеффруа (*илл. 1.29, 1.30*), Анри Рошфора, Пьера Пюви де Шаванна и прочих.

Совпадение сюжетов и манер продолжалось и после смерти Каррьера в 1906 году. Так, в 1910 году Роден выполняет скульптуру «Мать и умирающая дочь» (*илл. 1.31*). Одного взгляда на нее достаточно, чтобы заметить сходство с многочисленными произведениями Каррьера на тему материнства, в частности, с картиной «Мать и дитя», которая находилась в собрании ваятеля. Близость очевидна не только в сюжете, но и в композиции, подчеркнутой слитности персонажей, которая создает впечатление тесного духовного контакта между ними.

Эта близость, словно бы растворенность тел матери и дочери друг в друге, единство фигур, при котором одна форма находит свое продолжение в других, типичны для групповых портретов кисти Эжена Каррьера, особенно для сцен материнства. Фактически эта характеристика является его визитной карточкой наравне со сфумато и ограниченной палитрой. Сравнение приведенных датировок произведений наглядно доказывает, что Огюст Роден использовал в своих работах находки Эжена Каррьера. Американский исследователь Роберт Джеймс Бантенс в приложении к своему исследованию приводит список из более чем семидесяти работ Родена¹³¹, созданных, по мнению автора книги, под прямым влиянием творчества Каррьера, – и это только произведения, находящиеся в коллекции парижского Музея Родена.

В этой связи фигура Каррьера приобретает дополнительное значение. Его следует воспринимать не просто как малоизвестного живописца, но как мастера, заметно повлиявшего на других, подчас даже на более именитых, чем он сам.

¹³⁰ *Backer J. R.* Op. cit. P. 45.

¹³¹ *Bantens R. J.* P.145–147.

Подробное изучение наследия художника становится интересным не только само по себе, но и в связи с контекстом художественной эпохи.

1.4. Взаимоотношения Каррьеера с кружком художников-символистов

В XX веке, уже после смерти Каррьеера, сложилась традиция, согласно которой живописца принято причислять к символистам. В 1949 году в парижском Музее Оранжери состоялась выставка под названием «Эжен Каррьер и символизм», приуроченная к столетию мастера. Ее организаторы представили Каррьеера как главу художественного направления, объединяющего Пьера Пюви де Шаванна, Гюстава Моро, Одилона Редона, Поля Гогена, Эмиля Бернара и группу Наби. Родена же автор каталога той выставки Мишель Флоризон называл «скульптурным эквивалентом Моне» и объяснял присутствие его произведений на выставке только дружескими связями с Каррьером, а также поразительным сходством их мыслей и тем творчества¹³².

Определение Каррьеера как символиста стало общим местом; его имя безоговорочно присутствует во всех публикациях и сборных выставках, посвященных символизму во французской живописи, однако вопрос о его принадлежности к этому течению не теряет актуальности как с исторической, так и с иконографической точки зрения.

Характеристика Каррьеера как символиста настолько устоялась в искусствоведении, что сам Родольф Рапетти, один из ведущих мировых специалистов по западноевропейскому искусству порубежья, будучи убежден в ошибочности этой позиции, отвергает ее крайне осторожно: «Даже если принять, что оба они [Роден и Каррьер] принадлежали к символистам, то ни в коем случае они не являются типичными представителями этого направления. Родившиеся соответственно в 1840 и в 1849 годах, Роден и Каррьер принадлежат

¹³² Eugène Carrière et le symbolisme. [Exposition] // Florisoon M. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1949. P. 80.

к промежуточному поколению между такими ключевыми фигурами символизма как Пюви и Моро, с одной стороны, и художниками, родившимися в 1860-х, с другой. Кроме того, ни один из них не стремился стать частью кружка символистов»¹³³.

Трудно определить, кто из исследователей первым отнес художника к символистам и какова была в этом случае аргументация. Известно, что встречи Каррьера, например, с Полем Верленом были эпизодическими; другие крупные символисты, даже если и входили в круг его друзей, не составляли костяк этого круга. От собраний символистского кружка Каррьер старался держаться в стороне. Сам факт его активной вовлеченности в политическую и общественную жизнь, те усилия, которые Каррьер прикладывал к решению проблемы народного образования¹³⁴, не соответствуют ментальности символистов, отрицающих ценности современного им буржуазного мира ради обращения к космическому началу.

Основные направления последней трети XIX века во французском искусстве – это академизм и возникший как реакция на него импрессионизм. Эжен Каррьер исторически находится в оппозиции к ним обоим. Молодым провинциалом он поступил в Школу изящных искусств, и та оградила его от артистического авангарда и богемы Монмартра. Лишь в начале 1880-х годов, когда у Каррьера радикально меняется круг общения, новые знакомства косвенно сказываются на художественной манере живописца. Эли Фор пишет, что, вероятно, только и именно в этой новой для себя среде Каррьер научился понимать настоящее современное искусство, с которым до того мало соприкасался, ибо «когда хотел посмотреть живопись, шел от Школы изящных искусств к Лувру, от Лувра до Люксембургского дворца, от Люксембургского дворца до Салона»¹³⁵. Интерес к академизму, дошедшему в своем развитии до тупика натурализма, у Каррьера

¹³³ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 67.

¹³⁴ Активная общественная деятельность Эжена Каррьера будет рассмотрена в главе 3.

¹³⁵ Faure E. Op. cit. P. 84.

быстро угас, однако и в импрессионизме художник себя не нашел, несмотря на совместные выставки с Клодом Моне (в частности, в Женеве в 1896 и в Лондоне в 1898 году). Помимо очевидных колористических различий, для Каррьеера принципиальна сюжетная составляющая живописи, как никогда в истории искусства маловажная для импрессионистов. В выборе семейных сюжетов и их нарочитой повторяемости, доходящей порой вкупе с авторской публицистикой едва ли не до назидательности, в патетической мощи чувства Каррьер наследует скорее сентименталистам.

Обратное мнение о стилистической принадлежности Каррьеера высказывает Эли Фор: в своей монографии он настаивает на том, что из всех современников наиболее правомерно и логично сравнение Каррьеера с импрессионистом Пьером-Огюстом Ренуаром: «На первый взгляд, они являлись антагонистами: Каррьер от картины к картине всё более приглушал свою палитру, в то время как палитра Ренуара становилась с каждым днем всё богаче. Однако если сравнить две черно-белые фотографии их произведений – детские портреты или обнаженных – очевидно сходное понимание формы, слепленной из широких, вибрирующих мазков, общее восприятие чувственности»¹³⁶. Действительно, равно как и его современники-импрессионисты, Каррьер увлечен поиском способа верно передать свет. Он добивается этого не игрой цветов, а противопоставлением света и тени. Его работа со светотенью обращает на себя внимание многих критиков. Наиболее емко характеризует метод живописца Валери Бажу: «От цвета Каррьер берет только свет»¹³⁷. К приведенному перечню условных сходств стоит добавить, что, как и импрессионисты, Каррьер пишет сразу кистью, без предварительного рисунка и проповедует эстетику незаконченности (подчас мнимой), которая придает фигурам на его полотнах подвижность и легкость.

Проблема, существующая в характеристике Эжена Каррьеера как художника-символиста, тем очевиднее, что не только в последние годы, но и при жизни

¹³⁶ Ibid. P. 87.

¹³⁷ Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 57.

мастера, авторы посвященных ему исследований теряются в определениях: живописца причисляют то к реалистам, то к последователям ар-нуво, неизменно с множеством оговорок: «Он реалист, если не воспринимать реализм как точное следование внешнему образу. Он не выходит за рамки реальности, напротив, углубляется в нее, чтобы понять и отобразить ее вечные элементы и важнейшие связи. <...> Его труд в том, чтобы адаптировать свой художественный язык к слогу природы. Он не пишет грезу, он пишет то, что видит на самом деле»¹³⁸. Такая трактовка Габриэля Сеайля несколько многословна и размыта, как большинство его заключений, однако, по всей вероятности, соответствует тому, как воспринимал себя сам живописец. В богатом письменном наследии Каррьера не находится материалов о собственном стиле или принадлежности к тому либо иному художественному направлению; он работает так, как кажется ему наиболее естественным, не тяготея ни к символу, ни к абстрактному идеалу.

Сходство с полотнами символистов можно усмотреть только в момент развеществления материи на полотнах мастера. Публике, в большинстве своем не готовой оценить монохроматизм произведений Каррьера, оказалось проще приписать особенностям палитры главную роль в творчестве художника и тем самым сузить значение его работы до одной только символистской дематериализации реальности.

В отличие от большинства художников-символистов, Каррьер не использует в своих полотнах фантастических образов. Он довольствуется традиционными сюжетами – портретами, пейзажами, жанровыми сценами – однако предпочитает намекать, а не описывать, и в этом несколько сближается с символистской поэзией.

«Поэзия символизма, противница доктрины, декламации, ложной чувственности, предметного описания, старается облечь Идею в чувственную форму, которая, однако, не становится самоцелью, но служит для выражения Идеи. Идея, в свою очередь, не должна полностью сбрасывать роскошные одежды аналогий, поскольку главная черта искусства символизма состоит в том, чтобы

¹³⁸ *Séailles G.* Eugène Carrière // Exposition de l'oeuvre d'Eugène Carrière. P. 29.

не допустить существования Идеи самой по себе»¹³⁹. Такую характеристику направления дал в своем «Манифесте» поэт-символист Жан Мореас. По его словам, прямое изображение реальности, быта только скользит по поверхности жизни. Только при помощи символа-намёка мы можем эмоционально и интуитивно постичь «тайны мира». Безусловно, творчество Эжена Каррьера в целом укладывается в очерченные Мореасом рамки течения, однако их явно недостаточно для четкого определения границ символизма.

В главе 2, анализируя произведения живописца, диссертант постарается доказать, что говорить о символизме применительно к Эжену Каррьеру возможно лишь на протяжении короткого промежутка времени (рубеж столетий) и крайне выборочно.

Соблазнительно сопоставить живописное наследие Эжена Каррьера с поэзией Поля Верлена и проследить точки соприкосновения между их творческими системами (безусловно учитывая при этом, что отношение самого Верлена к символизму является довольно опосредованным и подчеркивается скорее позднейшими исследователями, чем им самим). «Верлена влекут к себе текучезыбкие, пограничные миги, блуждающие отсветы и оттенки, а не краски, смазанность, а не нажим рисунка, наброски, а не зрелища. Он не живописует и не высказывается, а, скорее, навевает какое-то настроение при помощи точечного размытого мазка-намёка, что и побудило символистов, пробивавших себе дорогу, когда к нему уже пришло признание, объявить Верлена одним из основателей своей школы – честь, недвусмысленно им, впрочем, отклоненная»¹⁴⁰. Сходной характеристики «наведение настроения» могла бы удостоиться живопись Каррьера. На его полотнах заметна та же «смазанность» и нечеткость, те же «блуждающие отсветы», то же обнажение души в порыве и во взгляде.

¹³⁹ *Morèas J. Manifeste du symbolisme // Le Figaro littéraire. 1886. 18 septembre. P. 1–2.*

¹⁴⁰ *Великовский С.И. Верлен. «Проклятые поэты». Рембо. Малларме и символизм // История всемирной литературы: в 9 томах. М.: Наука, 1991. Т. 7. С. 316.*

Тягостное настроение «конца века» так или иначе коснулось всех авторов этого периода. Поль Верлен назвал таких, и себя в том числе, «проклятыми». Однако основное идейное отличие Каррьера от Верлена сводится как раз к тому, что несмотря ни на что в произведениях живописца нет упадничества, декаданса, ощущения пропавшей жизни. Он не маргинал, не «кабацкий святой» и не «Римский мир периода упадка» – в полотнах Каррьера по сравнению со стихами Верлена меняется наполнение произведений, их идея, даже если форма остается относительно схожей. Картины Каррьера лиричны, но печаль светла, его герои не бывают осиротевшими и потерянными в мире – даже в одиночных портретах за спинами моделей чудятся их семьи, друзья, взаимопонимание и душевный уют. Тела в групповых портретах художника так близки друг к другу, что сливаются в единое целое и, как коконом, окутываются волной внутреннего тепла. Нежность чувствуется и во взглядах, и в прикосновениях рук. Большую роль при этом играет колорит полотен. Каррьер не обозначает точно краски, оставаясь в рамках теплой серо-коричневой палитры. Та же «палитра» и у Поля Верлена. Историк литературы Д. Д. Обломиевский находит у поэта тенденцию к развеществлению и разуплотнению действительности: «Миру, который окружает персонажей Верлена, свойственна своеобразная зыбкость, его не освещает яркий свет, он как бы покрыт полутьмой»¹⁴¹. В стихотворениях «Сентиментальная прогулка», «В лесах», «Пастуший час» Верлен пишет о густом «танцующем» тумане, который окутывает все вокруг. Тот же туман, ту же полутьму зритель встречает едва ли не в каждом полотне Эжена Каррьера, будь то портрет, пейзаж или даже сцена Распятия.

Если в работах восьмидесятых годов еще присутствует некоторая четкость очертаний и ясность красок (как в картине «Больной ребенок» (1885), где легко можно различить даже обручальное кольцо на пальце молодой матери и выделяется белым пятном рубашка ребенка), то в девяностые годы этого больше нет. Полотна становятся темнее, художник дает каждой линии расплыться в волне рассеянного света и каждому цвету растаять в тени. Тона переходят в дымчатые

¹⁴¹ Обломиевский Д.Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. С. 147.

прозрачности. Рельефы предметов скорее угадываются, чем определяются глазом. В большинстве картин Каррьеера все резкое, все точное отсутствует: зритель не видит ни отдельных красок, ни отдельных форм. Мазок широкий, свободный, он не ограничивает форму, а лишь подчеркивает ее условность.

«Развеществленности, ослабленности материального начала явлений соответствует у Верлена и образ возлюбленной. Пылкой, страстной, чувственной любви, которую выдвигал Бодлер, Верлен предпочитает любовь сдержанную, целомудренную, платоническую. <...> Он хотел бы, чтобы любимая женщина приложила свой лоб к его лбу, вложила свою руку в его руку, целовала его в лоб, как целуют ребенка»¹⁴². Не в этом ли идеал Каррьеера, не в этом ли чистота его «Матерей»?

Вместе с тем Д. Д. Обломиевский подчеркивает, что «сама по себе эта развеществленность и разуплотненность для Верлена не самоцель. Она имеет своей задачей не изгнание материальности, как полагают некоторые западные исследователи, а повышение роли лирического героя»¹⁴³.

Так и Каррьер помещает своих персонажей в обстановку полного покоя, свободную от посторонних мелочей. На его полотнах крайне редко можно увидеть окно или открытую дверь: он концентрируется на интимном мире своих моделей и старается как можно надежнее защитить его от вторжений извне. Ничто в произведениях Каррьеера не отвлекает зрителя от главной идеи живописца – передачи душевного человеческого тепла. Любые детали были бы при этом излишними, и художник легко отказывается от них. Вместе с тем, как верно замечает Сергей Маковский, «этот идеализм вовсе не противоположен реализму, он лишь дальнейшее постижение правды, предчувствие живой, бесконечной тайны там, где прежде не видели ничего, кроме мертвой конечности явлений»¹⁴⁴.

¹⁴² Там же. С. 150.

¹⁴³ Там же. С. 153.

¹⁴⁴ Маковский С. Ук. соч. С. 76.

Отказываясь от натуралистичности, Каррьер не отказывается от реализма, напротив, он доходит до более тонкого и глубокого его понимания.

Кроме того, в произведениях Каррьера, созданных в 1895–1900 годах, некоторые исследователи¹⁴⁵ склонны находить отголоски стилистики ар нуво: капризные изгибы рук на портретах вступают в противоречие с анатомией, зато напрямую отсылают к прихотливым растительным орнаментам современников. Более широко интерпретирует этот период президент Общества друзей Эжена Каррьера, Сильви Ле Гратье: аскетическая манера, в которой трактован портрет [портрет Элизе Реклю (*илл. 1.32*)], – первый пример финальной стадии эволюции стиля художника, которая (стадия) во многом заимствует у символизма, ар нуво, экспрессионизма и в какой-то мере у абстракции¹⁴⁶.

Всё вышесказанное приводит к выводу о невозможности привязать художественную манеру Каррьера к тому или иному определенному стилю или художественному направлению. Каррьер отказался от академизма, равно как и от любого иного «изма» (появления самых ярких из них он не увидел) и выработал собственную стилистику на стыке реализма, символизма, импрессионизма и ар нуво, не отдавая предпочтения ни одному из них. Повторение этой уникальной манеры и живописной техники другим автором означало бы эпигонство. Так Каррьер на два десятилетия предвосхищает период в истории искусства, когда каждый живописец будет изобретать для себя собственную, ни на что ранее созданное не похожую манеру, и эта непохожесть станет целью живописцев.

¹⁴⁵ *Juvigny S. de. Aspect des années 1891–1906 / Eugène Carrière. Le peintre et son univers... P. 17.*

¹⁴⁶ *Le Gratier, S. Elisée Ruclus peint par Eugène Carrière. Géographie d'un portrait // Bulletin. 2000. № 11. P. 30.*

Глава 2. Жанрово-тематическое многообразие творчества Эжена Каррьера

2.1. Семейные сцены и сцены материнства

Каталог-резоне живописного наследия Каррьера насчитывает более 1300 произведений. Лишь некоторая часть из них является жанровыми сценами, отражающими жизнь семьи. Тем не менее, именно эти работы создали реноме мастера вначале на страницах художественной критики, а затем и в истории искусства. Выражение «живописец материнства» фактически срослось с именем Каррьера и в современном искусствознании является его перифразом. Произошло это, видимо, потому, что именно «семейные» сюжеты благодаря своей интимности выделяются на фоне любимой современниками глянцевого и чинного салонной живописи.

«Семейный» пласт произведений безусловно нуждается в отдельном подробном анализе, однако эволюция художественной манеры и стилистики Каррьера будет заметна здесь в меньшей мере, чем на примере прочих сюжетов.

Выбор художником семейной темы в качестве одной из основных позволяет сделать выводы не столько о творческой составляющей его жизни, сколько о характере и склонностях. Семья и дети были подлинной его страстью, что подтверждают и друзья мастера, и один из главных свидетелей – его сын: «Наша такая прекрасная и всю себя посвятившая нам мать, мы, его дети, его модели – мы были центром его жизни и как художника, и как человека»¹⁴⁷.

С детства Каррьер высоко ставил семейственность и, обзаведясь собственной семьей, не мыслил себя вне ее. «В годы бедности вся его борьба, страдания, долгие часы оформительской работы по найму – всё было ради них, ради возможности заботиться о них. Не растрчивая себя на внешний мир, он замкнулся на семье»¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 10.

¹⁴⁸ *Faure E.* Op. cit. P. 110–111.

Габриэль Сеай объясняет карьеровский выбор сюжетов с более приземленной точки зрения: «не имея средств нанять себе модель, не имея возможностей для развлечений, он был вынужден находить замечательное в том, на что другие и не обратили бы внимания: собственная жена, дети, их нежные жесты, их очаровательные переживания. В узком кругу, где было сосредоточено всё, что он любил, он открыл мир, который, казалось бы, известен каждому, но преподнес его как новый, особенный опыт»¹⁴⁹. Действительно, по крайней мере, в 1870-е и 1880-е годы Каррьер бедствует и не имеет возможности оплачивать натурщиков, однако и впоследствии, когда к нему приходит успех, а вслед за успехом и материальное благополучие, моделей он продолжает выбирать в своем ближайшем окружении. Таким образом создаются не только портреты (о выборе моделей для портретов будет рассказано ниже), но и жанровые сцены, и особое место среди них занимают сцены семейные или – более узко – изображения матери, которая держит своего младенца, вскармливает его, любит его или с ним играет.

У четы Каррьер родилось семеро детей, и взросление каждого из них легко проследить в полотнах отца. Материнские сцены в творчестве художника закономерно следуют истории семьи: шестеро детей рождаются с 1878 по 1889 год, и он пишет младенцев и малышей, далее на протяжении десяти лет дети растут, соответственно героями произведений Каррьера становятся подростки; в 1899 году с рождением последнего ребенка, дочери Арсен, младенческие сцены возобновляются. Два года спустя у Каррьера рождается внучка, и это личное событие опять же позволяет ему вернуться к любимым сценам раннего материнства.

«Каррьер не умел изображать ничего, кроме того, что постоянно было у него перед глазами. У него не было той поэтической фантазии, которая позволяла Рембрандту создать грезу с элементами повседневности. Он не был колористом, я хочу сказать, что никогда, даже в молодости, он не чувствовал экспрессию цвета

¹⁴⁹ *Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 16.*

и света. По-настоящему он любил только постепенные переходы тонов, которые и создают формы. В одних и тех же сюжетах умел находить все новую красоту. Понемногу постигал логику природы и надеялся разгадать ее секрет»¹⁵⁰. Эти слова были сказаны французским критиком после посещения выставки «Изучение природы: живопись» – в названии экспозиции сконцентрировано понимание Каррьером своего живописного труда: он показывает образ через обобщение, через символ, и благодаря этому восходит к вечному неизменному архетипу, узнаваемому в любое время и любым поколением.

Семья для него – модель всего мира, универсум для избранных, заботливо созданный под защитой родных стен. «Пюви де Шаванн ответил однажды кому-то, кто описывал ему закат на Амазонке: “Я видел закат на Луаре – я видел все закаты”. Каррьер же чувствовал, что, наблюдая за своими детьми и за женой, он познает всех людей и жизнь в целом»¹⁵¹.

В каждом следующем полотне вновь и вновь показывая своему зрителю жизнь собственной семьи (а значит семьи вообще), Каррьер не превращает детей в персонажей, «не соскальзывает ни в детали, ни в роман»¹⁵², по образному выражению Габриэля Сеайля: он не утрирует, не фальшивит, ничего не подчеркивает, но, как все талантливые живописцы, верно выбирает, обобщает и фиксирует самое главное. Дети Каррьера не позируют перед художником и не стараются понравиться зрителю: они живут и растут на глазах своего отца, не обращая внимания на его быстрые наброски, в которых тот пытается поймать мелькающие перед его взором образы.

Эжен Каррьер – знаток материнской и детской психологии. Каждый день в своем доме он изучал сюжеты материнства, от утреннего подъема и завтрака до вечернего отхода ко сну. Художник подмечает ласковые жесты, милые и обаятельные в своей повседневности. Никакой боли нет в его полотнах, никаких

¹⁵⁰ *Alfassa P.* Sur Eugène Carrière // *La Revue de l'Art ancien et modern.* 1907. № 123. P. 418–419.

¹⁵¹ *Faure E.* Op. cit. P. 52.

¹⁵² *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 40.

мучительных физических усилий: единственное эмоциональное напряжение – это материнская тревога за счастье детей. Каррьер предпочитает застывшие позы, так что, даже пылко обнявшись, юные сестры на его полотнах на время замирают. Благодаря этому создается необходимое Каррьеру ощущение постоянства: его герои не разойдутся через мгновение, но останутся друг с другом навсегда – если не рука об руку, то душа в душу.

Каррьер дал новое развитие теме раннего возраста в серии этюдов, которые крайне интересны не только с живописной точки зрения, но и с исследовательской и психологической. Привычное (и благочинное) салонное видение детства было неприятно Каррьеру: он находил прелесть первых лет жизни в непосредственности и желал отражать эту недолговечную естественность такой, как есть. «Я слышал, как некоторые посетители мастерской возмущались детскими портретами, негодовали или смеялись, видя на картинах шишки на лбу, сопли под носом, баловство. О, как далеко всё это отстояло от сахарных и фарфоровых детей, чьи изображения собирали восхищенную толпу на ежегодных Салонах»¹⁵³. Самые названия полотен идут вразрез с принятым в обществе способом отображения детства: «Каша», «Ребенок с кастрюлей». На небольшом этюде «Ребенок с миской» (около 1885–1888, частная коллекция) девочка (предположительно, Маргарита Каррьер) пьет из миски через край, так что посуда закрывает ее лицо. Облизывает тарелку «Ребенок с тарелкой» (около 1886–1887, Труа, Музей современного искусства).

Следующая по хронологии группа семейных сцен – это работы с изображением подросших девочек и девушек – нежных, изящных и кокетливых, но вместе с тем наследующих простоту более раннего возраста: на картинах они причесываются, читают младшим детям, обнимают их. Как и в материнских сценах, на первый план выходит ласка, узнаваемое каррьеровское единение персонажей. Одно из первых таких произведений, поистине прелестная сцена «Поцелуй невинности» (1882, *илл. 2.1*), была написана, когда детям Каррера

¹⁵³ *Geffroy G. Op. cit. P. 28.*

исполнилось четыре года и год. Искреннее сестринское объятие и радостный смех маленького братца задают настроение полотна. Интересно, что в этюдах к этому произведению художник проигрывал различные варианты композиции: младенец целовал старшую сестру, обняв ее за щеки, или она держала его на руках. Итоговый вариант позволил живописцу превозмочь статичность и привнести в сцену должную порывистость, внезапность ласки, а вместе с ней и непосредственность.

В 1886–1888 годах Каррьер создает серию этюдов с изображением совместных занятий его детей: «Чтение», «Урок письма», «Счет» и подобные. Его дочерям восемь лет и четыре года; старшая заботливо возится с маленькой, водит пальчиком по строчкам книги. Головы девочек соприкасаются, нежность этого нечаянного жеста становится доминантной нотой картины.

Позднее, в 1894–1896 годах на картинах Каррьера подросшие девочки шьют вместе с матерью, собравшись вокруг стола, или читают друг другу вслух.

Эли Фор определяет историческое значение живописи Каррьера: «Никогда до сих пор никто не осмеливался сделать единственным своим сюжетом банальную повседневность. Даже самому Рембрандту практически всегда требовалось большое событие, некая красочная история для того, чтобы выразить собственную страсть. Каррьер понял, что самое скромное житейское происшествие – это огромное явление. В этом смысле он настоящий исторический живописец, так как рассказывает людям историю о том, чего они сами никогда не замечают – самую суть их жизни»¹⁵⁴. Если гении Возрождения вслед за Леонардо да Винчи воплотили христианский сюжет в современных себе семейных сценах, то Эжен Каррьер, напротив, пишет собственную, заведомо обыкновенную, семью, однако возводит ее буквально до религиозных высот, так что повседневная сцена превращается в таинство.

Восхищаясь женской красотой, Каррьер едва ли не единственный среди современников воспекает именно способность к материнству и таким образом возвращается к древнему пониманию идеала.

¹⁵⁴ Faure E. Op. cit. P. 110.

Мать выступает как основа семьи, ее стержень. Крайне мало внимания уделяя бытовой стороне жизни женщины (матери Каррьеера не занимаются хозяйством, в отличие, например, от матерей на картинах Жана Батиста Шардена), художник делает акцент на эмоциональной составляющей: мать защищает детей, утешает их, ласкает, в ее объятиях заключен для младенца весь мир. Фигуры матери и ребенка сливаются воедино, абрис тела женщины буквально растворяется, выводя на первый план ребенка как главного персонажа. За редким исключением, в большинстве произведений детская фигурка выделяется ярким светом.

Внутри обширной группы материнских сцен можно выделить отдельный сюжет, который часто повторяется Каррьеером, особенно в 1880-е годы, когда один за другим рождаются его старшие дети, – это сцены грудного кормления, наиболее интимный момент жизни матери и ребенка. Собственно, именно этот сюжет и лег в основу самой первой «материнской» картины, получившей название «Молодая мать» – полотна, знакового для художника в том смысле, что оно первое, после долгих лет неудач, получило признание критиков и было приобретено государством. Впоследствии Каррьеер писал кормление в 1886, 1887, 1888, 1889 годах. Эти произведения кабинетного формата не попадали на Салон (а скорее всего и не предназначались художником для него), но разошлись по частным коллекциям не только Парижа и Европы, но и США¹⁵⁵: представляется возможным говорить, что к концу 1880-х годов Каррьееру удалось создать или как минимум поспособствовать созданию определенного рода моды на подобные интимные сцены в противовес парадному салонному портрету¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Например, полотно «Мать и дитя», датируемое ориентировочно 1887–1889 годами и с 1889 года хранящееся в собрании малоизвестного коллекционера Джона Дж. Джонсона, а затем переданное им в Художественный музей Пенсильвании, Филадельфия; этюд к «Материнству» (1887–1890), приобретенный Альфредом Атмором Поупом (Фармингтон, Нью-Мексико), и др.

¹⁵⁶ Параллельно Каррьееру и, скорее всего, безо всякой связи с ним, над той же темой в Париже работает американка Мэри Кэссет, подобный сюжет легко встретить и в наследии других импрессионистов – например, Пьера Огюста Ренуара.

С рождением младшей, поздней, дочери в 1899 году Эжен Каррьер возвращается к сценам кормления, однако теперь, десять лет спустя, он позволяет себе художественные эксперименты, которых не было в 1880-е годы. Буквально каждая из работ на эту тему пишется теперь в новой манере или становится пробой нестандартного ракурса. Наиболее показательны в этой связи несколько полотен с условным названием «Материнство в постели» (*илл. 2.2*). Необычна композиция: живописец смотрит на свою модель от изножья кровати, с низкой точки обзора; некоторые исследователи усматривают в этом влияние фотографии либо японизма¹⁵⁷.

Сходная работа того же времени, «Спящая женщина» (на этот раз без младенца; *илл. 2.3*) выделяется ломаными линиями, подчеркнута резкими черными контурами, общей сухостью и контрастностью живописи, в основном не свойственной художнику.

Еще одна картина 1899 года на тему кормления, «Женщина с обнаженной грудью» (*илл. 2.4*), выполнена крупными нарочито высветленными мазками, так что выделенная светом фигура выглядит вылепленной на фоне плоского однотонного задника.

Выходя за пределы материнских сцен, в 1899 и 1900 годах Каррьер создает серию полотен, в которых объединяет троих персонажей: двух женщин и дитя. Стилистика этого периода творчества художника не позволяет прочесть лица героинь, но со всей уверенностью можно утверждать, что моделями послужили его супруга и старшие дочери, в первую очередь Элиза, которая к моменту рождения младшей сестры была уже взрослой, и сама стала матерью несколько лет спустя. Интересно, что третий персонаж появляется в «материнских сценах» только в этот период; ранее Каррьер редко нарушал интимность материнства вторжением посторонних¹⁵⁸. В 1900 году, несомненно осознавая, что поздняя дочь – это

¹⁵⁷ Eugène Carrière. Peintre et son univers... P. 64.

¹⁵⁸ Исключений из этого правила немного, в частности такова салонная многофигурная композиция «Больной ребенок» (1885) и некоторые другие произведения.

последнее «материнство» его обожаемой жены, Каррьер наслаждается каждым моментом ласк и игр, которые заводят его домочадцы с девочкой. Появляются работы с трепетными названиями «Маленькие ножки», «Первый шаг», «Первый диалог», «Ласка для старшей сестры», «Поцелуй в шею», «Поцелуй в затылок» – разнообразие сюжетов гораздо шире, чем ранее, и выглядит естественной родительской попыткой сохранить младенчество на память. Однако помимо личного, важен в этих произведениях и символический компонент: если до сих пор в сценах, где присутствовали только дитя и мать, малыш выделялся светом и выходил на первый план за счет одного лишь светотеневого контраста, то теперь, в окружении двоих, а иногда и троих взрослых, младенец становится еще и композиционным центром полотен: на фигурке маленькой Арсен смыкаются руки и пересекаются взгляды взрослых – ребенок для Каррьеера есть связующее, без которого немислима семья.

Отдельного анализа заслуживает еще один «материнский» сюжет – сцены материнских поцелуев, которые Эжен Каррьер пишет не раз и трактует различно. Основной работой этого условного цикла можно считать масштабное (150 x 181 см) «Материнство» 1892 года (*илл. 2.5*), написанное для участия в Салоне и приобретенное государством для Музея Люксембург. Это программное произведение разрабатывалось художником на протяжении нескольких лет, о чем свидетельствует серия подготовительных полотен. В центре композиции мать с младенцем на коленях, она придерживает за подбородок подбежавшего к ней старшего сына и целует его в щеку – возможно, эта ласка есть выражение похвалы или благодарности ребенку. Фигура мальчика показана в динамике, благодаря чему делается явной мгновенность происходящего. Полотно заслужило восторженные отклики: «Никогда еще ему [Каррьеру] не удавалось достичь настолько яркой выразительности жеста, такого мастерства в построении картины»¹⁵⁹. Такая похвала обоснована: «Материнство» представляет редкий для Каррьеера случай, когда персонажи существуют не на фоне пространства, но в непосредственной связи

¹⁵⁹ *Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 43.*

с ним. Свет проникает в комнату и оживляет ее, углубляет, позволяет угадать дальний план со стоящей там мебелью, картину в раме на противоположной стене. Интересно, что помимо станковых этюдов к данному «Материнству» Каррьером был создан этюд в величину оригинала (155 x 184 см, *илл. 2.6*) – он идентичен основной работе по композиции, однако по неизвестным причинам не был завершен: правая треть холста не прописана. Благодаря этой неоконченности дальний план читается еще более четко, чем в итоговом варианте – в первой главе автор диссертации подробно реконструировал метод работы Каррьеера и подчеркивал, что подготовительные варианты у художника обыкновенно выглядят более детализированными, чем финальная версия работы. Названный этюд может служить дополнительным свидетельством, подтверждающим справедливость предложенной реконструкции.

Разработка использованного в описанном «Материнстве» сюжета продолжается и после презентации на Салоне полотна 1892 года. Начиная с 1897 года у Каррьеера вновь появляются этюды, на которых изображенная в профиль женщина целует в щеку ребенка (теперь это может быть как мальчик, так и девочка, а позднее, к 1901 году, черты лица нивелируются художником настолько, что определить прообраз становится невозможно). Некоторые из этих этюдов принято¹⁶⁰ связывать с полотном «Вечерний поцелуй»¹⁶¹ (1901, *илл. 2.7*), хотя конечная работа в данном случае имеет иную композицию. «Вечерний поцелуй» представляет собой многофигурную сцену: изображена мать в окружении четверых детей, младшего из которых она держит на руках и кормит грудью, в то время как старшие собрались пожелать ей доброй ночи. Женщина выглядит уставшей и даже измученной, сын, обнимающий ее плечи, поддерживает ее. На первый взгляд картина кажется не завершенной: края холста едва тронуты

¹⁶⁰ Eugène Carrière 1849–1906 [cat. raisonné]. P. 317.

¹⁶¹ Как и в случае с «Материнством» 1892 года, к «Вечернему поцелую» был исполнен эскиз в полный размер (98x132 см), который сегодня хранится также в Муниципальном музее Сен-Клу. Местонахождение итогового варианта в настоящий момент неизвестно.

кистью художника, фигуры изображены лишь наполовину, т.е. погрудно либо до пояса. Итоговая версия полотна в наши дни известна только по черно-белым фотографиям, чего недостаточно для однозначного анализа, однако можно предположить, что окончательный облик произведения по отношению к первоначальному был существенно сглажен, границы фигур смягчены, кроме того, вероятно, картина изменилась и колористически – с охрового на серые тона. Аналогичный подход явно прослеживается в работе Каррьера над портретами, что будет показано ниже.

После 1900 года, когда старшие дети Эжена и Софи Каррьер подрастают, роли в семье меняются: теперь уже дети поддерживают мать (как в «Вечернем поцелуе»), и материнский поцелуй сменяется поцелуем дочерним либо сыновним. Самая известная среди таковых работ – «Нежность» (1905, *илл. 2.8*), одно из последних заведомо выставочных произведений живописца (оно в числе некоторых других экспонировалось на Осеннем салоне 1905 года). Девочка (по всей видимости, Арсен) подбегает к матери, чтобы обнять ее и поцеловать в щеку. Композиция поражает не характерной для Каррьера динамикой. Хотя мать сидит неподвижно и даже не смотрит на ребенка, лишь склоняет лицо, ее собственный порыв выражается в жестах рук: левой ладонью она прижимает к себе голову девочки, правой – сжимает ее ручку. Контуры лица и фигуры женщины четкие, ровные, пропадает характерная каррьеровская дымка. Несмотря на сохранение общей монохромной гаммы, в наряде девочки (больше всего он похож на ночную рубашку) мелькают редкие для художника цветные мазки – медно-оранжевые, серо-голубые.

В целом материнские и семейные сцены в наследии Эжена Каррьера дают весьма показательный срез его творчества. На их примере можно наглядно проследить эволюцию мастера, прошедшего путь от салонной живописи среднего класса к уникальной индивидуальной манере. Однако жанровое разнообразие этого художника гораздо шире и нуждается в анализе. Это позволит явить малоизученную фигуру Каррьера в новом свете.

2.2. Портреты

Несмотря на то, что Эжен Каррьер получил известность и вошел в историю искусства в первую очередь как «живописец материнства», количественно едва ли не бóльшую долю его наследия составляют портреты.

За редкими исключениями он пишет лишь тех, кого хочет писать: своих друзей и членов семьи либо выдающихся людей современности, способных оценить его манеру: в галерее его портретов скульпторы Камиль Лефевр, Луи-Анри Девилле, Огюст Роден, живописцы Арман Бертон, Пьер Пюви де Шаванн, писатели и критики, которые поддержали его в начале пути: Роже Маркс, Жан Долен, Морис Амель, Арсен Александр, Габриэль Сеай, Шарль Морис, близкие друзья: Поль Галлимар, мадам Галлимар, мадам Менар-Дориан, а также Поль Верлен, Эдмон де Гонкур, Альфонс Доде, Жорж Клемансо, Элизе Реклю, Анатоль Франс, полковник Пикар...

Портреты кисти Каррьера четко делятся на две большие группы: первая – изображения его жены и детей, вторая – образы друзей и общественных деятелей. Каждая из названных групп обладает собственным характерным набором черт.

В первом случае исследователю и зрителю подчас непросто определить границы жанра: значительная часть портретов сближается с семейными сценами: многочисленные портреты мадам Каррьер, детей и внучки несут на себе отпечаток интимных сцен, рассмотренных нами выше. Вновь и вновь Каррьер воспевает семью и семейственность, тепло очага, верность, нежность и безусловную любовь друг к другу людей, объединенных общим родным кровом. Сюда же примыкают портреты Жана Долена, Альфонса Доде, Габриэля Сеайля с их дочерьми.

На известном «Портрете отца художника с внучкой» (*илл. 1.4*), показанном в 1882 года на Салоне, изображены соответственно Леон и Элиза Каррьер. Мужчина сидит, его фигура статична, поза скованна, взгляд направлен мимо зрителя, лицо лишено эмоций; его порывисто обнимает маленькая смеющаяся девочка – образы контрастируют друг с другом не только по настроению, но и по манере письма. Личико Элизы и ее белый фартук выделяются на фоне черного сюртука деда, но

объятия персонажей накрепко связывают их вместе. Визуальное решение пространства вокруг героев полотна следует той же задаче: нейтральный ровный фон ограждает героев от окружающего мира и замыкает друг на друга.

Портреты членов семьи художника (конечно, кроме тех, в основном ранних, которые выставлялись на Салоне – «Портрет матери», «Портрет отца с внучкой») очевидным образом не предназначались для продажи, однако все они подписаны автором и, вероятно, были для него важны как полноценные законченные произведения. К сожалению, большая часть этих работ не датирована. Датировать портреты детей удастся, только опираясь на примерный возраст каждого изображенного.

Вторая группа портретных работ – галерея выдающихся людей, в коих в окружении Каррьера не было недостатка.

В 1880-х годах Каррьер заводит знакомства и близкую дружбу с представителями литературного и художественного авангарда. В 1886 году критик Жан Долен вводит его в кружок «Деревянные головы», где встречаются Одилон Редон, Поль Серюзье, Поль Гоген, Шарль Морис, Жан Мореас, Габриэль Сеай. Затем Гюстав Жеффруа приводит его в салон Эдмона Гонкура, так называемый «чердак». Также Каррьер посещает салон мадам Менар-Дориан, «вторники» Стефана Малларме и встречи в кафе «Вольтер» на площади Одеон – здесь собираются набиды, Огюст Роден, Поль Гоген, Поль Верлен¹⁶². Везде он обзаводится связями. Каррьер с охотой пишет портреты своих знаменитых современников, что не только доставляет художнику удовольствие, но и служит отличной рекламой его таланта как портретиста.

С написанных в 1880–1890-х годах портретов Каррьер сделал ограниченным тиражом ряд литографий: Доде, Верлен, Гонкур, Пюви де Шаванн, Роден, Рошфор и другие. По свидетельству Гонкура, Каррьер вынашивал план создать своеобразный пантеон выдающихся людей своего времени: «поместить Сару

¹⁶² *Vajou V. Op. cit. P. 110.*

Бернар рядом с Роденом»¹⁶³. К литографии автор обращается, начиная с 1890-х годов, когда присоединяется к Обществу французских художников граверов (он был третьим президентом этого общества) и становится одним из самых признанных французских граверов рубежа веков, хотя создал всего 37 литографий и 6 офортов, если не считать тех работ, которые выполнялись им в юности по найму в качестве заработка. Чаще всего для литографии он использует три камня: один для лица, другой для фона, а последний для создания эффекта дымки.

Гонкур писал о своем литографическом портрете (*илл. 2.9*): «возможно, этот портрет лишен абсолютного сходства, однако все те портреты, которые делались с меня до сего дня, передают, на мой взгляд, сходство общее, обыденное, а этот портрет Каррьера впервые являет нечто о мыслях человека, который написал все те книги, что написал я; это первый мой портрет, обладающий интеллектуальным сходством»¹⁶⁴.

Особняком в творческом наследии Каррьера стоят заказные портреты, выполненные в основном в 1880-х годах, и произведения, написанные для участия в академическом Салоне. Для Салона Каррьер отбирает из своих работ те портреты, которые максимально соответствуют вкусам жюри и публики. Распространенная в среде буржуазии мода иметь свой портрет дала художникам заработок и породила поток льстивых «*portrait passe-partout*»¹⁶⁵, либо, по меткому выражению Гюстава Жеффруа, портрет пальто или платья. Портреты Каррьера не таковы. В сравнении с салонным парадным портретом, на котором модель изображается нарядной, в окружении неких изящных предметов, в нарочито поставленной позе, работы Каррьера выглядят аскетичными. Художник выбирает для своих героев сдержанный темный костюм (либо в ряде случаев на женщинах надето белые платья простого кроя), минимализирует декор.

¹⁶³ *Goncourt E. de. Journal. Paris: R. Lafont, 1989. Т. 3. Р. 724.*

¹⁶⁴ *Ibid. Р. 1265–1266.*

¹⁶⁵ То есть портретов, которые понравятся и подойдут любому заказчику. *Geffroy G. Op. cit. Р. 35.*

Однако, памятуя о строгости салонной критики, в этих вещах Каррьер явным образом сдерживает себя. Очевидно, что портреты, которые художник пишет для себя самого и для своих друзей, при сохранении сходного решения отличаются гораздо большей раскованностью, смелостью трактовки объемов и форм, условной и поверхностной разработкой фона.

В 1888 и 1889 годах художник посылает на Салон портрет Жана Долена с дочерью (1888, *илл. 2.10*) и портрет мадам Галлимар (1889, *илл. 2.11*). Герои обоих полотен показаны в интерьере своих домов, аксессуары воссоздают традиционную обстановку, но надо отметить, что предметы мебели, цветы в вазе выходят у Каррьера тривиальными и живописно неинтересными. Складывается впечатление, что художник намеренно заполняет пространство помещения вещами, которые требуются здесь по негласным законам жанра, однако совершенно не нужными ему самому для исполнения портрета.

Этого противоречия нет в портретах, которые Каррьер пишет в те же годы для своих близких товарищей. Так построены, к примеру, портреты Роже Маркса (1886, *илл. 1.8*) и Жоржа Клемансо (1889, *илл. 2.12*). Первый из этих портретов погрудный, второй – в рост; но, невзирая на разность форматов, работы сходны: художник отказывается от каких-либо аксессуаров, уделяет максимум внимания лицу модели, лишь намечает фигуру. Фон создается почти прозрачными мазками, причем художник зацарапывает его, словно стремясь нивелировать вовсе¹⁶⁶.

С середины 1880-х годов у Каррьера появляются заказы на портреты; как и в случае с салонными портретами, он выполняет их в традиционной манере, а для себя работает иначе. Хорошо видно это на примере портрета мадам Гюстав-Абель Дюмон (1887–1888). Помимо окончательного варианта, хранящегося в наши дни в музее Орсе (*илл. 2.14*), существует подготовительный портрет несколько

¹⁶⁶ Интересно, что с портретом Роже Маркса явно перекликается портрет молодой девушки (*илл. 2.13*), который составители каталога-резюме условно датируют периодом с 1879 по 1885 год. Нам представляется, что этот портрет (вероятнее всего, этюд к не написанному или не сохранившемуся портрету) должен быть соотнесен с портретом Роже Маркса и датирован серединой 1880-х годов.

меньшего формата (61x50 см, *илл. 2.15*), на котором мадам Дюмон изображена в том же декольтированном платье с розой на корсаже и с той же прической, однако поза ее менее напряженная, улыбка ласковая, взгляд направлен на зрителя. Стилистически работа перекликается с полотнами Ренуара, в ней присутствует некоторая импрессионистичность и мягкость¹⁶⁷. Окончательная версия лишена обаяния лучших карьеровских вещей, художнику пришлось отказаться от излюбленного приема сфумато, чтобы создать для заказчицы парадный портрет.

Только в 1891 году, отказавшись от участия в выставках Академии в пользу Национального общества изящных искусств, художник получит возможность представить широкой публике работы, которые до сих пор показывал лишь узкому кругу друзей и почитателей. Первой ласточкой становится портрет Гюстава Жеффруа (1890, *илл. 1.29*). Композиция сводится, по сути, к изображению лица и рук. Взятые крупным планом, они кажутся подчеркнуто бледными из-за темно-коричневого фона. Сжатые губы, строгий взгляд из-под сведенных бровей позволили Валери Бажу сравнить Жеффруа с инквизитором¹⁶⁸. Похоже, что художнику удалось достичь в одной работе и внешнего портретного сходства, и ментального. Жеффруа предстает перед зрителем человеком строгим, требовательным к себе и к другим, горящим, равнодушным. Портрет вызвал множество откликов в прессе и является сегодня одним из наиболее часто воспроизводимых произведений Эжена Карьера.

¹⁶⁷ Упомянутый этюд к портрету мадам Дюмон – не единственный случай импрессионистических проб Карьера. Несмотря на то, что художник не поддерживал отношений с артистической богемой (по крайней мере, свидетельств об этом не сохранилось), он, тем не менее, наверняка знал о поисках «отверженных» и вольно или невольно повторил некоторые из их опытов. В основном эти пробы относятся к первой половине 1880-х годов: выполненный широким мазком, с большими пятнами бликов «Портрет молодого человека в шляпе с пером» (около 1880–1884, частная коллекция), небольшой этюд «Полдник» (около 1881–1882, музей Орсе), прелестный портрет Леона в белой шляпе (около 1884, частная коллекция) и некоторые другие.

¹⁶⁸ *Vajou V. Op. cit. P. 106.*

Тогда же Каррьер создает и портрет Поля Верлена (*илл. 2.16*), который в наши дни принято считать вершиной творчества художника. Холст привлекает в себе внимание прежде всего блестящей работой со светотенью. Лицо Верлена выразительно скульптурировано, испытующий взгляд чуть прищуренных глаз направлен прямо на зрителя. Неизвестно, по чьей инициативе был исполнен этот портрет. Шарль Морис упоминает о единственном сеансе позирования, который был организован Жаном Доленом: «Поэт был болен и находился в больнице на другом конце города. Все было приготовлено, и Каррьер ждал его. Переезд прошел почти без труда, несмотря на обилие транспорта на улицах и во многом благодаря возбуждению от такого однодневного отпуска. Верлен не позировал ни секунды. На протяжении этого единственного сеанса, который длился несколько часов, он шагал по мастерской из угла в угол, громко и с пылким воодушевлением говорил <...> Ни на мгновение Каррьер не прекращал работы. <...> Каррьер хорошо знал Верлена, много читал, много думал и разгадывал его загадки. Каррьер увидел подлинное лицо поэта и сумел его открыть другим»¹⁶⁹. Однако это свидетельство Мориса о всего одном сеансе сомнительно: существует три небольших этюдных портрета Верлена, которые, очевидно, были написаны в другой день. Есть предположение, что эти этюды Каррьер выполнил с согласия поэта у него в больнице¹⁷⁰.

Верлен откликнулся на картину сонетом, посвященным живописцу, а уже в 1891 году переиздание «Сатурнических поэм» открывается гравюрой с портрета Каррьера и посвящением «Эжену Каррьеру». Впрочем, подаренный художником портрет пробыл у поэта совсем недолго: не прошло и двух месяцев, как, согласно некоторым документам, его владельцем уже был коллекционер Жан Долен¹⁷¹. Именно он устроил встречу Каррьера и Верлена, поэтому есть также

¹⁶⁹ *Maurice Ch. Eugène Carrière. L'homme et sa pensée. Paris: Société du Mercure de France, 1906. P. 194–195.*

¹⁷⁰ *Braquet M. Portrait de Verlaine // Bulletin. 2005. № 16. P. 28.*

¹⁷¹ *Ibid. P. 32–33.*

версия, что картина изначально предназначалась для собрания Долена, и у Верлена не была вовсе¹⁷².

Сохранилось адресованное Каррьеру письмо, в котором некто Жюль Ре от лица инициативной группы из Лотарингии и по рекомендации Роже Маркса обращается к художнику с просьбой дать свое принципиальное согласие на создание скульптурного бюста Поля Верлена¹⁷³. Письмо не датировано, можно предположить, что оно относится к 1896–1897 годам (Верлен скончался в январе 1896 года). Памятник предполагалось установить в Метце, на родине поэта. Предложение было принято Каррьером. Он выполнил макет памятника, однако дальнейшее развитие событий проследить пока не удается.

Тогда же, когда создан портрет Поля Верлена (1891), Каррьер пишет портрет Поля Гогена (*илл. 2.17*). В углу холста можно прочесть подпись: «Живописцу и другу Гогену Эжен Каррьер». К сожалению, история знакомства и общения двоих художников освещена в источниках скупо. Погрудный портрет сидящего Гогена отличается тонкой моделировкой черт лица и нюансировкой цвета кожи. Гоген печален, утомлен. Известно, что в благодарность за этот портрет Гоген подарил Каррьеру один из своих автопортретов. В разговоре с Доленом Каррьер похвалил работу Гогена и тот, узнав об этом, пишет Каррьеру горячее письмо: «Ваша оценка, оценка большого художника, крайне важна для меня. Что значат враждебные мнения невежд и глупцов в сравнении со словами человека чувствующего. Повторюсь, что ваша оценка вдвойне вознаградила меня за все мои труды»¹⁷⁴. В том же году обессиленный Гоген уезжает на Таити, имя Каррьеера перечислено журналом «*Mercure de France*» среди тех, кто присутствовал на прощальном обеде в его честь¹⁷⁵.

¹⁷² Ibid. P. 33.

¹⁷³ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 256.

¹⁷⁴ Ibid. P. 173.

¹⁷⁵ *Mercure de France.* 1891. T. 2. P. 318.

Примерно с этого времени, с начала 1890-х годов, Каррьер фактически отказывается от исполнения заказных портретов в их традиционном понимании как изображений человека в окружении предметов. Писатель является перед зрителем без пера и блокнота, живописец – без палитры и кисти. Каррьер создает портрет человека, а не деятеля – только главное, никакой описательной составляющей. В сюите полотен от 1885 до 1895 года можно проследить постепенное угасание интереса к второстепенным элементам картины.

Стоит отдельно сказать о двух заказных портретах, которые выбиваются из общего ряда: «Фантина» (илл. 2.18) и «Фантина покинутая» (илл. 2.19). Это имя принадлежит одной из самых известных героинь крайне популярного во Франции романа Виктора Гюго «Отверженные». Заказ на портрет литературной героини поступил Каррьеру от мецената Поля Мёриса в 1902 году. Картина предназначалась для Музея Виктора Гюго, открытого по случаю столетия писателя. Каррьер создал два варианта: на первом холсте Фантина держит на руках свою новорожденную дочь Козетту, от которой вынуждена отказаться, а на втором изображена одна, печальная, изможденная, погруженная в меланхолию. Вне всякого сомнения, моделью для «отверженной» послужила супруга художника – перед нами своеобразное слияние заказного и семейного портрета. Любопытно, что в той же позе и даже с той же прической, что и Фантина в окончательной версии, мадам Каррьер изображена на множестве этюдов, которые в каталоге-резоне датированы периодом с 1896 по 1900 год. Маловероятно, чтобы при написании портрета художник возвращался к этюдам двух- или тем более шестилетней давности. Кажется более правильным датировать эту серию этюдов 1902 годом.

Дважды Каррьер выставляет на суд публики портреты скульптора Луи-Анри Девилле – в 1887 (илл. 2.20) и в 1905 (илл. 2.21) годах. Обе работы хранились в семье Девилле до 1930 года, когда были переданы в Лувр, а оттуда попали в коллекцию музея Орсе. Сравнение полотен показывает, что прошедшие восемнадцать лет изменили не только облик модели, но и манеру и даже метод работы автора. На первом портрете (он выставлялся на академическом Салоне 1887 года и затем на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов) Девилле представлен в полный рост в

помещении своей мастерской. У его ног собака, на заднем плане видна неоконченная скульптура на подставке и одевающаяся за ширмой натурщица. Герой собран, энергичен, элегантен. На втором портрете Девилле, уже пятидесятилетний, сидит рядом со своей матерью преклонных лет, которая положила ладонь ему на руку. В этой работе Каррьер смазывает поля, оставляя четкой только центральную часть полотна – два родственных лица, две поддерживающие друг друга руки. Неизменно верный своей излюбленной теме материнства и семьи, Каррьер к концу жизни от изображения скульптора приходит к изображению сына.

Сходно развитие семейного портрета: если в середине 1880-х годов портреты детей и даже этюды к ним нагружены сопутствующими предметами – «Ребенок с тарелкой», «Ребенок с собакой», «Девочка с миской», «Стакан», «Девочка с куклой» (все около 1885 года) – то со временем автор понемногу отсекает всё второстепенное: «чем больше он смотрит на своих детей, тем больше видит их самих, а не аллегория детства или радости»¹⁷⁶. Один из аксессуаров Каррьер использует в портретах своих маленьких моделей чаще прочих: это пышный воротник (брыжи), вероятно, подсмотренный художником у Рубенса. Во «фламандском» образе в промежутке с 1882 по 1886 год художник неоднократно писал и Леона, и Маргариту, и Элизу (илл. 2.22). Белое кружево выигрышно контрастирует с темным фоном и темными костюмчиками детей, одновременно добавляя персонажам строгости, а всей работе в целом – сходства с произведениями старых мастеров, которых Каррьер высоко ценил.

Отказавшись от аксессуаров, Каррьер создает ряд прелестных портретов своих дочерей. Один из лучших среди них – небольшой холст «Лизбет улыбается» (около 1889, илл. 2.23), хранившийся в коллекции Девилле. На портрете одно лишь лицо в повороте в три четверти: улыбка, смеющийся взгляд с хитрецей, непосредственность ребенка, превращающегося в молодую девушку.

¹⁷⁶ Faure E. Op. cit. P. 67.

Вершины развития в портретном жанре Каррьер достигает в конце 1890-х и в 1900-е годы. Именно в это время художник создает произведения, которые и определили его лицо в истории искусства.

С середины 1890-х годов портреты начинают всё больше следовать стилистике сцен материнства, которая подробно разбиралась выше: контуры размыты, читается только часть фигуры, обыкновенно руки и лицо, всё остальное как будто теряется в тумане. В ряде случаев Каррьер пишет одно лишь лицо на ровном однотонном фоне, в полумраке закрытого помещения. Свет никогда не бывает ярким, традиционно для художника он серый либо серебристый и чаще всего падает слева, так что одна сторона лица оказывается в тени. Персонаж смотрит вдаль или в пространство, не обращаясь напрямую к зрителю и не контактируя с ним. Каррьер не стесняется деформировать черты лица, что создает у зрителя впечатление нереальности увиденного: не случайно, говоря о персонажах Каррьера, критики используют расхожую формулировку: «увидены словно сквозь сон». Жесты смазаны, однако это не препятствует созданию максимально правдоподобного эффекта движения – напротив, жертвуя точными линиями и лишними деталями, Каррьер воссоздает движение в его чистом виде.

Кажущиеся беглость, эскизность и *нечаянность* мазка обманчивы: в действительности в портретном жанре Каррьер не изменяет своей педантичности: «Я заметил у Веласкеса, а еще более у да Винчи, что черты лица, глаза, нос, рот, подготовлены, обусловлены тем, что их окружает: надбровными дугами, скулами, подбородком; их могло бы не быть, но они бы угадывались. <...> Нужно вначале построить голову»¹⁷⁷. Прекрасной иллюстрацией этого метода могут служить три варианта портрета полковника Пикара, написанные в 1902 году. Первый портрет (диссертант считает его хронологически первым, поскольку в отличие от двух других он, во-первых, меньшего размера, а во-вторых, не подписан художником, а лишь маркирован штампом) является по сути подготовительной прорисовкой черт: подчеркнуты все кости черепа – скулы, челюсть, нос (*илл. 2.24*). Второго

¹⁷⁷ Цит. по: *Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. 2006. P. 32–33.*

портрет более размыт, однако в целом повторяет черты первого (*илл. 2.25*). Он очевидно не завершен. Третий, окончательный (*илл. 2.26*), того же формата что и второй, попал в коллекцию Пикара (первые два портрета остались у художника). Черты лица здесь гораздо более сглажены, чем в первом черновом варианте, который, вероятно, требовался Каррьеру именно для того, чтобы «подготовить голову».

Аналогичным образом подготовительные этапы работы прослеживаются в ряде других портретов, к примеру, таковы «Портрет женщины в бальном платье» (предположительно мадам Галлимар) и этюд к нему (оба около 1900–1902 годов). Все контуры в этюде подчеркнуты толстыми черными линиями, контрасты ярко выражены, основное внимание уделено расположению темных и светлых пятен. В итоговом портрете эти пятна сглаживаются, приобретают более правдивый объем, контуры скрадываются дымкой.

В той же манере, технике и примерно в том же размере, что этюд к «Портрету женщины в бальном платье», выполнен этюд с Айседоры Дункан. Остается предполагать, что Каррьер собирался довести работу до конца, но обстоятельства помешали ему добавить образ танцовщицы к своему пантеону великих людей современности.

Несмотря на такой «архитектурный» подход в построении произведения, даже заказные портреты Каррьера (не говоря о портретах домашних) сохраняют ощущение спонтанности, хотя в большинстве случаев создавались за несколько сеансов. «Замечали ли вы, что, когда человек думает, будто он один, и не знает, что за ним наблюдают, он всегда драматичен. Стоит ему почувствовать, что на него смотрят, как он становится искусственным, нейтральным, закрывается»¹⁷⁸. Во время сеансов позирования Каррьер беспрерывно разговаривал со своими моделями, стараясь снять напряжение и возможную неловкость.

Редкое исключение – подчеркнуто постановочный групповой портрет семьи художника, получивший название «Портреты» (1893, *илл. 2.27*). Обладающий

¹⁷⁸ Цит. по: Ibid. P. 45.

несомненным композиционным талантом и ценящий обыкновенно именно естественность композиции, в данном случае Каррьер размещает своих героев в ряд, словно бы воссоздавая фотографию из провинциального ателье или – что вернее – продолжая хорошо известную ему линию «Менины» – «Семья короля Карла IV» – «Семья Беллели».

Символично, что портреты близких стали последними произведениями Каррьера. В последний год своей работы, 1905, он пишет почти исключительно выросших дочерей, друзей, супругу, подводя итог основной линии своего творчества.

2.3. Автопортреты

Автопортреты Каррьера (согласно каталогу-резоне, их известно двадцать два) – это в основном работы зрелого мастера. Единственный ранний автопортрет, о котором сегодня можно с уверенностью говорить, был написан Каррьером в 1872 году, в возрасте 23 лет (*илл. 2.28*). Это одно из наиболее ранних живописных произведений художника. Несколько жанровых сцен и пейзажей датируются исследователями 1870–1875 годами, все они являются ученическими работами академического плана, вторичными и по стилистике, и по сути, выполненными, по видимому, в мастерской Александра Кабанеля. На их фоне ранний автопортрет выглядит самостоятельной работой.

С полотна 1872 года на зрителя смотрит очень молодой человек в блузе с артистически распахнутым воротом. Лицо дано анфас, взгляд прямой, фон портрета не проработан, меняется слева направо от темного тона к светлому. Эли Фор пишет об этой картине, что на ней изображен «очень гордый, очень честный, очень благородный юноша, притом скромный и даже немного наивный»¹⁷⁹. После этого автопортрета Каррьер по какой-то причине на протяжении пятнадцати лет не

¹⁷⁹ Faure E. Op. cit. P. 28.

пишет сам себя, или, по крайней мере, в наше время автопортреты этих лет не обнаружены.

Следующий по хронологии автопортрет относят лишь к 1887 году, а последний из известных – к 1903. За семнадцать лет Каррьер написал двадцать один автопортрет, среди которых можно выделить несколько наиболее интересных. В основном автопортреты Эжена Каррьера не датированы, поэтому зачастую авторы каталога-резоне были вынуждены датировать эти работы приблизительно, основываясь на данных об их экспонировании на какой-либо выставке или на иных письменных источниках. Обращает на себя внимание, что для большей части автопортретов художник выбирает холсты одинакового камерного формата: 41x33 см либо 46x38 см. Из этого ряда выбивается только «Автопортрет с мадам Каррьер» (1901) размером 66 x 57,5 см. Ниже данная работа будет рассмотрена детально.

Написанный в 1887 году автопортрет из музея в Генте (*илл. 2.29*) и автопортрет 1889 года, хранящийся ныне в Лионе (*илл. 2.30*), схожи между собой настолько, что до выхода каталога-резоне исследователям приходилось предостерегать читателей от смешения этих двух работ¹⁸⁰. В обеих картинах композиция идентична: лицо дано с одинаковым наклоном относительно центральной оси, взгляд устремлен прямо на зрителя, выражение лица и прическа схожи, на шее повязан один и тот же белый платок, фон нейтральный. Ближайшее сравнение выявляет, что второе, относящееся к 1889 году произведение, прописано менее тщательно, чем первое. На раннем портрете лепка живописи более фактурная, мазок энергичнее. В обоих случаях внимание привлекает пристальный взгляд живописца. Проработано только лицо, и прежде всего – глаза. Габриэль Сеай, который познакомился с Каррьером в 1888 году, был поражен взглядом художника: «Небольшие и чаще всего потупленные глаза заключали в себе огонь, который мог обжечь любого»¹⁸¹. В автопортретах Каррьера потупленный взгляд не

¹⁸⁰ Eugène Carrière 1849–1906 [Exposition]. P. 106.

¹⁸¹ Séailles G. Eugène Carrière, essai de biographie psychologique. P. 27.

встретить, напротив, художник смотрит в глаза зрителя, как в зеркало. Взор решителен, на губах ни тени улыбки – Каррьер внимателен и требователен к себе, а главное – беспокоен. За свою творческую жизнь он создал такую обширную галерею человеческих образов разных персонажей, что неминуемо должен был изучить всю гамму людских переживаний, все отражения мыслей, радостей и печалей на лицах своих моделей, но нигде модель не сближается с мастером до такой степени, как в автопортрете. Автопортреты Каррьера написаны ради самоанализа. При жизни художника они редко появлялись на выставках, сам их небольшой размер говорит о том, что эти холсты не предназначались живописцем для публики. Многие из них он дарил друзьям (Гюставу Жеффруа, Роже Марксу, Жану Долену и другим), своей сестре Марии, детям. Эти работы Каррьера столь же интимны, как и его семейные сцены.

Описанные автопортреты 1887 и 1889 годов открывают собой серию из одиннадцати оплечных автопортретов. Любопытно, что на ряде из них присутствует всё тот же, что и в 1872 году, белый шейный платок. В этой сюите портретов от работы к работе можно наблюдать все прогрессирующую дымку, стирание четких контуров. В автопортрете 1901 года (*илл. 2.31*) дымка скрадывает не только обстановку комнаты, плечи, детали прически, но и самые скулы, так что лицо «сокращается до маски»¹⁸². Отчетливо различимы остаются одни лишь черные глаза живописца с полуопущенными веками. Фон монохромен, как всегда у Каррьера, и написан расположенными по кругу мазками-ударами; этот эффект усиливает впечатление, что лицо на портрете то проявляется, то вновь исчезает. Валери Бажу сравнивает подобные автопортреты Каррьера с быстрыми эскизами лиц Кантена де Латура, которые живописец очевидно видел в юности. «Как и в этих эскизах, Каррьер берет от лица только общее выражение, которое позволяет, с одной стороны, характеризовать модель, а с другой, передать ее меняющуюся индивидуальность»¹⁸³.

¹⁸² Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 117.

¹⁸³ Bajou V. Op. cit. P. 128.

Для Каррьера существует непрерываемая связь между видимым и невидимым, внешним и внутренним, и его портреты, тем более автопортреты – это отражение его философии. Он пишет человека мыслящего, ищущего. Важно отметить, что, в отличие от портретов друзей, которые Каррьер создает в то же время, в автопортретах всегда присутствует некая драматичность, усиливающаяся за счет использования светотени. Несмотря на то, что мировосприятие Каррьера в целом позитивно и полно доброты и надежды, он уверен, что «горе свойственно людям», а «страдание составляет самую значимую часть жизни человека»¹⁸⁴. Печальные, лишённые даже намека на улыбку автопортреты художника максимально наглядно иллюстрируют такое видение человеческой судьбы.

Поздние автопортреты имеют еще один подтекст: Каррьер уже знает о своей болезни и, судя по письмам к друзьям, не слишком верит в излечение. В этой связи последние несколько автопортретов иногда трактуются как «*memento mori*, в которых ясно читается осознание временности жизни»¹⁸⁵.

На автопортрете 1903 года (частная коллекция), хронологически последнем из ныне известных, неожиданно меняется композиция. В отличие от большинства оплечных автопортретов анфас, здесь художник предстает в повороте в три четверти. Благодаря резкому повороту головы на зрителя возникает эффект динамики. Прием, который уже был описан выше в связи с автопортретом 1901 года – круговые мазки, положенные вокруг лица, – в данном случае способствует возникновению буквально осязаемого движения. Густые волосы, немного поднятая вверх голова придают образу живописца романтическую нотку.

Еще одна серия, в которую можно объединить ряд автопортретов Каррьера – это так называемые автопортреты у мольберта или автопортреты в мастерской. Таковых насчитывается пять.

Мастер пишет себя сидящим или стоящим у мольберта, традиционно в полумраке, иногда с палитрой в руках. Фигура художника на этих автопортретах

¹⁸⁴ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 114.*

¹⁸⁵ *Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 117.*

статична, лицо, как и в оплечных портретах, выхвачено светом, взгляд темных глаз направлен на зрителя. В контексте живописи Эжена Каррьера заслуживает отдельного внимания «Автопортрет в мастерской», созданный около 1901 года, – это одна из крайне немногочисленных работ, на которой фон прорезан окном, и в кадр картины врывается солнечный свет. Изучение этого полотна могло бы быть весьма интересно, однако, к сожалению, сегодня его местонахождение неизвестно: оно появилось лишь в 1971 году на аукционной продаже, не выставлялось на публике ни до, ни после того, никогда не описывалось исследователями и в каталоге-резоне представлено небольшой, низкого качества фотографией.

Любопытна также пара автопортретов (вероятнее всего, один из них является этюдом к другому), которые датируются ориентировочно 1902–1904 годами и оба находятся в наши дни в частных коллекциях. Композиция обеих работ такова: на первом плане изображен мольберт с небольшим установленным на нем холстом, за мольбертом крупно дана фигура живописца в плаще, накинутом поверх черного наряда, похожем на голландский, берет. Этот костюм явно отсылает к хранящемуся в лондонской Национальной галерее автопортрету Рембрандта (1640), который наверняка был знаком Каррьеру не только по репродукциям. Обычный для произведений Каррьера неясный темный фон в данных обстоятельствах также начинает смотреться как следование приему великого голландца.

Наконец последняя группа, которую можно выделить среди автопортретов Каррьера – это портреты, на которых помимо непосредственно автора присутствуют его жена или дочь. Принимая во внимание семейственность художника и ту страсть, с которой он писал своих близких, удивительно, что подобных автопортретов – то есть изображений себя самого внутри семьи – известно всего четыре.

Самый ранний из них (1890–1895) композиционно довольно обычен – на нем, будто на фотографии из ателье, супруги сидят рядом и смотрят прямо на зрителя, как смотрели бы в объектив фотографа. Более поздние автопортреты цикла уже не так однозначны.

В Муниципальном музее Сен-Клу хранится маленький рисунок углем: на первом плане сам художник, изображенный по пояс, у него за плечом – мадам Каррьер с пышной прической, в темном платье с высоким воротником (1890-е). Любопытно, что поверх наброска, выполненного на листе размером всего 14 x 7,5 см, нанесена сетка: на этом основании исследователи предполагают, что он является подготовительным для некоего существенно более масштабного живописного произведения¹⁸⁶.

Среди известных в наши дни автопортретов сходную композицию имеет лишь один, датированный 1901 годом (*илл. 2.32*). Однако между эскизом и окончательным полотном есть существенное различие: при общности композиций, в живописной работе женская головка в правом верхнем углу холста лишь угадывается. Насколько реалистично изображение мужской головы, настолько же бестелесным кажется женский образ. Мадам Каррьер читается скорее как муза или мечта, чем как равнозначный главному герою персонаж. Ее изображение здесь сходно с многочисленными «размышлениями», моделью для которых она послужила. Стоит предположить, что в промежуток времени, отделявший первоначальный набросок от конечного полотна, замысел художника претерпел серьезные изменения. Выше упоминалось, что «Автопортрет с мадам Каррьер» выбивается своим размером из ряда прочих, некрупных, автопортретов мастера. Напрашивается вывод, что сюжету «художник с музой» автор придавал особое значение, но, к сожалению, не развил его в отдельную ветвь своих сюжетов – возможно, ему помешала болезнь.

Еще большая независимость двух лиц друг от друга характерна для написанного предположительно около 1902 года «Автопортрета с дочерью» (*илл. 2.33*). Здесь лица отца и дочери расположены друг за другом таким образом, что одно частично перекрывает другое. Мастер групповых композиций, прославившийся умением создавать из двух или нескольких фигур единое целое, охваченное общим движением, в данном случае Эжен Каррьер явно сознательно

¹⁸⁶ Eugène Carrière. Peintre et son univers... P. 42.

разрывает духовную близость портретируемых и изображает их рядом, но не вместе. Такая композиция, особенно в сочетании с отстраненным, безучастным выражением лиц, могла бы встретиться в творчестве художников-символистов. «Портрет с дочерью» представляется одной из немногих символистских проб художника, который в большинстве своих произведений символизма избегал.

2.4. Пейзажи

Несмотря на тяготение Каррьера к подчеркнуто замкнутым, «интерьерным» сюжетам, он любил путешествовать и, по свидетельству современников, легко срывался с места: «иногда, когда кто-то из друзей сообщал ему, что собирается уехать на несколько дней, этого оказывалось достаточно, чтобы Каррьер в тот же вечер принял решение сопровождать товарища. <...> Всё время в пути он восхищался волнистыми линиями холмов, мощью деревьев, бесконечной чередой полей, домиков, дорог...»¹⁸⁷.

Пейзажи появляются в творчестве живописца на рубеже 1880–1890-х годов и по сравнению с портретами и семейными сценами остаются довольно редким для него жанром. Однако Каррьер – плодовитый мастер, и даже так называемый редкий жанр в его случае насчитывает более ста картин¹⁸⁸.

Он никогда не датировал их и долгое время не выставлял (впервые показал двадцать семь пейзажей у Бернхайма в 1901 году), и по этой причине критикам-современникам они были практически неизвестны и при освещении творчества художника не учитывались. Уже сам формат каррьеровских пейзажей – обычно примерно 30х40 см, редко больше – наталкивает на мысль, что полотна эти не

¹⁸⁷ Faure E. Op. cit. P. 11.

¹⁸⁸ По каталогу-резоне можно насчитать 107 пейзажей, созданных в зрелый период творчества, начиная с конца 1880-х годов, и пять ранних, написанных ориентировочно во второй половине 1870-х.

предполагались автором для продажи, а создавались для себя, в те моменты, о которых мастер говорил: «не могу прекратить любоваться»¹⁸⁹. Более того, значительная часть пейзажного наследия живописца, находящаяся сегодня в фондах Музея Орсе, хранилась в семье наследников вплоть до 1981 года и фактически не исследовалась искусствоведами. Еще и поэтому так важно отметить, что пейзаж, которому по отношению к Каррьеру редко уделяют внимание, развивался в творчестве художника не менее интересно, чем другие жанры.

В последнее десятилетие жизни Каррьер много путешествует: вначале его супруге Софи, а потом и ему самому врачи прописывают удалиться из Парижа. Художник ездит по Франции, проводит зимы сперва в Бретани, потом в Пиренеях, посещает Бельгию, Испанию, Италию, а значит встречает на своем пути богатейшее разнообразие ландшафтов. Возможно, обращение Каррьеера к пейзажу связано в какой-то мере и с этим фактом его биографии.

Однако пристрастие к городам и современной жизни отталкивало Каррьеера от «диких» природных видов, художник никогда не писал величественных равнин и драматических морей – перед зрителем снова предстает та же камерность и та же замкнутость пространства, что и в семейных сценах. «Большие пространства вынуждают человека обороняться»¹⁹⁰, – объясняет художник. Вместе с тем и к городским видам он обращается лишь считанные разы – в отличие, например, от импрессионистов, чья любовь к дымам вокзалов и парижским бульварам хорошо известна. Для Каррьеера важна поэзия пейзажа и он находит ее в городке По на юго-западе Франции.

В литературе сложился образ Каррьеера как человека мягкого, доброго, с детства страстно любящего природу, поскольку он вырос среди нее. Такой образ создан во многом благодаря полным преклонения мемуарам Гюстава Жеффруа и Эли Фора. Однако в одном из писем художника супруге (отправлено из Бретани в ходе поиска места для летнего отдыха семьи) читаем: «Деревня уродлива.

¹⁸⁹ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 203.

¹⁹⁰ Цит. по: *Vajou V.* Op. cit. P. 197.

Все бретонские деревни малопривлекательны, как, впрочем, и нормандские. С меня запросили 200 франков в месяц за пять постелей. Как тебе это нравится, дорогая? <...> Бретонцы и бретонки уродливы, словно приехали из Африки. Помнишь того крестьянина в Нормандии – здесь примерно то же. Стоит ли наказывать самих себя и проводить два месяца среди этих скотов, которые будут за вами подглядывать и ограбят, как только подвернется возможность»¹⁹¹. Довольно ядовитый отзыв о тех местах, где семья проводила лето, диссонирует с описываемой биографами кротостью и сердечностью живописца.

Подчиняясь внутреннему стремлению замкнуть своих персонажей в интерьере, он не пишет уличных сцен, в которых пейзаж мог бы играть вспомогательную роль. В пейзажах Каррьеера нет действующих лиц, нет вообще ни одного живого существа, но жизнь – тихая, тягучая и размеренная, почти статичная – все-таки незримо присутствует: художник включает в композицию шпиль церкви, ограду кладбища, ведущую к калитке дорожку.

Поскольку пейзажи относятся к 1890-м и началу 1900-х годов, они выполнены в теплой коричневой гамме, которая окончательно утвердилась в это время на холстах живописца. Показательным примером является картина «Парк», написанная около 1900 года и колористически напоминающая монотипию. Красочный слой на ней исцарапан, истерт – к такому приему мастер прибегает, чтобы полнее и правдивее передать чистоту света. Линия горизонта на картине делит полотно пополам и тем самым поддерживает равновесие масс. Нельзя с полной уверенностью утверждать, что Каррьер, подобно его современникам, работал на пленэре, однако в письме от 2 декабря 1901 года он пишет из По Реймону Бонеру: «весной я решил работать на воздухе»¹⁹². Сохранившийся в дом-музее Каррьеера в Гурне переносной мольберт свидетельствует, по всей видимости, что свой замысел художник осуществил. Тем не менее невозможно определить, где писался тот или иной каррьеровский пейзаж. По словам Шарля Мориса, художник

¹⁹¹ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 61–62.

¹⁹² *Carrière E.* *Ecrits et lettres choisies.* P. 204.

«синтезирует природу через выразительные линии и соразмерности, которые отражают человечность земли и ее вечность... Это действительность вне времени и пространства»¹⁹³.

Пейзаж создается Каррьером не ради пейзажа, не как непосредственное изображение природы, а скорее как отражение состояния живописца. Восхищаясь увиденными ландшафтами на словах (в письмах и по цитированным выше воспоминаниям современников), Каррьер не идеализирует пейзаж, а скорее ищет в нем отражение настроения. Благодаря такой трактовке природы именно в пейзажной живописи – и едва ли не только в ней одной – Каррьер максимально сближается с живописным символизмом.

Особенно это заметно в серии полотен, написанных около 1893 года предположительно в Бретани: сюда входят «Пейзаж с часовней», «Пейзаж с деревьями и крестом», «Пейзаж с надгробием. Сен-Ке-Портрью» и «Бретонское кладбище» (илл. 2.34). Шпили церквей, часовни, придорожные кресты, кладбища, пустынные тропинки под склоненными голыми ветвями деревьев – вот элементы, задающие настроение произведениям этого цикла. Вертикали надгробий и деревьев, изгибы холмов и дорог дополняют друг друга. В «Бретонском кладбище» свет падает на кресты, деревья заполняют собой весь задний план и увлекают взгляд зрителя к небу. Вокруг большого дерева или группы деревьев строится значительная часть каррьеровских пейзажей. В «Пейзаже с часовней» (илл. 2.35) художник вновь делает ставку на контраст. Левая верхняя четверть полотна – бесформенная черная масса перекрученных ветвей – это лес, тема, столь же важная для символистов, сколь и для набидов, и для живописцев романтизма. На первый план выходит выразительная линия, которой Каррьер мастерски овладел, пока писал сцены материнской нежности. Эдмон де Гонкур вспоминал, что Каррьер сказал однажды: «Изгиб – это контурная линия любого предмета, только изгиб, и никогда – прямая. Линия должна быть колышущейся, словно растение. Такими

¹⁹³ *Maurice Ch. Eugène Carrière...* P. 212–213.

должны быть женщина, горизонт, словом – всё»¹⁹⁴. От деревьев в пейзаже веет враждебностью, он хмурого неба – беспокойством, а от всего пейзажа в целом – таинственностью: светлая извилистая полоса дороги затягивает зрителя внутрь картины и уводит его к часовне. Как воспринимать этот путь? Софи де Жювеньи видит в нем стезю искупления грехов: часовня стоит на освещенном месте и деревья вокруг нее более ровные и вытянутые вверх, чем те, что образуют лес слева, а за нею сквозь тучи пробивается сильный луч света¹⁹⁵.

Схожая композиция используется во многих других пейзажах, основная ее характеристика – это подчеркнуто высветленный дальний план (небо, горизонт, предполагаемая поляна) за рощей, состоящей из черных крон и стволов.

Заслуживает отдельного упоминания безымянный пейзаж (*илл. 2.36*), условно датируемый 1898–1902 годами: изображена идущая вдоль обрыва дорога, горизонт, к которому она стремится, ярко освещен, примерно по центру полотна из-под холма вырастает черное дерево. Как видим, тема типична для художника, но есть заметная стилистическая особенность: в отличие от большинства других, этот пейзаж выполнен несколькими очень широкими мазками. Сходным образом пишется в те же годы ряд портретов; названный пейзаж явно относится к группе произведений, в которых на рубеже веков художник пробует новый для себя способ работы.

Городские виды в творчестве Эжена Каррьера представлены гораздо беднее. Нетипичными для Каррьера являются две дошедшие до наших дней работы, написанные в Венеции предположительно в 1899 году. Обе находятся сегодня в собрании Муниципального музея Версаля (музей Ламбине). Два небольших (28 x 35 и 38 x 46) холста изображают старую венецианскую Таможню, расположенную на том месте, где Большой Канал встречается с морем. Любопытно, что меньшее из полотен известно также под названием

¹⁹⁴ Цит. по: *Vajou V. Op. cit. P.158.*

¹⁹⁵ Eugène Carrière. *Le peintre et son univers...* P. 106.

«Ла Салюте»¹⁹⁶, которое, видимо, надо считать ошибочным, поскольку изображенное здание явно лишено знаменитого купола.

Возможно, самая известная созданная Каррьером композиция с элементами пейзажа – декоративная роспись в Сорбонне, заказ на которую художник получил в 1893-м, а выполнил в 1898 году. Из нескольких эскизов, которые сохранились от этой масштабной работы, лишь один является собственно пейзажем. Подробнее это произведение будет рассмотрено в последнем параграфе данной главы.

2.5. Религиозная живопись

В конце 1890-х годов Каррьер, не скрывающий своих антиклерикальных взглядов, после двадцатилетнего перерыва возвращается к религиозной тематике. В середине 1870-х, еще находясь под влиянием Школы изящных искусств, художник пишет многофигурные сцены «Выход из церкви» и «Христос и Магдалина». Работы 1890-х годов разительно отличаются от них как по манере, так и по качеству исполнения. Примеров религиозной живописи в творчестве Каррьеера немного, среди них можно назвать несколько вариантов «Первого причастия», «Пьеты» и «Распятия».

«Распятие» (1897) (*илл. 2.37*) – одно из наиболее монументальных произведений Эжена Каррьеера, склонного в целом к камерности полотен. Размер холста – 227 x 130 см; «Распятие» должно было стать центральной частью триптиха, правая створка которого, под названием «Первое причастие», была закончена около 1898 года, а левая, «Человек и его судьба», существует только в эскизном варианте. Впрочем, эскиз выполнен в окончательный размер. В единое произведение створки собраны никогда не были и как триптих не выставлялись («Распятие» участвовало в шести выставках при жизни художника и не менее восьми раз на протяжении последующего столетия). Существует не менее семи подготовительных работ к «Распятию», по которым можно восстановить работу

¹⁹⁶ Ibid. P. 112.

живописца над композицией. Два этюда, вероятно, начальные, по пропорциям приближены к квадрату и отличаются от остальных пейзажным фоном: за спиной Христа расстилаются пустые холмы. В дальнейшем художник убирает фон и заменяет его на типичный для себя монохромный «задник», в окончательном варианте у креста появляется скорбящая Богоматерь. Интересно, что вытянутая фигура женщины и самое ее одеяние – ниспадающий до земли плащ – сходны с трактовкой «Авроры», исполненной Каррьером для журнала Жоржа Клемансо в том же 1897 году. Переключка между «Распятием» и «Авророй» (илл. 1.24) усиливается за счет того, что за спиной у последней разворачивается тот самый пустынный пейзаж, от которого Каррьер отказывается в религиозной сцене.

Светотень религиозных полотен Каррьера выразительнее и драматичнее, чем более живописный реализм многих художников конца XIX века, пишущих на те же темы. Трудно сказать, почему через три десятилетия работы живописец решил обратиться к христианским сюжетам, да еще в такой монументальной форме. Морис Дени попытался объяснить это духовными причинами: «Произведение Каррьера [«Распятие»] привлекает тем религиозным чувством, которое вдохновило художника <...>. Нет живописца более верующего <...> Вся воспринятая боль, смирение перед нищетой, самопожертвование, нежность и доброта – он все сумел выразить одной лишь позой. Кажется, что его беспокойная душа отягчена грузом первородного греха»¹⁹⁷.

Некто аббат Авуан писал Каррьеру о «Распятии» в марте 1903 года (вероятно, после выставки, прошедшей в галерее Бернхайма): «Анатомию, которая лично мне показалась замечательной, похвалят более компетентные судьи. Правдивость позы, великолепное спокойствие в муках, столь энергично изображенных, – вот что заставляет меня восхищаться этим произведением. Этот шедевр надо было бы

¹⁹⁷ Цит. по: *Vajou V. Op. cit. P. 168.*

подарить понтифику на его юбилей¹⁹⁸. Он стал бы самым большим почитателем этого полотна и его автора»¹⁹⁹.

Тема первого причастия, которую Каррьер избирает для одной из частей триптиха, была для него не новой. Впервые он обращается к ней в 1886 году с салонной картиной «Первый покров» (размером 243х348 см, *илл. 2.38*). Однако в данном случае сюжет трактуется не как религиозная, а скорее как семейная сцена – к первому причастию идет в этот год старшая дочь Каррьеера Элизабет. Художник запечатлевает ее сборы и нежные хлопоты матери: действие в значительной мере театрализовано, персонажи поставлены перед зрителем вполоборота, как на сцене. Примерно в те же годы, что и триптих, о котором было сказано выше, и, видимо, в ходе работы над ним, Каррьер создает еще одно полотно на тему первого причастия: гораздо меньшего, кабинетного размера, 67 х 56 см; оно изображает сидящую юную девушку, буквально утонувшую в пышном белом платье, с белым покрывалом на голове (*илл. 2.39*). Интересно, что этюд к этому холсту, находящийся сегодня в частной коллекции, проработан автором гораздо детальнее: хорошо читаются черты лица модели, складки на ее одежде, в то время как в конечной работе нюансы наряда сливаются в единое белое облако, а лицо усреднено и лишено выражения до такой степени, что становится чуть ли не отталкивающим. (Этот прием – постепенное стирание деталей от этюда к окончательной версии – уже был разобран и объяснен в параграфе о портретах на примере изображений полковника Пикара и мадам Галлимар.)

«Пьета» 1895 года (*илл. 2.40*) – холст небольшого размера, на котором женщина в траурном покрывале обнимает за плечи умершего мужчину и прижимает к груди его голову. Фигуры сливаются воедино и вписываются в овал – Каррьер остается верен своей излюбленной манере кругового мазка, который часто присутствует в его портретах. В целом композиция картины сходна

¹⁹⁸ Папа Лев XIII в феврале 1903 года торжественно отпраздновал 25-летие своей интронизации. 20 июля того же года он скончался в возрасте 93 лет.

¹⁹⁹ *Carrière J.-R. Op. cit. P. 195.*

с многочисленными семейными «Утешениями» и «Объятиями». Зритель вновь встречается со старым мотивом: мать целует в лоб свое дитя. Сцена материнской нежности переходит здесь в плоскость религии, драгоценное для Каррьера материнство тем самым обожествляется абсолютно.

Около 1903 года Каррьер выполняет еще одну «Пьету» (илл. 2.41), также известную сегодня под названиями «Боль» и «Mater Dolorosa». На этот раз трактовка евангельского сюжета еще более персонализирована. Лицо умершего не несет на себе традиционных черт Христа. В 1970-х годах французская исследовательница Женевьев Лакамбр высказала предположение, что в образе Спасителя Эжен Каррьер выводит Поля Гогена²⁰⁰, скончавшегося в том же 1903 году. В этом случае сцена оплакивания секуляризуется и получает дополнительный смысл: искусство в облике женщины оплакивает одного из своих крупнейших мастеров.

Заканчивая тему о религиозных сюжетах в творчестве Каррьера необходимо упомянуть небольшое количество созданных им иллюстраций, а именно иллюстрации к произведениям Виктора Гюго; прочие, выполненные в годы работы в литографической мастерской, не обладают достаточной самостоятельностью и в контексте данного исследования малоинтересны.

Последнее сочинение Виктора Гюго – двухтомник «Легенда веков», объединяющий поэмы, которые должны были, по мысли автора, охватить собой всю историю человечества, начиная с христианских легенд. К столетию со дня рождения писателя пять поэм из этого сборника были переизданы с иллюстрациями пяти художников, в том числе Каррьера, которому досталось оформление поэмы «Спящий Вооз». Как и в случае с другими гравюрами, Каррьер начинает работу над литографиями с того, что выполняет подготовительные живописные полотна. Так были написаны «Спящие у стога», «Генеалогическое древо Иисуса Христа», «Созерцатель», «Спящие Руфь и Вооз» (все – 1901).

²⁰⁰ Un Autre XIXe siècle: peintures et sculptures de la collection de M. et Mme Joseph M. Tanenbaum. [Exposition] / Argencourt L. d', Douglas W.D. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1978. P. 70.

Несмотря на то, выставка картин была лишь сопроводительным мероприятием, приуроченным к выходу фолианта («Я велел обрамить ваши холсты, они станут центром моей выставки»²⁰¹, – пишет издатель Эдуард Пеллетан Каррьеру), картины были приняты публикой как самостоятельные произведения и экспонировались впоследствии без упоминания юбилейного издания Гюго – в частности, на Осеннем салоне 1905 года.

Подготовленные Каррьером иллюстрации не следуют тексту буквально, скорее являются живописными ассоциациями символистского толка. Мистические ночные пейзажи и слишком гибкие, подчеркнуто вытянутые руки, ненатурально изогнутые кисти персонажей выдают временное увлечение Каррьеера стилистикой ар-нуво. Наиболее фантастически решено «Генеалогическое древо Иисуса Христа»: фигуры персонажей Ветхого Завета плавно поднимаются по стволу и ветвям дерева, замещая таким образом его крону. Верхняя фигура с разведенными в стороны руками очевидно символизирует распятого Христа. Остается только сожалеть, что сегодня местонахождение этого холста неизвестно и исследователи о нем не пишут.

2.6. Городские сцены и аллегории

Мир, который создает в своих произведениях Каррьер, характеризуется в первую очередь замкнутостью и камерностью. В тексте диссертации были рассмотрены сцены материнства и детства, семейные сюжеты, к которым художник тяготеет более всего. Иные темы встречаются в его творчестве значительно реже и поэтому зачастую не удостоиваются должного внимания исследователей.

Вместе с тем одно из наиболее известных и значимых полотен Эжена Каррьеера – «Народный театр» или «Театр в Бельвиле» (1895, *илл. 2.42*) – может быть отнесено именно к таким произведениям: редкий для художника случай,

²⁰¹ Цит. по: Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 120.

когда он допускает на холст неизвестных, не близких ему людей. Композиция необычна: на масштабном полотне (220 x 490 см) изображены не здание театра и не театральная сцена, но зрители, толпящиеся на верхних ярусах. Стоя на левой стороне галерки, художник смотрит на правую сторону. «В этой композиции портретист и живописец современного материнства по-новому демонстрирует нам свой талант, преподнося зрителю Париж наших дней. Он наблюдал общество и как художник, и как литератор»²⁰². Среди критиков начала XX века популярна трактовка изображенной Каррьером толпы как единого организма²⁰³ – в противовес традиционной для художника индивидуализированности изображенных. Персонажи «Народного театра» ценны для Каррьеера не личностью или поведением каждого из них, а тем, что совместно создают близкий живописцу образ небогатой жизни предместья.

Выбор собственной эпохи в качестве основного сюжета и одновременно главной творческой задачи характерен для многих живописцев второй половины XIX века. В их числе можно назвать Гюстава Курбе, Оноре Домье, Эдуара Мане. Однако, как верно замечает уже в 1901 году Гюстав Жеффруа, для создания произведения о современности «одного сюжета недостаточно. Нужно трактовать его так, чтобы он не потерялся за равнодушным воспроизведением деталей»²⁰⁴.

Каррьер прибегает к излюбленному приему импрессионистов, который в 1895 году всё еще выглядит свежо и воспринимается как нетривиальное решение: картина выглядит в наши дни выхваченным кадром кинохроники, художник осматривает зал из-за спин других зрителей, расположенные по краям холста фигуры словно обрезаны. Выбор театра как главной темы произведения снова напоминает о круге импрессионистов: образ города концентрируется для Каррьеера в театре, точь-в-точь как для Эдгара Дега, Жоржа Сёра или Анри де Тулуз-Лотрека;

²⁰² *Goncourt E. de. Op. cit. P. 716.*

²⁰³ *Séailles G. Eugène Carrière // Exposition de l'oeuvre d'Eugène Carrière. P. 34;*

Faure E. Op. cit. P. 127–128.

²⁰⁴ *Geffroy G. Op. cit. P. 47.*

впрочем, в отличие от них, Каррьер любуется не изяществом актрис в свете рампы, а публикой, причем самой простой, не парадной. Настоящее зрелище для него – это зрительный зал. Отблески идущего от сцены света падают на лица зрителей и подчеркивают взволнованные профили, худые лица, сжатые губы.

Отдельного пояснения заслуживает двойное название картины. Существовавший в Париже конца XIX века «Театр в Бельвиле» был хорошо известен, однако для Салона 1895 года Эжен Каррьер дал произведению название «Народный театр». Французские исследователи попытались найти упоминания о театре с таким названием²⁰⁵, но безуспешно. Естественным в этой связи выглядит предположение, что «Народный театр» – не название театра, но его суть и принцип. Социалистические взгляды²⁰⁶ художника сыграли не последнюю роль при выборе им темы полотна.

Картина датируется 1895 годом, однако замысел появился у живописца не менее, чем за пять лет до создания произведения: он задумал серию полотен о жизни Парижа. «“Театр в Бельвиле” долго занимал его мысли. Произведение, которое кое-кто считает выполненным наспех, в действительности находилось в мастерской несколько лет»²⁰⁷. О том же свидетельствует и Эдмон де Гонкур еще в 1890 году: «Он достал из кармана маленький блокнот и показал мне перечень мотивов, которые хотел бы написать; среди них было “Движение парижской толпы”, за которым я и сам часто наблюдал, сидя за столиком кафе на Бульварах, <...> “Жажда у народного театра в Бельвиле” – публика без пиджаков, с пивными кружками в руках, у дверей театра»²⁰⁸.

Увлечение художника театром началось не позднее 1886 года²⁰⁹ – в это время он знакомится с Жаном Доленом, который в свою очередь любил рабочие кварталы

²⁰⁵ Braquet M. Autour du Théâtre de Belleville d’Eugène Carrière // Bulletin. 2001. № 12. P. 11–17.

²⁰⁶ Общественно-политической деятельности Каррьера посвящен отдельный параграф в главе 3.

²⁰⁷ Séailles G. Eugène Carrière // Exposition de l’oeuvre d’Eugène Carrière. P. 34.

²⁰⁸ Goncourt E. de. Op. cit. P. 511.

²⁰⁹ Bantens R.J. Op. cit. P. 55.

(Батиньоль, Гренель, Ла Виллет и другие) и регулярно посещал Театр в Бельвиле²¹⁰. Жан-Рене Каррьер так описывает эти выходы времен своего детства: «Живя на улице Сегюр, мы каждую неделю ходили в Бельвиль на ужин к Жану Долену, моему крестному отцу, который жил на вилле «Отос»²¹¹ на улице Пиа. Он держал для своей семьи ложу в Театре в Бельвиле. Во время спектакля мой отец находился на верхних ярусах, чтобы с натуры зарисовывать персонажей для своей картины»²¹².

«Театр в Бельвиле» создавался долго, результатом автор явно остался доволен: «Мой дорогой друг Журден, – пишет он в одном из писем, – прежде чем отправить картину [на Салон] 5 апреля, мне бы очень хотелось, чтобы друзья, которые были со мной с самого начала, увидели ее в моей мастерской. Таковых немного, и я рассылаю мало приглашений. Прошу вас, дорогой друг, приходите, если можете. Нет нужды повторять, что я храню в памяти те ваши первые слова и что я вам за них вечно признателен»²¹³. Желание показать монументальное полотно самым близким выдает волнение, но и гордость художника.

На протяжении нескольких лет он коллекционировал персонажей для задуманных «городских» произведений, то тут, то там занося в блокнот наброски. В силу обстоятельств (в 1890-е годы художник получает несколько крупных заказов на роспись общественных зданий, о которых будет рассказано далее) «Народный театр» оказался единственным выполненным полотном из описанного Гонкуром цикла, и не все зарисовки были использованы

²¹⁰ По случаю открытия театра после реконструкции (в 1867 году здесь произошел пожар, здание сильно пострадало и было закрыто) Жан Долен написал стихотворение, воспевающее «музу? Нет, нет, просто женщину, по правде сказать, дочь народа» [*Braquet M. Autour du Théâtre de Belleville P. 16.*].

²¹¹ Жан-Рене Каррьер использует ошибочное написание «Othos», тогда как в действительно место носило название «Villa Ottoz» (Оттоз). В Париже наших дней сохранилась лишь кованые ворота с этой надписью.

²¹² *Carrière J.-R. Op. cit. P. 23–24.*

²¹³ *Ibid. P. 58.*

художником. Живописные этюды включены в каталог-резоне, но графические, выполненные наскоро, подчас лишь в несколько касаний карандаша, нуждаются в специальном изучении. В этих разрозненных рисунках Каррьер вновь выступает как даровитый рисовальщик, они отличаются точностью поз, четкостью и внятностью линий.

Существует предположение²¹⁴, что «Театр в Бельвиле» был выполнен Каррьером по заказу Поля Галлимара (по меньшей мере, достоверно известно, что именно к Галлимару картина перешла сразу после написания).

«Я попал в этот театр уже после того, как увидел картину, и надо признать, что не могло быть более подходящего для Каррьера пространства, чем это. Театр в Бельвиле не освещен так ярко, как Опера или Комеди Франсез, как Водевиль или Театр Сары Бернар. Он освещен слабо, как будто светом ночника. Он освещен не для того, чтобы демонстрировать там туалеты, бриллианты и плечи присутствующих на представлении женщин. У тех, кто ходит туда, нет ни туалетов, ни бриллиантов, и плечи они в театре не оголяют. Они приходят не для того, чтобы показать себя, а для того, чтобы увидеть происходящее на сцене. Сцена освещена лучше, чем зал, и этот зал растворяется в дымке, которая поглощает все яркие цвета и позволяет различить только черный и белый»²¹⁵. При таком идеальном совпадении натуральных условий и личного художественного выбора мастера не удивительно, что Каррьер загорелся работой над этим сюжетом.

Иная природа света, но фактически тот же световой эффект встречает зрителя в работе «Литейщик» (другое название – «Плавка», *илл. 2.43*).

Поразительный для творческого кредо Эжена Каррьера выбор темы объясняется заказным характером произведения. Для Всемирной выставки 1900 года Каррьер выполнил три литографические афиши: одну для персональной выставки своего друга Огюста Родена, две другие по государственному заказу для павильона горнорудной промышленности и металлургии – соответственно

²¹⁴ *Bajou V. P. 146.*

²¹⁵ *Geffroy G. Op. cit. P. 47–48.*

«Литейщик» и «Шахтер». Можно только удивляться тому, что этот заказ был адресован именно Каррьеру: известно, что художник крайне негативно относился к техническому прогрессу, усматривая в нем враждебность к человеку, и не стеснялся высказывать своё мнение на сей счет. Следствием этого стал казус, произошедший с литографией «Плавка». Хотя абсолютно очевидно, что афиша была призвана прославить литье именно как отрасль металлургии, изображенный рабочий больше напоминает отливщика статуй²¹⁶. Учитывая близкую дружбу Каррьера с Роденом, а также знакомство со многими другими скульпторами, легко понять, что при процессе отливки художник присутствовал многократно, и процедура эта была ему хорошо знакома.

Тем не менее, можно сказать, что к выполнению афиш Каррьер подошел со всей ответственностью. В каталоге-резоне приведен ряд живописных этюдов к обеим литографиям, причем особенно интересна в них именно световая лепка лиц литейщика и шахтера, всё более проработанная от одного этюда к другому.

Изображение шахтера неожиданно встает в параллель к одному из выполненных Каррьером в том же году портретов-«размышлений». «Размышление» 1900 года (*илл. 1.23*) существенно отличается от остальных: в этом портрете (редкий случай для автора) появляется фон, причем не интерьерный, а городской – с заводскими трубами и дымами. Исследователи творчества Каррьера никак не объясняют причины столь нестандартной для живописца трактовки²¹⁷. Однако тот же самый фон и у «Шахтера» (*илл. 2.44*). Остается предположить, что картина, известная сегодня как «Размышление» 1900 года, вовсе не входит в группу «Размышлений» (тут стоит повторить, что портреты мадам Каррьер известные сегодня под этим собирательным названием, сам художник, по-видимому, никогда

²¹⁶ Такую предположение высказывает и исследователь творчества Каррьера Алис Ламар [Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 102.]

²¹⁷ Родольф Рапетти полагает, что это намек на развитие промышленного капитализма, которому противопоставлена тревожная задумчивая фигурка [Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 73.]. В контексте всего, что нам известно о выборе Каррьером сюжетов для своих работ, такая политико-экономическая трактовка представляется несколько надуманной.

так не называл). Композиция разрабатывалась автором для аллегии промышленности. Впоследствии женская фигура оказалась заменена мужской и названа «Шахтером», а подготовительный холст был подарен Гюставу Жеффруа как самостоятельная работа. Любопытно также отметить, что, не претендуя на автопортретность, «Литейщик» и «Шахтер» явно несут на себе черты самого живописца. В случае Эжена Каррьера представляется возможным говорить, что это не случайно: художник нередко отождествлял себя с рабочим классом, его общественно-политические взгляды нашли отражение и в его творчестве.

В противовес индустриальной теме стоит упомянуть работы Каррьера, посвященные творческому началу. Речь идет о крупноформатных полотнах с говорящими парными названиями «Этюд с натуры: живопись» (около 1899, местонахождение неизвестно) и «Этюд с натуры: скульптура» (1904, частная коллекция, Япония). Представление об утраченной сегодня «Живописи» дает подготовительный холст, выполненный автором в размер окончательного и хранящийся в Художественной галерее Гамильтона (Канада, *илл. 2.45*). Автору удалось избежать прямолинейного решения поставленной задачи, отойти от, возможно, ожидаемого показа художника у мольберта и создания «картины в картине». Сюжет полотна аллегоричен: изображены две девушки, одна из которых, художник (по всей видимости, Элиза Каррьер), поправляет рукой волосы своей модели (Маргариты Каррьер). Взгляд последней устремлен вдаль, лицо отрешенное, рука прижата к груди – повторяется поза многих поздних каррьеровских портретов. «Скульптура» (*илл. 2.46*) решена аналогичным образом: в роли скульптора Жан-Рене Каррьер²¹⁸, моделью служит его сестра Нелли. Как и в первом случае, модель, символизирующая природу, отстранена, художник же прикасается к ней в стремлении уловить суть и передать меняющиеся черты.

В целом можно сказать, что аллегии мало характерны для творчества Каррьера. Он прибегает к этому приему лишь изредка и в основном на рубеже веков. Вместе с тем, художник активно пользуется аллегорией в тех случаях, где

²¹⁸ В действительности в 1904 году ему 13–14 лет, но автор явно прибавил сыну возраста.

она естественно предполагается заказчиком – а именно в монументальных декоративных росписях.

2.7. Настенные росписи

Говоря о творчестве Эжена Каррьера, обыкновенно подразумевают станковую живопись, однако несколько раз в своей жизни художник получал заказы на крупномасштабные настенные росписи.

Первое и самое ответственное поручение такого рода было адресовано ему в 1889 году. Третья Республика восстанавливает пострадавший при пожаре 1871 года декор городской ратуши Парижа (Отель-де-Виль) и привлекает для этого группу популярных художников из числа экспонентов Салона. Поль-Альбер Бенар, назначенный ответственным за роспись зала Наук, подбирает в свою команду двенадцать живописцев, в том числе Эжена Каррьера (вероятно, благодаря их дружбе). Сам Бенар работает над плафоном, а каждый из приглашенных им мастеров получает в свое распоряжение отдельный участок стены. Таким образом, вся роспись Отель-де-Виль складывается из фрагментов, различных по стилистике и манере. Каррьеру достается относительно небольшой фронт работ – он выполняет роспись верхней части аркады. Задача требовала подчинить оформление сложной архитектурной форме, и Каррьер вписывает в каждый треугольник полулежащую обнаженную фигуру, чей изгиб повторяет полукруг арки. Согласно философской концепции художника, суть декоративной живописи состоит в том, чтобы связать между собой линии здания и подчеркнуть их²¹⁹. Двенадцать исполненных фигур символизируют Математику, Минералогию, Магнетизм, Механику, Физику, Химию, Медицину, Ботанику, Географию, Геологию, Астрономию и Археологию (илл. 2.47–2.52). Художник здесь проявил себя как прекрасный график, позы и жесты фигур отточены в многочисленных подготовительных листах. Однако из-за традиционного для Каррьера скудного

²¹⁹ Цит. по: *Vajou V. Op. cit. P. 163.*

колорита роспись диссонирует с соседними яркими фресками и теряется на их фоне. Высокое расположение росписей также вредит их восприятию: зрителям сложно рассмотреть детали и прочесть аллегория. Расшифровать изображения удастся скорее благодаря сохранившимся эскизам, хотя и они довольно туманны: Математика считает на пальцах, Медицина изучает собственное отражение в зеркале, Химия ставит опыт с перегонным кубом.

В том же 1889 году Каррьер предложил на конкурс свой проект росписи плафона библиотеки, но провалился²²⁰.

Фрески в ратуше Каррьер заканчивает в 1892 году, а в 1893 получает новый заказ: декоративная роспись «Пробуждение» для амфитеатра свободного образования Сорбонны. История этого произведения весьма таинственна. Доподлинно известно, что заказ был выполнен художником в 1898 году, и впоследствии работа не покидала здания. Но к началу 1930-х годов она стала якобы едва заметна на стене, вследствие чего в 1931 году дочь живописца Элизабет Девольве-Каррьер, которая пошла по стопам своего отца и сама стала художницей, была приглашена для реставрации потемневшего «Пробуждения». Нет сведений, состоялась ли эта реставрация²²¹. Сегодня сотрудники Сорбонны ничего не знают об этом произведении, имени Каррьера не числится даже в документах университета. Судя по всему, изображение было забыто еще до Второй мировой войны.

Салон 1898 года, на котором был показан «Проект декоративной росписи Сорбонны», не включил его репродукцию в свой каталог. С тех пор работа не участвовала ни в одной выставке ни одного музея мира и вообще ни разу не была опубликована. Единственное, что сохранилось – несколько небольших по формату эскизов и гравюра «Проект декоративной росписи Сорбонны» по фотографии Эжена Дрюэ, которая позволяет составить хоть какое-то представление о композиции панно. В левой части изображена стоящая девушка, театральным

²²⁰ Ibid. P. 165.

²²¹ Braquet M. Ténèbre sur «L'Eveil» // Bulletin. 2004. № 15. P. 8–11.

жестом поднявшая руки к лицу – возможно, она и символизирует пробуждение. У ее ног, подперев подбородок ладонью, сидит, задумавшись, пожилая женщина. Остальную часть изображения занимает речной пейзаж (речной – поскольку можно различить мост), справа, за городом, видна колокольня. Есть предположение, что в ходе работы Каррьер заменил вид провинциального городка панорамой Парижа, поэтому аллегорическое панно для Сорбонны называют еще «Видение Парижа» или даже «Святая Женевьева, глядящая на Париж». Габриэль Сеай писал: «Каррьер любил Париж, особенно таким, каким он был виден с террасы дома Жана Долен в Бельвиле: протянувшимся до самого горизонта, затерянным в покрывающих его облаках и дымах, из которых, словно одинокие долгие мысли, выглядывают вырастающие из толпы безымянных домов памятники. Именно этот вид он избрал для Сорбонны»²²². Вероятно, это панно – редкий для Каррьера парижский пейзаж и одновременно столь же редкая для него аллегорическая композиция. Сегодня остается лишь сожалеть о его утрате. Родольф Рапетти проводит параллели между сюжетом сорбоннской росписи и «Размышлением» 1900 года²²³, в котором героиня представлена на фоне дымящих заводских труб. Как говорилось выше, «Размышление» явно связано с иным произведением. Однако если предположение Рапетти справедливо, то необходимо констатировать, что с 1898 по 1900 замысел художника претерпел существенное изменение: в более поздней станковой картине героиня отстранена от фона, существует с ним врозь, а в университетском панно – представляет с фоном единое целое. Вообще же сопоставление этих двух произведений по одному лишь признаку появления на картине городского пейзажа кажется довольно натянутым.

Еще при жизни Каррьера Гюстав Жеффруа сетовал, что государство так редко обращается с заказами на оформление общественных помещений к живописцу, который «лучше всех смог бы выразить сегодняшние чувства

²²² *Séailles G.* Eugène Carrière, essai de biographie psychologique. P. 74.

²²³ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 73

и желания, воплотить их в прекрасной форме, в гармонии света и тени»²²⁴. Однако, когда Каррьеру представляется подобная возможность, ни о какой острой современности сюжета говорить не приходится: художник избирает для своих росписей вневременные темы.

В 1897 году Каррьер получает заказ на четыре композиции для зала бракосочетаний Мэри XII округа Парижа (район Рейи). Он предлагает проиллюстрировать четыре жизненных этапа, четыре возраста: «Молодые матери» (1900), «Помолвленные»²²⁵ (1904), «Рождение» (1905) и «Старики» (1905), иными словами вновь возвращается к своей излюбленной теме семьи и материнства. Даже композиция, посвященная старости, включает фигуру малыша – пожилая пара держит его на руках, как видимое продолжение собственной жизни.

Эти работы так никогда и не заняли своего места в здании Мэри и хранятся ныне в Музее Пти Пале. Только первые две из них были завершены, закончить остальные Каррьеру помешала болезнь. Ряд этюдов, также находящихся в Пти Пале и в частных коллекциях, свидетельствуют, что художник стремился сделать композицию ритмичной, прибегал для этого к рифмующимся повторам изгибов. В «Молодых матерях» и «Помолвленных» фигуры сильно вытянуты: хотя Каррьер и критиковал использование современными художниками застылых форм античности, здесь он, по мнению Валери Бажу²²⁶, попадает под влияние Пюви де Шаванна, работавшего как раз в такой манере.

* * *

Возможно, в созданной автором диссертации жанрово-тематической структуре наследия Эжена Каррьеера описаны не все без исключения проработанные живописцем сюжеты. Однако названных основных групп достаточно для того,

²²⁴ *Geffroy G. Op. cit. P. 46.*

²²⁵ Один из эскизов к этому панно носит название «Молодость», из чего проистекает некоторая путаница в позднейшей литературе.

²²⁶ *Vajou V. Op. cit. P. 166.*

чтобы представить мастера как художника многогранного – в противовес сложившейся в искусствоведческой литературе традиции воспринимать его исключительно со штампом «живописца материнства». Творчество Каррьера несомненно шире и сложнее этой поверхностной характеристики. Анализ различных жанров в его искусстве позволяет лучше понять и точнее описать особенности манеры и творческого метода художника. Кроме того, существенно, что подробное рассмотрение малоизученных тем (в частности, пейзажей, аллегорий и городских многофигурных сцен, таких как «Театр в Бельвиле») в итоге позволяет говорить о Каррьере в том числе как об авторе собственной художественной концепции, чье творчество опирается на самостоятельно выстроенную базу правил и принципов.

Глава 3. Роль Эжена Каррьера в общественной и художественной жизни

3.1. Гражданская и социально-политическая позиция художника

Широкая известность Каррьера на рубеже XIX и XX веков объясняется не только его оригинальной творческой манерой, но и общественной деятельностью, которой живописец уделял много времени и сил. Сложившийся в литературе образ Каррьера как человека и как художника предполагает, казалось бы, его ориентацию исключительно на собственный внутренний мир, семью и ближайших друзей. Если попробовать описать мастера, опираясь исключительно на тематику и настроение его произведений, можно представить себе пассивного созерцателя, меланхоличного мечтателя с тонкой внутренней организацией. Однако современники характеризуют его как жизнелюбивого, общительного, энергичного мужчину. Начиная с 1890-х годов, с приходом популярности, он всё чаще и чаще высказывается на общественно-политические темы. Сохранившиеся публичные послания Каррьера посвящены разным темам: браку, античному искусству, проблемам образования, архитектуре, современному танцу.

Эли Фор свидетельствует, что в своей мастерской художник редко бывал один, чаще всего там же сидели его друзья и кто-то из детей, а по пятницам ателье наполнялось еще и молодыми живописцами и литераторами, которых специально приводили к Каррьеру, в том числе приехавшими в Париж иностранцами. К концу жизни вокруг него, как ранее вокруг Льва Толстого или Генрика Ибсена, сформировался кружок представителей передовой европейской мысли²²⁷. Айседора Дункан, описывая свою первую встречу с Каррьером, характеризовала его как необычайно притягательного, харизматичного человека: «В нем был заложен могучий дух, сильнее которого я не встречала: Разум и Свет. Он излучал величайшую нежность ко всему живущему. Вся чудесная красота и сила его картин

²²⁷ Faure E. Op. cit. P. 3–4.

была просто прямым отражением совершеннейшей души художника. В его присутствии я чувствовала себя так, как, должно быть, чувствовала бы себя в присутствии Христа. Я была полна таким благоговением, что хотела опуститься на колени и опустилась бы, не будь я так робка и сдержанна по натуре»²²⁸. Это не единственный подобный отклик. Каррьер воспринимался многими как мудрый советчик, духовный пример и авторитет.

Журналисты многократно предлагают художнику высказаться по поводу острых вопросов современности. Одно из наиболее известных его писем озаглавлено «Ответ на вопрос о роли пролетариата в протесте против войны» и начинается со слов «Я полагаю, что долг каждого человека ответить на столь важный вопрос»²²⁹.

Несмотря на отсутствие классического образования (Каррьеру пришлось рано прервать учебу), он завоевывает признание как публицист, оратор и мыслитель даже в кругу блестяще образованных политиков и ученых.

Еще в первый период своего творчества, в 1871 году, он откликнулся на просьбу литографа Огюста Мюнха, у которого работал за несколько лет до того, и выполнил для него гравюру «Права человека» (*илл. 3.1*). Это эмоционально сильное произведение, в центре композиции которого – крылатый ангел смерти с косой в руках, а ниже его, на земле, сидят и лежат страдающие. Темное небо, затянутое тучами, усиливает у зрителя ощущение беспокойства.

Также и в зрелые годы, два десятилетия спустя после этого заказа, Каррьер отзывался на проблемные и ключевые события международной политики, будь то передача Францией Германии пограничных территорий, русско-японская война или подписание важного соглашения. Не всегда его участие остается сугубо в рамках изобразительного искусства. Включаясь в ту или иную кампанию, художник задействовал все возможные ресурсы, а свое творчество воспринимал лишь как одно из многих средств борьбы.

²²⁸ Дункан А. Мой муж Сергей Есенин. М.: АСТ, 2014. С. 106.

²²⁹ Carrière E. *Ecrits et lettres choisies*. P. 84.

Поражение страны во Франко-прусской войне и потеря Францией Эльзаса и Лотарингии (родного края Каррьерера) подтолкнули живописца в стан сторонников Леона Гамбетта, и до конца жизни он оставался республиканцем, социалистом, антиклерикалом. Следуя своим политическим взглядам, художник принимает участие в создании газеты «Аврора» и выполняет знаменитую литографию для оформления издания. «Авроре» Каррьерер придавал огромное значение. «Необходимо, чтобы вы сохранили свою трибуну в “Авроре”, – писал он Эли Фору. – Вы обращаетесь там к смешанной среде, там вас читают простые люди, которых вы больше нигде не найдете. <...> Толстые журналы – это часовни, в них всё заплесневело. Жить и действовать надо в толпе»²³⁰. В контексте этих слов особый оттенок приобретает написанное Каррьерером полотно «Театр в Бельвиле», о котором говорилось в главе 2. В этом произведении художник, следуя своему же завету, выходит в толпу и показывает публике тот самый народ с окраины.

В конце 1890-х он использует собственный уже сложившийся авторитет для оказания влияния на нашумевшее дело офицера Альфреда Дрейфуса. На первый взгляд частный, один из многих, случай министерского произвола получил чрезвычайно широкую огласку и сыграл огромную роль в жизни не только Франции, но и всей Европы. Дело затронуло все слои общества. Художественные круги также раскололись на партии. Каррьерер был убежден в невинности капитана Дрейфуса и безоговорочно принял сторону его защитников: «Я думаю, что наши современники сумасшедшие либо идиоты. Никогда еще черная, отвратительная глупость не была такой наглой»²³¹. В январе 1895 года Каррьерер по случайности присутствовал при лишении Альфреда Дрейфуса воинского звания и был глубоко потрясен происходившим у него на глазах событием и криками осужденного. Во время одного из сеансов позирования для портрета молодая австрийка Берта Цукеркандл, дочь венского издателя и подруга Густава Климта, спросила Каррьерера о причинах его постоянной печали. «Плетется преступная интрига, и я ничего не

²³⁰ Ibid. P. 232.

²³¹ *Carrière J.-R. Op. cit. P. 66.*

могу сделать, чтобы этому помешать», – ответил он²³². В ателье Каррьера стали регулярно появляться Жорж Клемансо, полковник Жорж Пикар, адвокат Альфреда Дрейфуса и Эмиля Золя Фердинанд Лабори. В числе антидрейфусаров оказались друзья художника Альфонс Доде и Эдмон де Гонкур, а также многие другие, в том числе такие заметные фигуры как Пьер Огюст Ренуар и Эдгар Дега. В 1898 году Каррьер в числе первых, вместе с Клодом Моне и Гюставом Жеффруа, присоединяется к Жоржу Клемансо, требующему пересмотра дела. Названные деятели политики и искусства образуют ближайший круг Эжена Каррьера, именно их портреты, созданные в 1890-х годах, единогласно признаются самыми удачными в каррьеровском наследии.

Весной того же года, одновременно с делом Дрейфуса, разгорается скандал в художественном мире: Общество литераторов отказывается принимать выполненный по его заказу Огюстом Роденом памятник Оноре де Бальзаку. Критики и пресса характеризуют дерзкий памятник как самую большую неудачу скульптора. Каррьер бросается на помощь: по его инициативе публикуется протест и объявляется подписка на оплату отливки памятника в бронзе и на его установку в общественном месте. Необходимая сумма (30 000 франков) была собрана довольно быстро, однако поскольку среди привлеченных Каррьером жертвователей оказалось немало видных дрейфусаров и пресса обращала на этот факт преувеличенное внимание, Роден (придерживающийся антидрейфусарских взглядов, хотя и не выступающий с ними открыто) отказался принять деньги, вернул Обществу литераторов аванс и заявил, что его произведение будет принадлежать ему одному. Гипсовый «Бальзак» был спрятан Роденом на вилле в Мёдоне, и установка памятника в Париже состоялась только много лет спустя после смерти скульптора, в 1939 году.

Случаи участия в общественно-политических делах Каррьера именно как художника редки: основная тема его работ настолько интимна, что, на первый

²³² *Le Gratier, S. Chronique d'un engagement. Eugène Carrière et l'affaire Dreyfus. Gournay sur Marne: Société des Amis d'Eugène Carrière, 1999. P. 1.*

взгляд, эти произведения не могут нести вовсе никакой социально значимой нагрузки. Однако таковые примеры есть, Каррьеру удавалось поставить свое мастерство в изображении семейных сцен даже на службу государственной политике. Наиболее яркий образец – композиция «Поцелуй мира» (илл. 3.2). Тема невинного поцелуя – материнского, дочернего, братского – одна из излюбленных у художника. В данном случае живописец прибегнул к ней в 1903 году по заказу французского дипломата, одного из самых известных пацифистов начала XX столетия и будущего лауреата Нобелевской премии мира (1909) Поля д’Этурнеля де Констана по случаю визита в Париж английских парламентариев, прибывших для подготовки Антанты. «<...> “патриоты” обвиняют меня в том, что я готовлю слабую, страдающую, униженную, разоруженную Францию – легкую добычу для наших соперников. <...> Но декларировать мир – не значит умолять о нем»²³³, – поясняет он Каррьеру в письме. Ответ живописца выдает схожее понимание политики: «Совершенно очевидно, что мирная Франция есть сознательная Франция, столь же сильная. <...> Когда отовсюду раздаются голоса против коллективного убийства, есть на что надеяться. Одно цветущее дерево – это еще не весна, но оно означает, что весна близко»²³⁴.

Выполненное мастером изображение сопровождалось подписью «В двадцатом веке Франция объявляет Миру Мир» и было воспроизведено на обложке меню для банкета. Каррьер не чурался подобного практического, «служебного» использования своих произведений: «Спасибо вам, что позволили мне принять участие в этом важнейшем деле»²³⁵, – пишет он заказчику. Живописец воспринимает искусство как «вещь, абсолютно необходимую человеку»²³⁶, и «истинный эсперанто»²³⁷, призванный объединить народы.

²³³ Цит. по: Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 110.

²³⁴ Carrière E. *Ecrits et lettres choisies*. P. 269–270.

²³⁵ Ibid. P. 270.

²³⁶ Carrière E. *L’Art dans la Démocratie // Carrière E. Ecrits sur l’art*. P. 40.

²³⁷ Ibid. P. 41.

В картине представлены три женских образа: центральный персонаж прижимает к себе одну «сестру» и целует в лоб другую. Трактовки этого изображения различны. Существует предположение, что художник изобразил аллегорияу Мира, соединяющую после многолетних споров Англию и Францию. По другой версии, зритель видит непосредственно Францию, которая в соответствии с подписью, собирает народы Европы в мире²³⁸. Иллюстрация отвечала нуждам заказчика и, вероятно, оправдала его ожидания, поскольку год спустя была использована повторно²³⁹, на этот раз для оформления встречи со скандинавскими парламентариями, а кроме того помещена на почтовые марки Французской Республики. Произведение получило такую известность, что в определенный момент стало восприниматься как одна из центральных работ художника, а в июне 1906 года было выбрано для обложки каталога аукциона, проводимого в мастерской Каррьера после его кончины.

Идеи мира начинают обсуждаться в Европе еще шире и громче, когда в феврале 1904 года японский флот без объявления войны нападает на русский на рейде у Порт-Артура. Война за контроль над Манчжурией и Кореей, развернувшаяся между Российской и Японской империями с февраля 1904 по сентябрь 1905 года, в очередной раз разделила западный мир на два лагеря: США и Англия поддержали Японию, в то время как Германия и Франция, формально соблюдая нейтралитет, не одобрили нападения на российский флот на Дальнем Востоке. Конфликт получил широкое освещение в европейской прессе и помимо прочих реакций естественным образом спровоцировал акции пацифистов, большую роль при этом играла художественная интеллигенция.

Эжен Каррьер (в это время уже тяжело больной) и Анатолий Франс проводят с помощью своих друзей акцию «Жертвам русско-японской войны» под девизом

²³⁸ Auguste Rodin. Eugène Carrière. P. 110.

²³⁹ «Стоит ли нам напечатать то же [меню – Ю.П.] или новое? Я не буду обращаться ни к кому, кроме вас», – советует Этурнель де Констан с Каррьером в 1904 году. (*Carrière J.-R.* Op. cit. P. 217).

«За мир, за свободу». Среди участников немало громких имен: политики Жан Жорес, Аристид Бриан и Жорж Клемансо, живописец Теофиль Александр Стейнлен и другие. В короткий срок Каррьер и Франс собрали Комитет художников из 26 членов и привлекли еще 143 единомышленника из числа живописцев, иллюстраторов, граверов, скульпторов и писателей.

В дружественном издательстве Эдуарда Пеллетана участниками акции выпущен художественный альбом под емким названием «Жертвам». Предисловие написал Анатоль Франс, тексты и иллюстрации подготовили Жюль Ренар, Сюлли-Прюдом, Габриэль Сеай, Анри Фантен-Латур, Теофиль Александр Стейнлен и, конечно, сам Эжен Каррьер. Посыл книги заключался в прокламации абсурдности войны и необходимости согласия между народами. Достоевский, Толстой и Горький прославлялись как воплощение русского гения.

Оригиналы иллюстраций для альбома, а также множество других произведений живописи, графики и мелкой пластики (всего более 250 единиц) были бесплатно переданы художниками оргкомитету для проведения лотереи в пользу раненных на войне – причем устроители особо подчеркивали, что не делают различия ни по национальности, ни по цвету кожи; и русские, и японцы равно являются безвинными жертвами их собственных правительств и одинаково нуждаются в помощи²⁴⁰.

Обложку альбома украсила репродукция картины Каррьера «Сострадание». Посетив в мае 1904 года мастерскую художника, где тот заканчивал свою работу, Эли Фор заметил: «Каррьер создал великолепное знамя для нашей лотереи»²⁴¹.

Это произведение – очередной сюжет на тему материнства, и не исключено, что моделями выступили жена и дочь мастера. Девочка-подросток деовой ладонью

²⁴⁰ Любопытно, что, например, газета «Le Gaulois» в то же время проводит лотерею в помощь только «белым», то есть русским пострадавшим.

²⁴¹ Цит. по: *Le Gratier, S. Entre humanisme et pacifisme, Eugène Carrière face à la guerre russo-japonaise // Le Journal du Musée Eugène Carrière. 2013. № 1. P. 50.*

закрывает лицо, а правой сжимает руку матери, которая, склонив голову, обнимает дочь за плечи.

18 июня 1904 года альбом вышел из печати в Национальной типографии тиражом в 15 165 экземпляров. В ходе лотереи было продано 30 000 билетов по одному франку.

3.2. Национальное общество изящных искусств и Осенний салон

Естественно, что в основном общественная деятельность Эжена Каррьера лежала в области искусства и культуры. С юности он был недоволен существующим в Париже порядком: Школа изящных искусств, Академия, Салон сильно ограничивали свободу живописцев, и, едва почувствовав в себе необходимую силу, мастер приложил максимум стараний для того, чтобы жизнь рядового художника стала более комфортной и независимой.

В конце 1889 года он участвует в создании Салона Национального общества изящных искусств – новой организации, призванной выступить в противовес Академии и представлять собственные выставки с более демократичным отбором произведений. Каррьер писал президенту академического Салона Общества французских художников: «...что касается меня, я согласен с общим желанием получить больше свободы, с общим возмущением царящим в Обществе бюрократизмом <...>; тираническая иерархия отводит художникам роль подчиненных, и потому, несмотря на то, что очень ценю наши дружеские отношения, я вынужден протестовать»²⁴².

Среди основателей Национального общества отмечены также Пьер Пюви де Шаванн и Огюст Роден (последний возглавил секцию скульптуры). Каррьер не занял в Национальном обществе никаких постов, однако роль рядового участника оказалась ему тесна, и из года в год он активно участвует во внутренней жизни организации; при возникновении болезненных вопросов, даже и не касающихся его

²⁴² Carrière J.-R. Op. cit. P. 110.

напрямую, пишет письма президенту общества, не боится высказывать непопулярные мнения, просит за других.

Каррьер выставлял на Салоне Национального общества изящных искусств лучшие свои работы – горячо встреченные зрителями портреты Поля Верлена, Альфонса Доде, Гюстава Жеффруа, Эдмона де Гонкура, значение которых для творчества живописца подробно пояснялось выше. Однако подлинное детище Эжена Каррьера, начинание, о котором он заботился и которое не смогло бы проложить себе дороги без его опеки, – это знаменитый Осенний Салон, впервые открывшийся в парижском Пти Пале 31 октября 1903 года.

До открытия Осеннего Салона единственной возможностью показать свои произведения широкой публике (а значит и найти для них покупателя) было для авторов участие в одной из двух регулярных выставок: Салоне Общества французских художников и упомянутом выше Салоне Национального общества изящных искусств. Даже на рубеже XIX–XX веков члены жюри оставались консервативны, и молодые живописцы круга Альбера Марке и Анри Матисса не попадали на выставки. Кроме того, оба события проходили весной, когда Париж наводняли туристы. Осенью же художникам приходилось переезжать на салоны Мюнхена, Берлина и Вены, где в это время года в противовес французской столице оживала художественная жизнь. К сожалению, участие французов в этих выставках осложнялось регулярными политическими кризисами, особенно после поражения Франции в войне 1870–1871 годов. Все очевиднее становился факт, что Парижу необходим новый салон, более доступный современным художественным течениям. Франц Журден, который сыграл главную роль в основании нового салона и впоследствии написал книгу о перипетиях его открытия²⁴³, свидетельствует, что в Париже существовали два основных направления: умеренное, представленное Академией, Школой изящных искусств и двумя весенними салонами, и «прогрессивное», представленное молодым поколением и отметившееся созданием собственного Салона. Журден писал, что мечтал

²⁴³ *Jourdain F. Le Salon d'Automne. Paris: Editions les Arts et le Livre, 1926. 93 p.*

соединить в стенах одного выставочного зала все виды искусства, как изобразительного, так и декоративно-прикладного, что он боролся за «создание салона, всегда открытого для постоянного развития без тенденциозности, салона нововведений, проб, искренней и умной эклектики»²⁴⁴.

Журден изложил свои идеи Анри Ружону, директору Школы изящных искусств, но тот отклонил проект. Несколько лет спустя со сходным предложением выступил заместитель хранителя Пти Пале Иваноз Рамбоссон. Начались обсуждения, по итогам которых Осенний салон был юридически основан летом 1903 года. Большинство художников встретили его появление с радостью. Администрация весенних салонов также первоначально не предприняла никаких мер против новоявленного конкурента, но как только стало ясно, что Осенний салон 1903 года вызывает живой интерес публики, последовала реакция: президент Национального общества изящных искусств Каролус-Дюран с 1904 года запретил членам общества под страхом исключения участвовать в любых выставках, кроме весенних академических. Тем не менее, среди сторонников нового Салона оказалось несколько именитых художников, которые рискнули поддержать «отступников» – в том числе и Эжен Каррьер. Если верить воспоминаниям Журдена, именно поддержка Каррьеера, его письма к Каролус-Дюрану и составленная им петиция оказали решающее влияние на администрацию Национального общества, так что запрет на участие в иных выставках был снят²⁴⁵. Скульптор Эмиль Антуан Бурдель месяц спустя после выставки произнес речь, в которой так оценил это начинание: «Дорогой Каррьер, ваше творчество отмечено людской болью, нежностью, добротой, а неподкупная позиция, занятая вами в Осеннем Салоне, сама по себе достойна считаться шедевром»²⁴⁶.

В своей петиции Каррьер особенно подчеркивает, что необходимо уважать свободу художника и что никакая попытка уменьшить конкуренцию в мире

²⁴⁴ Ibid. P. 8.

²⁴⁵ Ibid. P. 20.

²⁴⁶ Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. М.: Искусство, 1968. С. 89.

искусства не несет в себе ничего прогрессивного или позитивного. Подписи под этим документом поставили три четверти членов Национального общества изящных искусств, представители разных поколений: среди прочих Морис Дени, Жан-Франсуа Рафаэлли, Анри Матисс, Жорж Руо. 7 октября 1904 года Эжен Каррьер писал Кароллюс-Дюрану: «Исторический опыт учит нас, что только сила и разнообразие направлений в искусстве обогащают общество»²⁴⁷. По его мнению, Осенний Салон – отличный способ сохранить главенствующее положение Парижа в художественной жизни Европы и помешать Германии перенять у Франции функции центра искусств²⁴⁸. «Никогда Осенний Салон не сможет заменить Национальное общество изящных искусств, никто на это и не надеется. <...> Этот салон – насущная необходимость. <...> Он ничем не угрожает Национальному обществу, даже напротив, поскольку полностью отличен от него»²⁴⁹.

В благодарность за решительный шаг и, по сути, спасение всего начинания, оргкомитет Осеннего Салона назначает Эжена Каррьеера первым почетным президентом выставки 1904 года²⁵⁰.

Сам Каррьер охотно экспонировал свои работы на Осеннем салоне. Так, в 1904 году он демонстрирует портрет Артюра Фонтена с дочерью. Именно по рекомендации мастера впервые получили возможность участвовать в выставке будущие «дикие» – фовисты Андре Дерен, Морис де Вламинк и Анри Матисс (причем последний выставил сразу шестнадцать полотен). Каждый год

²⁴⁷ *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 90.

²⁴⁸ Тут уместно вспомнить упомянутую нами в главе 1 ревность Каррьеера как француза к Германии, а также строки из письма к Кароллюс-Дюрану: «я жил в Эльзасе и был вынужден покинуть город моего детства, родной город моей матери и моих братьев – отсюда моя пусть не враждебность к Германии, но настороженность по отношению к ней» (*Carrière J.-R.* Op. cit. P. 114).

²⁴⁹ *Ibid.* P. 144.

²⁵⁰ Жан-Рене Каррьер в своих воспоминаниях указывает, что именно его отец добился того, чтобы в 1904 году Осенний Салон состоялся в Гран Пале, то есть в том же помещении, где проходили официальные выставки.

организаторы Осеннего салона предоставляли одному из художников возможность показать свое искусство в развитии от ранних полотен к поздним. В первый раз такая честь была оказана тогда еще мало оцененному Полю Гогену. На следующий год выбрали авторов, «несопоставимых», с точки зрения многих критиков: Поля Сезанна и Пьера Пюви де Шаванна. В 1906 году, после смерти Эжена Каррьеера, настала и его очередь – в знак благодарности за вклад в становление Салона.

Интересно, что, со всей страстью поддерживая молодежь на Осеннем Салоне, Каррьер отнюдь не восхищался живописью своих младших современников и отзывался об их творчестве довольно прохладно. Его интересовали не их поиски, но самый принцип возможности разнообразного искусства и свободы выражения художника. «Наше время прекрасно. Все религии оспариваются, но никогда не бывало более сильной веры. У нас нет никакого большого стиля, но мы богаты на художников»²⁵¹.

По меткому выражению Эли Фора, «в глубине души из всей современной живописи Каррьеру нравилась одна только живопись Каррьеера»²⁵².

3.3. Преподавательская деятельность. Академия Каррьеера

«Он не оказывал влияния на молодую живопись»²⁵³: такое заявление Эли Фора о Каррьеере не бесспорно. Художник безусловно не собрал вокруг себя свиты из прямых последователей и подражателей. Его стилистика настолько самобытна, что любой, кто решил бы работать в схожей манере, выглядел бы эпигоном. Однако долгие годы преподавательского труда Эжена Каррьеера не прошли бесследно.

Преподаванием он начинает заниматься с конца 1880-х годов. Для него идеальное учебное заведение по самой своей концепции должно быть противоположно Школе изящных искусств с ее строго определенной стилистикой

²⁵¹ Цит. по: *Faure E. Op. cit. P. 160.*

²⁵² *Ibid. P. 162.*

²⁵³ *Ibid. P. 161.*

и приматом античного сюжета над современным (считавшимся тривиальным). По словам Камиля Моклера, Каррьер «становился союзником любому, кто желал освободиться от догматов Школы»²⁵⁴.

С начала 1890-х и до 1905 года он ведет мастерскую в частной Академии Палет на бульваре Клиши, с 1898 по 1902 год совмещает эту деятельность с преподаванием в Академии Камилло на улице Вье Коломбье, где подхватывает класс почившего Гюстава Моро. Эти две студии со временем начинают называть Академией Каррьера, хотя юридически организации с таким названием никогда не существовало. Академия Каррьера – это неформальное объединение художников, которым отказали в других студиях и которые мечтали только о том, чтобы иметь возможность работать и выставляться. Большинство учеников пришли к Каррьеру, привлеченные творческой свободой, которую тот декларировал, и уверенные, что здесь они смогут продолжить свои поиски новых пластических форм.

Обучение в мастерской Каррьера весьма сильно отличалось от академического и основывалось на внимании к индивидуальности каждого ученика – такой подход, хоть и не лишенный недостатков (Франсис Журден: «[Каррьер] редко мешает тем, кто выбрал его в качестве проводника, сбиться с пути»²⁵⁵), привлек многих, и ателье быстро стало популярным. «Я люблю Дега и Моне, Фантена и всех тех, кто искренне верит в свое искусство. Я люблю их вне зависимости от того, к какой школе они принадлежат, я беспристрастен и уважаю свободу их духа, ведь их свобода гарантирует мою собственную»²⁵⁶. Карикатурист Гюстав Жоссо, несколько месяцев посещавший ателье Каррьера, описал в своем дневнике случай, когда учитель, обыкновенно крайне благожелательный,

²⁵⁴ *Maucclair C.* Цит. по: *Le Gratier S.* L'Académie Carrière: une fenêtre sur les Fauves et les femmes-artistes // *Le Journal du Musée Eugène Carrière.* 2014. № 2. P. 10.

²⁵⁵ Цит. по: *Le Gratier S.* Contribution à l'histoire de l'Académie Carrière. Gournay sur Marne: Société des amis d'Eugène Carrière, 2006. P. 17.

²⁵⁶ Письмо Жоржу Денуанвилю, декабрь 1899. Цит. по: *Geffroy G.* Op. cit. P. 21.

раздраженно бросил одному из учеников: «Будьте собой!», увидев на холсте сходство со своим собственным произведением²⁵⁷.

Как и другие парижские студии, такие как Академия Жюлиана или Академия Коларосси, Палет и Камилло привлекают немало иностранцев. Среди учеников Эжена Каррьера числятся художники из Англии, Германии, Австрии, Швейцарии, Италии, Финляндии, Норвегии, России (Александр Шевченко, Иван Похитонов, Елена Киселева, Анна Семенова), США, Бразилии, Мексики и других стран.

В 1899 году Каррьер пишет директору Академии Камилло письмо, которое нагляднейшим образом раскрывает его отношение к преподаванию: «Академия живописи может быть коммерческим предприятием для ее владельца, но не для Учителя. Вы знаете, что единственный интерес, который мною движет – это желание быть полезным молодым художникам. В пятницу вечером я уже объяснил вам, почему необходимо, чтобы в мастерской были сильные ученики, и что обучение одного человека бесплатно никому не составит проблемы. <...> Прогоняя этого ученика, вы подтверждаете, что благородства по отношению к молодым художникам в вас не больше, чем уважения к моему мнению. В таких условиях я не смогу у вас преподавать»²⁵⁸.

Однако Каррьер не отказывается от места и постепенно его учениками становятся начинающие Анри Матисс, Андре Дерен и Жан Пюи. Впрочем, очевидно, что Каррьер не оказал прямого художественного влияния на будущих фовистов и вовсе не учил их работать в присущей ему манере. Жан Пюи вспоминал, что «Академия Каррьера была местом, где можно было поработать в тишине, там не было такого отвратительного кавардака, как в других академиях тех лет, <...> многие ученики приходили сюда ради возможности позаниматься самостоятельно, а не за советами Каррьера, хотя последние, впрочем, всегда выслушивались с уважением и симпатией»²⁵⁹. Это свидетельство справедливо лишь отчасти: в архиве

²⁵⁷ Цит. по: *Le Gratier S. Contribution...* P. 6.

²⁵⁸ Цит. по: *Bajou V. Op. cit.* P. 209.

²⁵⁹ Цит. по: *Chatillon-Limouzi M. Jean Puy // Le Journal du Musée Eugène Carrière.* 2014. № 2. P. 59.

писем Эжена Каррьера находим немало обращений к «дорогому учителю» от его учеников с просьбами встретиться, оценить ход работы, дать совет²⁶⁰.

Обучение в молодости в мастерской Александра Кабанеля оставило в душе Эжена Каррьера стойкое отвращение к академическому образованию, и, сам став преподавателем, он предпочитает давать ученикам лишь советы и наставления, облеченные в форму афоризмов о жизни: «Когда Каррьер высказывал мнение об этюде, я никогда не знала наверняка, о живописи он говорит или о жизни в целом»²⁶¹.

Художник выбрал для своих студий формат преподавания, который один из учеников Вернон Блейк характеризует как «единственный разумный»: «Каждый рисунок становился предметом поучения, обращенного ко всему классу – допущенная в рисунке ошибка комментировалась публично <...> Урок не касался содержания рисунка, обсуждались только моменты, которых студент не заметил. <...> Я никогда не видел, чтобы Каррьер “исправлял” рисунки своих учеников, картинно вытянув руку и перерисовывая линии»²⁶². Мастер видел цель обучения молодежи в том, чтобы показать место искусства в обществе и научить наблюдательности. «Он объяснял им, что нельзя рисовать “хорошо” или “плохо”, но только “иначе”, ведь рисунок – это способ выразить качество наших отношений с предметом, который нас интересует»²⁶³, – данная Эли Фором трактовка каррьеровского подхода объясняет взаимоотношения художника с его учеником Анри Матиссом. Стилистика этих двух авторов – наставника и ученика – настолько различна, что месяцы, которые Матисс провел в академии Каррьера, подчас воспринимаются как случайность. Однако впоследствии, когда Матисс уже покинул ателье, Каррьер пишет ему: «В студии Камилло я всегда интересовался вами, но чувствовал, что у вас есть своя собственная идея, и не хотел ей

²⁶⁰ Напр.: *Carrière J.-R.* Op. cit. P. 262.

²⁶¹ Сесиль Эртц-Эйроль, цит. по: *Le Gratier S.* Contribution... P. 9.

²⁶² *Blake V.* The Art and Craft of Drawing. Oxford University Press, 1927. Цит. по: *Le Journal du Musée Eugène Carrière.* 2014. № 2. P. 28.

²⁶³ *Faure E.* Op. cit. P. 93.

противоречить <...> Когда будете открывать следующую выставку, предупредите меня, я приду помочь вам с развеской»²⁶⁴, – Матисс на тот момент только что провел выставку в галерее Воллара, но остался недоволен общим видом экспозиции. Несмотря на то, что обучение Матисса в Академии Камилло было недолгим, многие критики продолжали расценивать Каррьера как его наставника: «Матисс получал советы Каррьера. В натюрмортах и интерьерах польза этих советов неоспорима, именно ими и объясняется нынешний успех»²⁶⁵.

Фундаментальное значение каррьеровского преподавания недооценено современными исследователями. Между тем оказанное им влияние на тех или иных мастеров не укладывается в сугубо стилистические рамки. Напротив, ценность вклада Эжена Каррьера в образование художников младшего поколения заключается в том, что он давал им не образец, а толчок: «Ремеслу можно обучить быстро: теплые тона, холодные тона, какие цвета использовать – всё это дело получаса»²⁶⁶.

В 1905 году на основе собственного понимания образовательного процесса мастер начинает оформлять в своих тетрадях большой проект Всеобщей народной академии изящных искусств (это название его не устраивало, но оставалось рабочим). Открыть ее Эжен Каррьер не успел, однако заметки к проекту были опубликованы в 1907 году вместе с другими записями художника и заслуживают подробного рассмотрения.

Фундаментальным принципом Всеобщей народной академии Каррьер видел единство морального и физического, формы и духа. К учебе должны быть равно допущены как мужчины, так и женщины²⁶⁷, любые насмешки над новичками категорически воспрещаются. Отдельно Каррьер оговаривает роль натурщика и

²⁶⁴ Цит. по: *Le Gratier S. Contribution...* P. 15.

²⁶⁵ *Thiébault-Sisson. Le Salon d'Automne au Grand Palais // Le Petit Temps. 1904. 14 octobre.*

²⁶⁶ Цит. по: *Le Gratier S. L'Académie Carrière...* P. 15.

²⁶⁷ Если в Школу изящных искусств женщин не допускали вплоть до 1897 года, а в Академии Жюлиана и Академии Монпарнаса женщины занимались отдельно от мужчин, то в классах Каррьера барышни и молодые люди работали бок о бок, над одной и той же натурой.

необходимое отношение к нему живописцев: натурщик заслуживает безусловного уважения и всех знаков симпатии, так как является самой природой, приходящей в студию. «Натурщик должен чувствовать <...> свою высокую роль»²⁶⁸.

Учебный план Академии подразделяется на пять блоков:

1. начальный курс;
2. курс рисунка;
3. курсы живописи, скульптуры, гравюры, архитектуры;
4. общий курс;
5. философия искусства.

Принципиально для Каррьера, что базу обучения составляют общие дисциплины, без которых, по его мысли, невозможен художник: в начальном курсе изучается естественная история (формирование почв, остеология, растения, моллюски), история эволюции человека (человеческие расы, современные экономические законы, социальные классы и их взаимоотношения), история религий и философий – и только вслед за тем и в связи с вышеперечисленным – выразительные средства искусства и эстетика.

Курс рисунка начинается с изучения растений, моллюсков, скелетов, далее следуют этюды обнаженной модели и человека в современной одежде. Особо Каррьер подчеркивает свое неприятие исторических костюмов. Он предлагает ученикам сеансы парного позирования двоих натурщиков для изучения соотношения планов и взаимного согласия форм, учит правильно сажать натурщика и ставить свет. «Нужно почувствовать момент, когда освещенная форма вызовет волнение и непреодолимое желание его передать»²⁶⁹.

Курсы живописи, скульптуры и архитектуры включают в себя историю этих видов искусства, используемых техник. Живописцы обязаны выучиться самостоятельно готовить холсты, хранить краски, лаки и прочие материалы.

²⁶⁸ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 64.*

²⁶⁹ *Faure E. Op. cit. P. 93.*

Общий курс или курс композиции подразумевает посещение рынков и портов, заводов и фабрик, литейных мастерских и строящихся зданий, причем учащиеся не должны приходить туда как отстраненные зрители, их задача напрямую пообщаться с теми людьми, чувства и чаяния которых им придется выражать в живописи и пластике. Выходя за пределы своей мастерской, молодые художники должны проводить немало времени в наблюдениях за светом, делать наброски и позже восстанавливать по ним увиденную сцену, создавать с течением времени нечто вроде словаря жестов, поз, эффектов и пр. Таким образом начинающий мастер воспитывает зрение: эта составляющая художественного образования ставится Каррьером во главу угла как необходимая и универсальная.

Всеобщую народную академию Каррьер продумывает до мелочей. В частности, он отдельно оговаривает оформление интерьера: Академию должны украшать земные и морские растения, высушенные либо законсервированные, ракушки и камни, скелеты животных и людей (всё это необходимо для обучения на начальных курсах). Обиженный в молодости холодностью Школы изящных искусств, Каррьер стремится сделать собственную Академию комфортной для каждого студента. Он описывает спортивный зал, который должен стать местом для отдыха и для упражнений, и библиотеку со строгим отбором книг, касающихся исключительно профессиональных вопросов. Академия должна быть открыта каждый день, включая воскресенье, чтобы ученики могли встречаться там для прогулок и игр. Управление Академией должно вестись группой подписчиков-основателей: именно им предоставляется право выбора профессоров, ученых, художников. Расходы Академии покрываются за счет взимаемой с учеников платы, причем иностранцы должны платить больше французов. Точных сумм Каррьер не указывает.

Несмотря на то, что заметки о будущей Академии лишь тезисны и лаконичны, в отношении территориального расположения школы автор неожиданно конкретен: «Академия расположится на большой территории,

например, на возвышенности Бют Шомон»²⁷⁰. Неизвестно, по какой причине он с уверенностью выбрал именно это место (еще в 1867 году на Бют Шомон был разбит парк, существующий и поныне, и нет информации о том, что город был готов начать там строительство).

Кроме собственно художественного преподавания, то есть работы с теми, кто желал учиться живописи, по воскресеньям Каррьер проводит в залах Лувра открытые беседы об искусстве, которые собирают самую разную публику. Искусство живописец расценивает как универсальный язык, причем для него, убежденного социалиста, значимость этого языка заключается не столько в объединении народов, сколько в объединении различных социальных слоев. Он настаивает, что вызываемые искусством эмоции зиждутся на общечеловеческих основах, не зависят от статуса и материального благополучия, а значит, одинаково доступны всем. Искусство, которое «презирает народ за его грубость и невежество, кончает тем, что может существовать только в узком кругу людей, где истончается и иссыхает»²⁷¹. В одной из статей Каррьер касается современной архитектуры: «По каким таинственным причинам дорогостоящие современные памятники приносят на наши улицы скуку? <...> архитектура не принимает в расчет прохожих: ее фасады не дадут приюта ни уставшему путнику, ни тому, кто спасается от стихии, нет места ни для размышления, ни для беседы. <...> Искусство предстает гордым и надменным»²⁷². Этот итоговый упрек художник адресует не только архитектуре, но и изобразительному искусству.

Вместе с тем Каррьер строг к воспитанию зрителей не менее, чем к воспитанию художников: «Посещение музеев – это следующий шаг после приобщения к природе. Иначе люди проходят мимо произведений искусства, как невежды мимо ученого, преисполненные уважения, но со скукой; они

²⁷⁰ *Carrière E. Notes pour un projet d'Académie des Beaux-Arts // Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 68–69.*

²⁷¹ *Ibid. P. 56.*

²⁷² *Ibid. P. 60.*

останавливаются на том, что находится в убогих пределах их понимания, <...> привлеченные льстивой хитростью угодников толпы»²⁷³, – под последними автор очевидно подразумевает живописцев академического салона.

В 1900 году художник читает важную для себя лекцию на тему «Изучение искусства и воспитание жизнью», где цитирует яркие слова Паскаля: «Как тщетна живопись, которая надеется заинтересовать нас воспроизведением вещей, которые и в природе нас едва занимают»²⁷⁴. В рамках этой лекции он выводит одну из основных своих формул: «Нужно идти от природы к искусству и от искусства к природе. <...> Искусство интересно только тогда, когда говорит нам о знакомых вещах. Нас волнует изображение лишь того, что нам дорого. Именно начиная с воспитания, с изучения предметных форм, нужно обучать восприятию искусства»²⁷⁵.

Эти слова особенно интересны в контексте изучения творческого наследия самого Каррьерера и рассмотрения вопроса о выборе им сюжетов живописи. Обращаясь к привычным почти для каждого семейным сценам, он рассчитывает на понимание зрителя любого уровня подготовки.

Вместе со своими товарищами, художниками и писателями, Каррьерер создает кружок, известный как «Уличная школа». От других богемных собраний Парижа «Уличная школа» отличается тем, что встречается не в брассери, но в музейных залах, где обсуждает те или иные выставки и отдельные экспонаты. В 1903 году Каррьерер пишет Жану Девольве: «Мне пришла мысль не ограничивать “Уличную школу” обсуждением одного только искусства, но охватить также производство и даже торговлю»²⁷⁶. Как было видно выше, в проекте Академии жизнь и труд рабочего класса представляет для Каррьерера особый интерес. «Искусство – не более чем выражение этого труда и обозначение морального облика эпохи. Не надо

²⁷³ Ibid. P. 18.

²⁷⁴ *Carrière E. L'enseignement d'art et l'éducation par la vie // Carrière E. Ecrits sur l'art. P. 16.*

²⁷⁵ Ibid. P. 15.

²⁷⁶ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 258.*

помещать его повсюду. <...> Искусство везде – это искусство нигде. Это так же абсурдно, как философия везде, – и так со всем, чья суть в исключительности. К счастью, лишь немногие люди предназначены для этих занятий. Опасно искусственно увеличивать их число»²⁷⁷.

В 1901 году художник резюмирует свою эстетику лекцией «Прорицатель реальности» в Музее естественной истории: «Человеческое воображение воспламеняется от контакта с Naturой. Прорицатель реальности – это тот, кто способен сделать свое собственное открытие»²⁷⁸. Отвечая в 1903 году на вопросы газеты «La Plume», он, по сути, развивает ту же мысль: «Искусство для меня – это открытое проявление убеждений, которые мы приобретаем от общения с натурой. Обучение искусству смешивается таким образом с обучением жизни»²⁷⁹.

3.4. Последователи Эжена Каррьера и художники, испытывавшие его влияние

Невзирая на столь активную образовательную и просветительскую работу, которой Каррьер уделил значительную часть жизни, уже в 1906 году, почти сразу после кончины живописца, Эли Фор писал: «стоит ожидать, что через несколько лет его творчество будет почти забыто. Он предсказал слишком тяжелый труд и слишком большие надежды, чтобы люди нашего времени, которые только-только открывают глаза на жизнь и начинают движение по направлению к ней, не видя ни прошлого, ни будущего, могли прочувствовать его искусство и позволить ему повлиять на себя. И тем лучше, потому что ученикам такого человека, как Каррьер, никогда не удастся превзойти своего учителя. Подлинное действие его произведений начнется только спустя годы после смерти художника»²⁸⁰. Далее

²⁷⁷ Ibid. P. 259–260.

²⁷⁸ *Carrière E. L'homme visionnaire de la réalité // Carrière E. Ecrits sur l'art. P. 21.*

²⁷⁹ *Carrière E. Réponse à une enquête de «La Plume» // Ibid. P. 32.*

²⁸⁰ *Faure E. Op. cit. P. 161–162.*

будет показано, что пессимистический прогноз Фора стал реальностью: прямых последователей мастера, которые оставили бы хоть сколько-нибудь заметный след в искусстве, не нашлось.

Вместе с тем нельзя отрицать, что творчество живописца оказало известное воздействие на живопись 1900–1910-х годов. В частности, каррьеровский выбор сюжетов был отчасти воспринят набидами – Феликс Валлотон, Пьер Боннар, Эдуар Вюйар пишут полотна на темы семейной жизни (интимизм). Выше мы уже упоминали о том, что тенденция изображения художниками домашних сцен, детей и других сюжетов интимного круга сформировалась во Франции конца XIX столетия в значительной мере благодаря успеху Каррьеера. В творчестве Вюйара его влияние просматривается также в серии монохромных литографий, выполненных в середине 1890-х годов, когда значение Поля Гогена для набидов идет на убыль вследствие его отъезда из Франции. В этот же период укрепляется дружба Каррьеера с Морисом Дени. Известно, что Каррьер даже дарил Дени свои работы.

Помимо этого специалистами высказывается мнение о влиянии живописца на становление итальянских футуристов, таких как Карло Карра, Джакомо Балла и Умберто Боччони – впервые об этом заговорил куратор музея Орсе Родольф Рапетти²⁸¹. В качестве весьма веского доказательства своей гипотезы он приводит, например, триптих Балла «Привязанности» (1910) (*илл. 3.3*), на котором в замкнутом интерьере представлены молодая женщина и ее дочь. Фигуры, свет и сама атмосфера комнаты трактованы в манере Эжена Каррьеера. Соответствует прообразу и монохромный колорит. Рапетти объясняет внимание к творчеству французского мастера в Италии в том числе и тем, что его уход из жизни в 1906 году вызвал череду международных выставок его работ. Продолжая рассматривать влияние Каррьеера на итальянское искусство начала XX века, можно упомянуть еще и «Отдых» Боччони (1908, *илл. 3.4*) – в нем также много от полотен французского живописца (причем сходство прослеживается скорее с картинами первой половины 1880-х годов), хотя линия у Боччони более резкая и ломаная.

²⁸¹ Rapetti R. Un halluciné... P. 14.

Попытка распространить влияние художника на голубой период творчества Пабло Пикассо выглядит менее убедительно, хотя в этом предположении Рапетти поддерживают также такие авторитетные исследователи творчества Каррьера как Валери Бажу²⁸² и Роберт Джеймс Бантенс²⁸³. В основном они ссылаются на произведения Пикассо «Жизнь» и «Мать и дитя в косынке» (илл. 3.5) (все – 1903), но настроение этих полотен совсем иное, нежели у Каррьера, и кроме общей темы (материнство) художников ничто не роднит. Более того, изможденные, подчеркнута худые, зачастую нищие матери у Пикассо противоположны пребывающим в гармонии с миром и собой женщинам с полотен Каррьера. Единственная работа молодого испанца, в отношении которой представляется возможным говорить о влиянии живописи Эжена Каррьера, была создана в 1901 году. Речь идет о полотне «Мать и дитя перед вазой цветов» (илл. 3.6). Позы персонажей и общее настроение картины соответствуют аналогичным каррьеровским сюжетам. Кроме того, в традиции Каррьера художник «размывает» лица матери и ребенка, делает их нечеткими. Однако и в этом случае невозможно утверждать, что Пикассо вдохновлялся непосредственно произведениями Каррьера²⁸⁴. Колорит произведения и дробный мазок отсылают скорее к интимистам-неоимпрессионистам и лишь через них – к каррьеровскому наследию.

Предположение о том, что Пикассо сужает свою палитру до оттенков синего якобы по примеру Каррьера (выбравшего для своих произведений серо-коричневую гамму) представляется в значительной мере надуманным. Монохромность голубого периода находит в искусствоведческой литературе множество разноплановых объяснений, и нет необходимости приводить существующие версии в рамках данной работы. Апелляция к монохроматизму

²⁸² *Bajou V.* Op. cit. P. 212.

²⁸³ *Bantens R.J.* Op. cit. P. 116.

²⁸⁴ По всей вероятности, Пикассо был знаком с творчеством Каррьера благодаря испанским друзьям, которые посещали Академии Палет и Камилло.

Каррьеера кажется наименее обоснованной, тем более, что, как было сказано выше, стилистически художники не близки.

Еще менее аргументированным, чем в случае с Пикассо, выглядит стремление Софи де Жювиньи приписать влияние Каррьеера таким художникам, как Ив Кляйн или Марк Ротко²⁸⁵. Лаконизм их произведений Жювиньи напрямую связывает с монохромностью полотен Каррьеера, однако очевидно, что сам факт ограничения теми или иными живописцами собственной палитры недостаточен для установления даже косвенной связи между этими мастерами.

Примерно с середины 1910-х годов Эжена Каррьеера начинают забывать. Последние выставки, посвященные его памяти, проходят в 1906–1907 годах: наиболее заметные среди них, хоть и небольшие персональные экспозиции, организуются в рамках Осеннего Салона и Венского Сецессиона, почетным членом которого был Каррьер. В следующий раз его имя появляется на афише столичной выставки лишь в 1949 году, по случаю его столетнего юбилея, после чего снова в исследованиях и выставках вновь наступает пауза, на этот раз до конца 1990-х годов.

3.5. Значение деятельности Каррьеера для русской культуры рубежа XIX–XX веков

Популярность Каррьеера как художника перешагнула границы Франции еще при его жизни. Как общественный деятель он также не ограничивался пределами родины, следил за событиями в мире и откликался на действия, которые считал несправедливыми или заслуживающими широкой огласки, либо которые вызывали его личное сострадание. Он остро чувствует несправедливость и со всей отзывчивостью принимает участие в борьбе с ней, независимо от того, затрагивает ситуация напрямую его самого или его искусство, или же нет.

²⁸⁵ *Juvigny S. de. Aspects des années 1891–1906. Introduction // Eugène Carrière. Le peintre et son univers autour de 1900. / Juvigny S. de. Saint-Cloud, 1996. P. 14–19.*

Так, небезразлична Каррьеру оказалась политическая и художественная жизнь далекой России, хотя он ни разу там не был. До последних своих дней он пристально следит за современной литературой и критикой; русская литература и публицистика занимают значительное место в его размышлениях. Среди отрывочных записей 1904–1905 годов читаем: «На фоне Горького французские натуралисты выглядят старомодными! У их героев вообще нет никаких серьезных проблем <...> это противоречит правде»²⁸⁶.

В переписке Каррьер часто ссылается на слова Льва Толстого об искусстве, в частности, на статью «Что такое искусство»²⁸⁷. В 1902 году художник пишет своей дочери Элизе наставительное письмо, оканчивающееся словами: «Я полностью согласен с идеей Толстого: нас обогащает одна лишь вера в Бога, поскольку она прибавляет нам жизненных сил; обладание же бесполезными вещами уменьшает наши силы: мы начинаем охранять вещи, насчет которых не уверены даже, что они пригодятся нам завтра»²⁸⁸.

В 1901 году художник публикует литографию, которую называет «Посвящение Толстому» или «Утешение» (*илл. 3.7*), хотя сюжетно она к писателю отношения не имеет – это обычная для Каррьера сцена материнской нежности. Публикация гравюры связана с отлучением Толстого от Церкви. Литография сопровождалась подписью: «Почитание кажется мне самой сильной формой признания. Я почитаю Толстого и счастлив сказать об этом».

Регулярно посещая салон мадам Алины Менар-Дориан, влиятельной и политически активной дамы, в доме которой после дела Дрейфуса горячо обсуждаются новые социалистические идеи, Каррьер знакомится с будущим лауреатом Нобелевской премии Ильей Ильичом Мечниковым, и между ними завязывается дружба. Вскоре Мечников становится фактически семейным врачом Каррьеров, а затем и оперирует художника, пытаясь избавить его от рака горла.

²⁸⁶ *Carrière E. Ecrits et lettres choisies. P. 120.*

²⁸⁷ *Ibid. P. 298.*

²⁸⁸ *Ibid. P. 218–219.*

В годы первой русской революции мадам Менар-Дориан и ее друзья принимают живейшее участие в создании и последующей деятельности Общества друзей русского народа и присоединенных народов. Председателем общества избирают Анатоля Франса, Каррьер также становится одним из членов организации и входит в ее Центральный комитет. Мадам Менар-Дориан оказывает Обществу большое содействие – в том числе финансовое, но не только: пользуясь как собственным немалым авторитетом, так и именами и связями своих друзей, и среди них Эжена Каррьера, она пишет письма с просьбами о вступлении в Общество деятелям политики, науки и культуры по всей Европе.

Из манифеста Общества следует, что его цель – создать постоянно действующий независимый центр информации о событиях в России. Издаются брошюры, освещающие экономические и политические стороны русской жизни²⁸⁹. Проводятся митинги против вооруженного разгона мирных шествий в Санкт-Петербурге («Кровавого воскресенья»), собираются подписи под петицией об освобождении Максима Горького.

Неизвестно, знал ли Каррьер о русских покупателях его произведений, вступал ли с ними в какие бы то ни было отношения. Можно утверждать, что имя его было хорошо знакомо российской интеллигенции начала XX века, тому находится ряд доказательств.

В стихотворении Владимира Маяковского «Театры» 1913 года читаем:

*Рассказ о влезших на подмосток
аршинной буквою графишь,
и зазывают в вечер с досок
зрачки малеванных афиш.
Автомобиль подкрасил губы
у блеклой женщины Каррьера,
а с прилетавших рвали шубы*

²⁸⁹ Фигнер В.Н. Запечатленный труд // Фигнер В.Н. Избранные произведения в 3 томах. Т. 3. М.: Издательство всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1933. С. 341.

два огневые фокстерьера.

Этот довольно запутанный текст комментирует впоследствии Лиля Брик: «Поэт обращается к городу, – пишет ЛЮ²⁹⁰. – “Ты, город, рассказываешь аршинными буквами афиш о "влезших на подмосток"”, о подмостках театров и концертов... Афиши зазывают публику на вечерние представления.

Подъехавший автомобиль осветил яркими фарами проходящую женщину, и на мгновение становятся видны ее красные губы. В вечерних сумерках эта женщина похожа на портрет художника Каррьера, писавшего как бы смазанные, блеклые, будто в дымке портреты. Этот художник у нас не выставлялся и широкой публике не известен. С прилетевших в театры на автомобилях людей снимали (рвали) шубы швейцары в золотых галунах, похожие в своем рвении и угодливости на фокстерьеров, которые служат на задних лапах»²⁹¹.

Лиля Брик заблуждается: работы Каррьера впервые экспонировались в России еще в 1899 году, когда художественное объединение «Мир искусства» проводит свою международную выставку. Так как художественная ориентация «Мира искусства» была связана с модерном и символизмом, к участию в выставке наравне с Клодом Моне, Огюстом Ренуаром, Эдгаром Дега, Одилоном Редоном, Гюставом Моро, Пьером Пюви де Шаванном был приглашен и Эжен Каррьер. В Россию прибывают три его картины из собрания семьи Галлимар: «Мать с детьми», «Этюд» и «Улыбка»²⁹². В отличие от основной массы показанных на выставке полотен, эти работы не предназначались для продажи и по завершении экспозиции вернулись в Париж. Но начало было положено: произведения Эжена Каррьера в последующие годы приобретают московские ценители современной живописи Сергей Иванович Щукин, Михаил Абрамович Морозов, Илья Семенович Остроухов.

²⁹⁰ Так в источнике.

²⁹¹ Катаян В.В. Лиля Брик. Жизнь. М.: Захаров, 2014. С. 118–119.

²⁹² Каталог выставки картин журнала «Мир Искусства». СПб., 1899. С. 12.

Совместно они привезли в Россию шесть живописных работ Каррьера. Четыре картины были куплены С. И. Щукиным: это «Женщина, облокотившаяся на стол» (илл. 3.8) и «Женщина с ребенком на коленях» (илл. 3.9) (обе – Государственный Эрмитаж, кат. номера ГЭ 6565 и ГЭ 9139 соответственно), «Женщина, вынимающая занозу»²⁹³, «Голова спящей женщины» (обе – Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина кат. номера 3282 и 3283 соответственно). Полотно из собрания И. С. Остроухова «Мать и дитя» поступило в Государственный Эрмитаж (кат. номер ГЭ 9140), а замечательная жанровая сцена «Поцелуй матери» (илл. 3.10) из коллекции М. А. Морозова попала в ГМИИ им. А. С. Пушкина (кат. номер 3444). В каталоге-резоне эта последняя работа названа «Пробуждение» (что спорно) и отнесена к 1899 году, когда она экспонировалась художником на Салоне Национального общества изящных искусств²⁹⁴. Впоследствии «Пробуждение» или «Поцелуй матери» попало в галерею Бернхайма, откуда, по всей видимости, и было приобретено русским коллекционером. Это холст является, несомненно, лучшей среди всех «российских» картин Эжена Каррьера, которые в основном носят этюдный характер.

К сожалению, не известно ни точных дат, ни обстоятельств приобретения собирателями этих работ. Ориентировочно удастся определить, что это самый конец XIX века и первые годы XX столетия²⁹⁵. То есть то время, на которое падает пик популярности художника и во Франции.

²⁹³ В каталоге-резоне эта работа фигурирует под названием «Женщина за шитьем», и такое наименование в большей мере соответствует обыкновенному для Каррьера кругу тем. (Eugène Carrière 1849–1906 [cat. raisonné]. P. 163).

²⁹⁴ Eugène Carrière 1849–1906 [cat. raisonné]. P. 278.

²⁹⁵ На выставке «Шедевры нового искусства. Собрание С.И. Щукина», прошедшей в Фонде Луи Вюиттон (Париж) в 2016–2017 годах, приобретение Сергеем Щукиным картин Эжена Каррьера «Голова спящей женщины» и «Женщина, облокотившаяся на стол» датировано «до 1903 года» и «до 1907 года» соответственно.

Тогда же появляется интерес к графике Каррьера, его гравированные листы из журналов «L'Artiste», «Etude de femme», «L'Estampe originale» оседают в коллекциях Алексея Сергеевича Петровского, а несколько позднее Юрия Сергеевича Варшавского (и со временем так же, как и живопись, переходят в фонды Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Седьмая находящаяся в России живописная работа Эжена Каррьера – «Обнаженная со спины» (*илл. 3.11*) – хранится в Нижегородском государственном художественном музее, но история ее поступления существенно отличается от предыдущих: она попала в музейную коллекцию лишь в конце Второй мировой войны вместе с другими предметами искусства, вывезенными советскими войсками с территории Германии. Картина относится к так называемой «венгерской коллекции» – под таким названием условно объединены картины, скульптуры, инкунабулы и ценные репродукции из довоенных собраний венгерских евреев. Вначале они были конфискованы нацистами, а впоследствии оказались в Советском Союзе²⁹⁶. Согласно каталогу «венгерской коллекции», «Обнаженная со спины» происходит из малоизвестного собрания Шамюэлье Глюкштайна вместе с «Портретом молодого человека» австрийского живописца XIX века Ганса Макарта. Однако на обороте каррьеровской работы присутствует этикетка, свидетельствующая о том, что картина выставлялась в Галерее Хайнемана в Мюнхене, и это позволяет полнее проследить ее провенанс. Галерея существовала с 1872 по 1938 год, а сегодня ее полный архив доступен в Интернете²⁹⁷. Из архивных страниц следует, что картина под номером 11630 была продана 12 октября 1916 года за 9500 марок, покупателем явился почетный консул Нидерландов в Санкт-Петербурге Хендрик ван Гильзе ван дер Пальс. Это далеко не безызвестная фигура. Голландец по происхождению, Хенрик (Генрих

²⁹⁶ Подробнее о судьбе «венгерской коллекции» см.: *Гениева Е.Ю.* О судьбе венгерских художественных собраний // Каталог произведений изобразительного искусства из частных венгерских коллекций. М.: Рудомино, 2003.

²⁹⁷ <http://heinemann.gnm.de>

Генрихович) ван дер Пальс прожил в России большую часть жизни и сделал успешную карьеру, поднявшись от мелкого конторского служащего до крупного финансиста, одного из управляющих акционеров Русско-американской резиновой компании «Треугольник» и директора Первого Российского страхового общества. Помимо перечисленного, он был известен как меценат, материально поддерживал проведение «Русских сезонов». Особняк ван Гильзе ван дер Пальса на Английском проспекте в Санкт-Петербурге построен по проекту его шурина Вильгельма Иогансена в стиле модерн. Интерьеры особняка дополнены редкими ранними росписями Кузьмы Петрова-Водкина. Несомненно, что приобретенную в Мюнхене картину Каррьера ван дер Пальс также привез в петербургский дом.

Генрих ван Гильзе ван дер Пальс покинул Петроград в ноябре 1918 года и спустя 10 лет, в 1928 году, умер в Швейцарии в возрасте 72 лет. Его дети также уехали из России: композитор Леопольд ван дер Пальс прожил жизнь в Швейцарии, дирижер и музыковед Николай ван дер Пальс оказался в Финляндии. Местонахождение картины Эжена Каррьера в период с 1918 по 1945 год проследить не удастся: неизвестно, была ли у хозяина возможность, покидая Россию, забрать хотя бы часть своего художественного собрания с собой²⁹⁸, и каким образом полотно оказалось в Венгрии.

То, что в рамках настоящей диссертации удалось восстановить историю «Обнаженной со спины», важно для понимания степени ознакомления русского зрителя с творчеством Эжена Каррьера. Пребывание картины в Петербурге в 1910-х годах вряд ли было бы открыто, не окажись она впоследствии частью культурного наследия, подвергшегося реституции. Можно предположить, что это произведение – не единственное, помимо покупок С. И. Щукина и М. А. Морозова, которое было привезено собирателями в российские столицы. Не исключено, что такие находки возможны и в будущем.

²⁹⁸ Картина Джона Констебла (?) «Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», также приобретенная Генрихом ван Гильзе ван дер Пальсом в галерее Хайнемана, находится сегодня в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина, то есть вывезена не была.

Несмотря на то, что в каталоге «венгерской коллекции» «Обнаженная со спины» датирована концом XIX – началом XX века²⁹⁹, представляется возможным отнести ее к сравнительно ранним работам художника и датировать ориентировочно 1880-ми годами. На это указывают стилистические особенности: фактура плоти, фигуративный (не плоский) дальний план, просветленный по сравнению с более поздними работами колорит.

Представляется целесообразным упомянуть еще об одном достоверно попавшем в Российскую империю произведении Эжена Каррьера. В 1893 году Россия и Франция заключили союз, который был оформлен грандиозными празднествами. Во Францию прибыла русская эскадра, ее чествовали в течение нескольких недель. С политической точки зрения событие было более чем заметным и очень широко освещалось в российской прессе. Среди множества подарков, часть из которых (адресованные непосредственно Его Императорскому Величеству) попала в Эрмитаж, а другая (подарки прибывшим в Тулон морякам) – в Кронштадт, был и фаянсовый медальон «Саломея», расписанный Каррьером. Он предназначался российскому послу во Франции барону Артуру Павловичу Моренхейму. Каррьер около двадцати лет сотрудничал с фаянсовой мануфактурой в Лонгви, в Лотарингии, но сейчас известно лишь около десяти его работ в этой технике, часть из которых утеряна. К сожалению, современное местонахождение «русского» медальона до сих пор не удается установить. Как дипломатический подарок он должен был попасть в фонд Министерства иностранных дел, но из-за трудностей и реформирований, которые пережила Россия в XX веке, проследить его дальнейшее движение пока невозможно.

Вероятно, и не стоит утверждать, что это подношение было замечено среди множества других, но, тем не менее, кажется нужным сказать о нем как о первой работе Каррьера, которая оказалась в России.

Имя художника упоминается на русском языке еще не однажды. Так, на переломе столетий в типографии товарищества «Народная польза» выходит

²⁹⁹ Каталог произведений... С. 138.

«Путеводитель по Парижу. Описание Всемирной выставки 1900 года». Несмотря на то, что в этом издании авторами сделаны «некоторые сокращения ненужного балласта, увеличивающего без существенной необходимости объем путеводителя и затрудняющего пользование им»³⁰⁰, составители находят необходимым вспомнить на страницах книги Эжена Каррьера как одного из авторов росписи городской ратуши³⁰¹.

После выставки «Мира искусства» 1899 года русское общество получило возможность созерцать новинки западного искусства «на своей территории» лишь в конце 1900-х. Однако разумеется, что у просвещенной публики были и другие способы знакомства с зарубежной культурой. Большую роль тут сыграли журналы – «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон». Сменяя друг друга в хронологической последовательности на протяжении 1898–1917 годов, эти три издания отразили и вектор интереса российской интеллигенции к тем или иным явлениям зарубежного искусства.

О западной живописи на страницах журналов много пишут блестящие критики С. К. Маковский и Я. А. Тугендхольд. Оба говорят о произведениях, пытаясь в первую очередь определить их значение для современного мира. Не обходят вниманием и Эжена Каррьера. Его работы привлекаются искусствоведами для иллюстрирования проблем времени: «Весь пафос Каррьера – в психологическом и композиционном единстве его портретных группировок. <...> Коллективные портреты Каррьера – явление совершенно новое, откровение нашего века. <...> Каждая эпоха имеет свою психологию рук; руки Дюрера, Леонардо да Винчи и ван Дейка это – целые исторические вехи! Точно так же и руки Каррьера нельзя приставить ни к какой другой эпохе, кроме нашей. Какие нежные, духовно-любовные руки у его «Матерей» (всюду – портрет его жены), и как болезненно-цепки их объятия, и какой новый, чисто современный смысл в этой каррьерской

³⁰⁰ Путеводитель по Парижу. Описание Всемирной выставки 1900 г. СПб.: Типография товарищества «Народная польза», 1900. С. V.

³⁰¹ Там же. С. 78.

поцелуйной сплетенности рук – здесь звучит какая-то боязнь и предчувствие распада семьи, индивидуализации детей...»³⁰².

В 1905 году на страницах журнала «Искусство» Сергей Маковский публикует ряд статей о Каррьере. Точнее было бы назвать их эссе, потому что это очень лиричные, проникновенные зарисовки, по которым чувствуется, что творчество мастера Маковскому и близко, и дорого: «Каррьер принадлежит к числу художников, угадывающих сразу свое призвание. <...> Он развивался в одном направлении, совершенствуясь, но не меняясь. Портреты, писанные им пятнадцать лет назад, по внешним признакам так же красивы и необычны, как портреты, выставленные на салонах нынешнего года: они чаруют тою же грустной нежностью и манят в те же дымные сумерки. Вот почему многие считают его однообразным, “повторяющимся”. Это неверно. Разница между ранними и позднейшими работами Каррьера есть, разница внутренняя, недоступная для поверхностного зрителя. Чтобы понять ее, надо вникнуть в потустороннюю правду его изображений. Такие художники, как Каррьер, не могут быть однообразными, не могут остановиться на шаблоне. Каждому новому произведению они отдают себя целиком. И поэтому их произведения всегда новы. Искренность не повторяется»³⁰³.

Но уже в 1909 году, когда статьи Маковского выходят в составе отдельного сборника, сборник этот получает следующее авторское предисловие: «Прошло десять лет с того времени, как была написана вошедшая в эту книгу первой статья о Беклине... Как быстро “меняется” время! Только десять лет, – но романтическая фантастика Беклина, казавшаяся нам недавно великой правдой, теперь – так далека от новых устремлений живописи. Беклин сделался музейным художником, и уже с почтительным равнодушием мы проходим мимо. <...> Разве не та же судьба –

³⁰² Тугендхольд Я.А. О портрете // Тугендхольд Я.А. Проблемы и характеристики. Сборник художеств. критических статей. Пг.: Аполлон, 1915. С. 73. Впервые опубликовано в журнале «Аполлон».

³⁰³ Маковский С. Ук. соч. С. 76.

почти у всех современных живописцев – Клингера, Родена, Каррьера – всех, о которых упоминается в этих “страницах критики”? Восторженно любили мы их для того, чтобы потом разочароваться и, может быть, полюбить снова?.. И как мучительно перечитывать свои «мысли и впечатления», записанные десять, пять лет, год тому назад... Они уже в прошлом, как золотые листья осени, а настоящее – так полно красотой неожиданной, желанной, манящей к призрачным далям...»³⁰⁴.

Ясно, что интерес и внимание к наследию Каррьера в России и во Франции угасают почти одновременно. Высокий уровень русских журналов об искусстве позволял отечественному любителю живописи быть в курсе всего происходящего на авансцене западноевропейской художественной жизни, и тихий интимизм Каррьера уступил место напору и решительности авангарда.

* * *

В заключение необходимо еще раз отметить, что фигура Эжена Каррьера должна рассматриваться исследователями комплексно: живописец в его лице не может быть отделен от общественного деятеля, поскольку эти ипостаси тесно переплетены. Кроме того, важен вклад Каррьера в педагогику искусства. Его подход к художественному образованию заслуживает большого интереса науки. Предложенная мастером концепция Народной академии изящных искусств не теряет актуальности на протяжении всего XX века и даже в начале третьего тысячелетия. Глубина понимания художником специфики художественного образования соответствует тому, насколько в целом прогрессивны его взгляды.

Каррьер принципиально не обучал студентов своему собственному методу работы над картиной, однако его эстетическая позиция, будучи озвучена в учебных классах, на общественных лекциях и в газетных статьях, оказала хоть и не прямое, но все же заметное влияние и на живописцев последующего поколения, и на общество. Это влияние в наши дни недооценено. Авторитет Каррьера как общественного деятеля достиг зенита накануне слишком ранней кончины и вероятно мог бы еще возрасти. Вместе с тем роль личности мастера в исторических

³⁰⁴ *Маковский С.* Страницы художественной критики. Т. 1. СПб., 1909. С. 5.

событиях, в том числе повлиявших на развитие искусства последней четверти XIX века и первых годов XX столетия, существенна и не должна оставаться в тени.

Заключение

Настоящая диссертация была написана с целью проследить творческую судьбу Эжена Каррьера и установить его место и роль в истории развития европейской живописи, а также определить значение личности этого мастера для художественной и социально-политической жизни Франции конца XIX и первых десятилетий XX столетия. Каррьер был рассмотрен как живописец, автор собственной стилистической концепции, педагог и общественный деятель.

Раскрытие избранной темы было начато с изучения истории становления творческого метода художника. Каррьер крайне мало взял от своих прямых учителей, например, Александра Кабанеля, зато на протяжении всей жизни сохранял склонность к самообразованию и саморазвитию. Наибольшее влияние оказали на него музейные залы – произведения Рембрандта, Мориса Кантена де Латура, Уильяма Тёрнера – но и у классиков он не заимствует напрямую, а перерабатывает их находки в ключе собственного видения.

Значимым этапом в эволюции Эжена Каррьера стало открытие им новой неисчерпаемой темы произведений. Он обратился к самому дорогому, что у него было – к семье, и сделал ее источником собственного вдохновения. Впоследствии, даже получая заказы на аллегорические композиции, художник находит возможность использовать для их реализации излюбленные сюжеты. В его записях обнаруживается обоснование этому: семейные сцены – призма, сквозь которую мастер смотрит на мир. То, что Каррьер помногу пишет жену и детей – известный и часто упоминаемый факт, но следует полнее и тоньше изучить этого художника, и в первую очередь оставленные им записи, чтобы понять истинную драматургию его творчества. До сих пор исследователи подчас поверхностно относятся к искусству Каррьера: характеризуя его живопись, говорят в основном о ее монохромности и о выборе сюжетов (семейные сцены и портреты). Помещенный искусствоведами в такие узкие рамки, Каррьер нередко воспринимается в

соответствии с характеристикой П.П. Перцова: «довольно салонный художник»³⁰⁵. В действительности же этот мастер значительно глубже. Каждый творческий прием, который он использует, имеет под собой серьезную подоплеку, она становится очевидной после изучения дневников, воспоминаний и переписки художника.

Стилистика Каррьера, к которой он постепенно приходит, начиная с середины 1880-х годов, диктуется его методом работы – изобретенным самостоятельно и отчетливо персонализированным. Диссертант детально проанализировал манеру, к которой Каррьер создал самые интересные и запоминающиеся произведения. Благодаря систематическому исследованию архивов и консультациям с реставраторами³⁰⁶ удалось восстановить пошагово творческий метод художника и опровергнуть устоявшееся мнение, что серый и коричневый цвета являются основными в его палитре. Каррьер работает всеми красками, нисколько не ограничивая себя в выборе, но накладывает лессировки таким образом, что в итоге картина приобретает монохромный вид. Этот эффект нужен был художнику для создания особой приглушенной, интимной атмосферы изображаемых сцен, пейзажных видов и портретов.

Предположение, будто Каррьер окутывает персонажей своих картин дымкой из-за неумения верно изобразить позы и жесты, также опровергается благодаря множеству сохранившихся тетрадей с набросками фигур, рук, лиц (*илл. 4.1*). Художник использует дымку, нечто вроде сфумато, как дополнительный прием, необходимый для реализации его эстетических установок.

Традиция безоговорочного причисления Каррьера к кругу символистов оформилась в середине XX столетия, однако сегодня должна быть пересмотрена. Если стилистически в ряде работ, в первую очередь в пейзажах и религиозных

³⁰⁵ Перцов П. Шукинское собрание французской живописи: Музей новой западной живописи. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1921. С. 84.

³⁰⁶ Диссертант благодарит за помощь реставраторов Светлану Александровну и Владимира Петровича Потурай.

сюжетах конца 1890-х годов, он сближается с эстетикой символизма, то идейно (что особенно важно для этого художника) ни в коей мере не соответствует ментальности символистов, отрицающих ценности современности ради приобщения к надмирному началу. Даже хронологически Каррьер, родившийся в 1849 году, выпадает из круга Пьера Пюви де Шаванна и Гюстава Моро, которые были старше него на четверть века.

Некоторые исследователи, в том числе отечественные, называют Каррьеера автором, «близким к импрессионистам»³⁰⁷. Нам же представляется более верным рассматривать его как самобытного художника-новатора, разработавшего собственную программу на стыке реализма, символизма, импрессионизма и ар нуво.

Эжен Каррьер не основал собственной школы и не оставил прямых последователей. Вместе с тем его влияние на европейское искусство конца XIX и первой четверти XX века бесспорно: оно сказывается не только в искусстве набидов (Феликс Валлотон, Эдуар Вюйар, Пьер Боннар) и в раннем творчестве итальянских футуристов (Карло Карра, Джакомо Балла, Умберто Боччони), но даже и в работах Огюста Родена, чья слава в наши дни, по стечению обстоятельств, несравнимо громче популярности Каррьеера.

Прижизненная известность живописца объяснялась не только найденной им уникальной стилистикой, но также активным участием во многих значимых социально-политических процессах, как во Франции, так и за рубежом. Каррьер требует пересмотра дела Дрейфуса, энергично вступает за Родена в связи со скандалом вокруг памятника Бальзаку, разворачивает акцию в помощь жертвам русско-японской войны, выходит на митинги в поддержку русской революции 1905 года, собирает подписи под петицией за освобождение из-под ареста Максима Горького и пр.

³⁰⁷ В частности: *Петров В.А.* Иван Павлович Похитонов // Антикварное обозрение. 2003. № 2. С. 6.

Помимо этого, общественная деятельность Каррьера оставила заметный след в области культуры. Он борется сначала за возможность основания Национального общества изящных искусств, затем за право на существование Осеннего салона (а главное за право художников выставляться в обоих «лагерях»: и на консервативных весенних выставках академического толка, и на более либеральных осенних). Важно понимать, что, оказывая поддержку Осеннему салону, созданному в первую очередь в пользу бунтарей-новаторов (которых не допускали на официальные выставки), Каррьер относился к их творчеству весьма прохладно и в суть проводимых ими формальных поисков не вникал. Свое участие в судьбе начинания он объяснял не интересом к тем или иным художникам лично, но необходимостью разнообразия стилистик в современном искусстве и свободы на художественной арене («их свобода гарантирует мою собственную»³⁰⁸).

Тот же подход Каррьер проповедует в сфере преподавания. Две частные студии, в которых он ведет регулярный класс с начала 1890-х годов, приобретают известность под условным названием «Академия Каррьера». Обучение здесь лишено ненавистного преподавателю академического догмата и позволяет любую самореализацию, за счет чего быстро становится популярным. Учиться у мастера приезжают художники из разных стран, в первую очередь приют здесь находят те, кому отказали в других школах: будущие фовисты Анри Матисс, Андре Дерен и другие.

Основы и принципиальные позиции своего педагогического подхода Каррьер тезисно формулирует в виде проекта Всеобщей народной академии изящных искусств. Этот документ был опубликован практически сразу после смерти художника, в 1907 году, однако должного внимания не получил. Опираясь на собственный преподавательский опыт, художник предлагает учебный план, который и сегодня кажется заслуживающим интереса. Социалистические взгляды подсказали ему шаги по актуализации образовательного процесса: он категорически отказывается от позирования натурщиков в исторических костюмах

³⁰⁸ Цит. по: *Geffroy G. Op. cit. P. 21.*

и обязывает своих учеников посещать рынки, заводы, порты, дабы общаться там с людьми, чьи чувства и чаяния придется выражать в живописи.

Поставив одной из своих задач сближение художника и зрителя как представителей различных социальных слоев, Каррьер не только работает над демократизацией живописи, но и настаивает на последовательном воспитании посетителя музеев, чтобы, изучив сначала природу, а затем искусство, тот поднялся до понимания подлинного, не салонного произведения.

Итак, при близком и подробном изучении фигура Эжена Каррьера оказывается значительно более глубокой и многогранной, чем принято думать. Это живописец, деятель и даже политик, влияние которого на события и художественную жизнь XX века требует изучения не только национальными (французскими) исследователями, но также и в России, где он был хорошо известен и уважаем как мастер при жизни, однако практически забыт сразу после смерти. Не исключено, что помимо семи живописных произведений Каррьера, хранящихся сегодня в Государственном Эрмитаже, ГМИИ им. А. С. Пушкина и Нижегородском государственном художественном музее, русскими коллекционерами приобретались и другие его картины, авторство которых впоследствии было забыто, но работа по их выявлению и атрибуции еще впереди.

Библиография

Каталоги музейных собраний и выставок с участием произведений Эжена Каррьера в России (в хронологическом порядке):

1. Каталог выставки картин журнала «Мир Искусства». – СПб., 1899.
2. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. – М., 1911. – 176 с.
3. Каталог картин собрания С.И. Щукина. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1913. – 51 с.
4. Государственный музей нового западного искусства. Иллюстрированный каталог. – М.: Издание Госуд. музея нового западного искусства, 1928. – 195 с.
5. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Италия, Испания, Франция, Швейцария / Под ред. В.Ф. Левинсона-Лессинга. – Л.: Аврора, 1976. – 343 с.
6. Французская литография 1890-х годов [Каталог выставки]. – Л.: Аврора, 1979. – 84 с.
7. Гравюры из коллекции А.С. Петровского [Кат.] / ГБЛ. Отв. ред. кн.; Сост. Е.И. Кузищина. – М., 1980. – 156 с.: ил.
8. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Каталог картинной галереи. Живопись, скульптура, миниатюра / Под ред. И.Е. Даниловой – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 320 с.
9. Костеневич А.Г. От Моне до Пикассо: Фр. живопись второй половины XIX – начала XX века в Эрмитаже [Альбом-кат.] – Л.: Аврора, 1989. – 524 с.
10. Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи: Науч. каталог. В 16 т. – Т. 12. – Французская живопись. Вторая половина XIX – XX век / Барская А.Г., Костеневич А.Г. – Л.: Искусство, Флоренция: Aldo Martello Editore, 1991. – 473 с.
11. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Каталог живописи / Под ред. И.Е. Даниловой – М.: Mazzotta, 1995. – 775 с.

12. Бессонова М.А., Георгиевская Е.Б. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Франция второй половины XIX – XX века. Собрание живописи. – М.: Красная площадь, 2001. – 399 с.
13. Каталог произведений изобразительного искусства из частных венгерских коллекций. – М.: Рудомино, 2003. – 172 с.
14. Костеневич А.Г. Искусство Франции 1860–1950. Живопись, рисунок, скульптура. В 2 т. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. – 531 + 203 с.

Каталоги музейных собраний и выставок с участием произведений Эжена Каррьера за рубежом (в хронологическом порядке):

15. Eugène Carrière [Cat. exp.] / Galerie Bernheim-Jeune et fils. – Paris, 1903. – 8 p.
16. Exposition de l'oeuvre d'Eugène Carrière. [Catalogue]. – Paris: Imprimerie Georges Petit, 1907. – 117 p.
17. Réau L. Catalogue de l'art français dans les musées russes. – Paris: Librairie Armand Colin, 1929. – 154 p.
18. Eugène Carrière et le symbolisme. [Exposition] // Florisoon M. – Paris: Editions des Musées Nationaux, 1949. – 132 p.
19. Eugène Carrière. Exposition au Château des Rohan. – Strasbourg: Château des Rohan, 1964. – 46 p., ill.
20. Musée du Louvre. Catalogue des peintures / Pref. de M. Laclotte. – T. 1: Ecole française. – Paris: Réunion des musées nationaux, 1972. – 127 p.
21. Un Autre XIXe siècle: peintures et sculptures de la collection de M. et Mme Joseph M. Tanenbaum. [Exposition] / Argencourt L. d', Douglas W.D. – Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1978. – 239 p.
22. Carrière Eugène, Zorn Anders. L'exposition. Genève. 1983. – Genève: Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, 1983. – 88 p.
23. Compin I., Roquebert A. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay. – Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1986. – 333 p.

24. Les donateurs du Louvre / Dupuy M.-A. – Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1989. – 347 p.
25. Paradis perdu. L'Europe symboliste [Exposition. Montreal (Canada), Musée des beaux-arts]. – Paris: Flammarion, 1995. – 552 p.
26. Eugène Carrière. 1849–1906 [Exposition] / Musées de Strasbourg. – Paris. Edition de la RMN. 1996. – 239 p.
27. Eugène Carrière. Le peintre et son univers autours de 1900 / Juvigny S. de. – Saint-Cloud: Musée de Saint-Cloud, 1996. – 142 p.
28. Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg / Rapetti R.. – Strasbourg: Musées de Strasbourg, 1998. – 127 p.
29. Auguste Rodin. Eugène Carrière. [Catalogue] / Musée d'Orsay. – Paris: Flammarion, 2006. – 157 p.
30. Eugène Carrière 1849–1906 [cat. raisonné de l'œuvre peint] / Rodolphe Rapetti. – Paris: Gallimard, 2008. – 416 p.

Источники на русском языке:

31. Бернштейн Р. Впечатления о скульптуре Медардо Россо // В мире искусств. – Киев. – 1908. – № 8–10. – С. 17–18.
32. Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. – М.: Искусство, 1968. – 311 с.
33. Дункан А. Мой муж Сергей Есенин. – М.: АСТ, 2014. – 480 с.
34. Маковский С. Портреты Каррьера // Искусство. – 1905. – № 7. – С. 75–82.
35. Маковский С. Страницы художественной критики. В 3 книгах. – СПб.: Пантеон-Аполлон, 1909–1913. – 158 с.; 166 с.; 210 с.
36. Перцов П. Щукинское собрание французской живописи: Музей новой западной живописи. – М.: М. И С. Сабашниковы, 1921. – 118 с.
37. Путеводитель по Парижу. Описание Всемирной выставки 1900 г. – СПб.: Типография товарищества «Народная польза», 1900. – 88 с.
38. Репин И.Е. Письмо по адресу «Мира Искусства» // Мир Искусства. – 1899. – № 10. – С. 2–4.
39. Роден О. Мысли об искусстве. – М.: Республика, 2000. – 367 с.

40. Тугендхольд Я.А. Первый музей новой западной живописи. – М.–Пг.: Творчество, 1923. – 152 с.
41. Тугендхольд Я.А. Проблемы и характеристики. Сборник художественно-критических статей. – Пг.: Аполлон, 1915. – 111 с.
42. Тугендхольд Я.А. Французское искусство и его представители (сборник статей). – СПб.: Просвещение, 1911. – 370 с.
43. Фигнер В.Н. Запечатленный труд // Фигнер В.Н. Избранные произведения в 3 томах. – М.: Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1933. – Т. 3. – 417 с.

Источники на французском и английском языках:

44. Agenais L. Un peintre voyant // Les Maîtres artistes. – 1901. – Décembre, vol. 1, № 2. – P. 33–40.
45. Alexandre A. The Paris salons // The Magazine of Fine Arts. – 1906. – vol. 2. – P. 131–138.
46. Alfassa P. Sur Eugène Carrière // La Revue de l'Art ancien et modern. – 10 juin 1907. – Т. 21, № 123. – P. 417–420.
47. Batillat M. Une famille d'artistes // La Plume. – 1901. – № 291. – P. 369–373.
48. Baud-Bovy D. P. Puvis de Chavannes – E. Carrière – A. Rodin // Journal des artistes. – 1896. – 22 mars. – P. 1386–1387.
49. Bricon E. M. Besnard et M. Carrière // La Grande Revue. – 1899. – Octobre. – P. 148–183.
50. Carrière E. Ecrits et lettres choisies. – Paris: Société du Mercure de France, 1907. – 358 p.
51. Carrière E. Ecrits sur l'art. – La Rochelle: Rumeur des âges, 2006. – 83 p.
52. Carrière J.-R. De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents. – Toulouse: Edouard Privat, 1966. – 315 p.
53. Dayot A. Eugène Carrière // L'Art et les artistes. – 1906. – Mai. – P. 61.
54. Delas M. Les Maîtres artistes // Les Maîtres artistes. – 1901. – Décembre, vol. 1, № 2. – P. 42–43.

55. Denoinville G. Exposition Eugène Carrière (Salon de l'Art Nouveau) // Journal des artistes. – 1896. – 22 avril. – P. 1430.
56. Denoinville G. Eugène Carrière // Revue populaire des Beaux-Arts. – 1899. – 1 avril. – № 13. – P. 196–200.
57. Desjardins P. Artistes contemporains: Eugène Carrière (premier article) // Gazette des Beaux-Arts. – 1907. – Avril. – P. 265–276.
58. Desjardins P. Artistes contemporains: Eugène Carrière (deuxième article) // Gazette des Beaux-Arts. – 1907. – Juillet. – P. 12–26.
59. Desjardins P. Artistes contemporains: Eugène Carrière (troisième et dernier article) // Gazette des Beaux-Arts. – 1907. – Août. – P. 131–146.
60. Dolent J. Eugène Carrière // Mercure de France. – 1907. – T. 65. – P. 375–378.
61. Faure E. Eugène Carrière, peintre et lithographe. – Paris: H. Floury, 1908. – 171 p.
62. Geffroy G. L'œuvre de Carrière. – Paris: L'Édition d'Art, 1901. – 56 p.
63. Goncourt E. de. Journal. – Paris: R. Lafont, 1989. – T. 3. – 1466 p.
64. Hamel M. Le Salon d'Automne // Les Arts. – 1904 – № 35. – P. 32–33.
65. Hamel M. Les Salons de 1899 // Revue de Paris. – 1899. – T. 3. – P. 660.
66. Jourdain F. Eugène Carrière // Le Musée. – 30 avril 1906. – P. 507.
67. Jourdain F. Le Salon d'Automne. – Paris: Editions les Arts et le Livre, 1926. – 93 p.
68. Lettre d' Eugène Carrière à Gustave Geffroy. – Septembre 1899. – Société des amis d'Eugène Carrière.
69. Marx R. Eugène Carrière // Le Voltaire. – 1891. – 15 avril.
70. Marx R. Cartons d'artistes: Eugène Carrière // L'Image. – 1897. – № 6. – P. 169–175.
71. Marx R. Le Salon d'Automne // Gazette des Beaux-Arts. – 1904. – Décembre. – P. 470–472.
72. Mauclair C. L'Ame d'Eugène Carrière (à propos d'un livre sur lui) // L'Art décoratif. – 1902. – P. 58–70.
73. Mauclair C. La psychologie du mystère // Les Maîtres artistes. – 1901. – Décembre, vol. 1, № 2. – P. 45.

74. Mauclair C. Les Etats de la peinture française de 1850 à 1920. – Paris: Editions Payot. 1921. – 159 p.
75. Maurice Ch. Eugène Carrière. L'homme et sa pensée. – Paris: Société du Mercure de France, 1906. – 252 p.
76. Maurice Ch. Oeuvres d'Eugène Carrière // Mercure de France. – 1903. – Mars. – P. 802–813.
77. Monod F. L'Exposition de l'œuvre d'Eugène Carrière aux Beaux-Arts // Art et décoration. – 1907. – Août. – P. 57–64.
78. Morèas J. Manifeste du symbolisme // Le Figaro littéraire. – 1886. – 18 septembre. – P. 1–2.
79. Ranbosson Y. Eugène Carrière et ses écrits // L'Art décoratif. – 1907. – Septembre. – P. 81–92.
80. Rodin A. L'Art / Entretiens réunis par Paul Gsell. – Paris: Grasset, 1911. – 318 p.
81. Séailles G. Eugène Carrière, essai de biographie psychologique. – Paris: Librairie Armand Colin, 1911. – 270 p.
82. Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. – Paris: Edouard Pelletan, 1901. – 97 p.
83. Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. – La Rochelle: Rumeur des Ages, 2006. – 83 p.
84. Thiébault-Sisson F. Le Salon d'Automne au Grand Palais // Le Petit Temps. – 1904. – 14 octobre.

Литература на русском языке:

85. Великовский С.И. Верлен. «Проклятые поэты». Рембо. Малларме и символизм // История всемирной литературы: в 9 томах. – М.: Наука, 1991. – Т. 7. – С. 315–324.
86. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись, графика, литература, музыка. Сборник статей. Под ред. А.Д. Чегодаева и др. – М.: Искусство, 1976. – 318 с.

87. Калитина Н.Н. Передвижники и французские художники // Искусство, 1972. - № 5. – С. 56–63.
88. Калитина Н.Н. Французская пейзажная живопись 1870–1970. – Л.: Искусство, 1972. – 260 с.
89. Калитина Н.Н. Французский натюрморт от Шардена до Пикассо. – СПб.: Рубин, 1997. – 79 с.
90. Калитина Н.Н. Французский портрет XIX века. – Л.: Искусство, 1985. – 279 с.
91. Катанян В.В. Лиля Брик. Жизнь. – М.: Захаров, 2014. – 288 с.
92. Золотова Е.Ю. Франция. Живопись // Комплексная история искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
93. Костеневич А.Г. Матисс и мастерская Моро // Труды Государственного Эрмитажа. XIV. Л.: Аврора, 1973. С. 155–166.
94. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь импрессионистов. 1863–1883 [Пер. с фр.] / Предисл.: Левандовский А.П. – М.: Молодая гвардия; Классик, 1999. – 300 с.
95. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
96. Кудрявцева С.В. Творчество Медардо Россо и проблемы европейской станковой скульптуры конца XIX – начала XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1996. – 181 с.
97. Нестерова Е.В. Русско-французские художественные связи 60–70-х годов XIX века // Проблемы развития русского искусства. – Вып. 11. – Л.: Академия художеств СССР, 1979. – С. 74–87.
98. Обломиевский Д.Д. Французский символизм. – М.: Наука, 1973. – 302 с.
99. Очерки по истории и технике гравюры / ГМИИ. – М.: Изобраз. искусство, 1987. – 14 отд. брошюр в папке.
100. Петина Е.Ф. От академизма к модерну. – СПб.: Искусство-СПб, 2006. – 572 с.

101. Петров В.А. Иван Павлович Похитонов // Антикварное обозрение. – 2003. – № 2. – С. 4–10.
102. Сарабьянов Д. Символизм в авангарде: некоторые аспекты проблемы // Искусствознание. – 2001. – 1/01. – С. 310–315.
103. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 308 с.
104. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. – 160 с.
105. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. – Материалы науч. конф. 1971. – М.: Советский художник, 1972. – 205 с.
106. Энциклопедия символизма / Под ред. Ж. Кассу. – М.: Республика, 1998. – 429 с.
107. Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – 480 с.
108. Якимович Е.А. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – 71 с.

Литература на французском, английском и болгарском языках:

109. Радев С. Художник души // Художникъ. – 1907. № 9–10. С. 54–59.
110. Райнов Б. Карьер / Райнов Б. Магичен фенер. София: Захарий Стоянов, Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 2005. – С. 370–423.
111. Райнов Н. Карьер // Райнов Н. Човекът и образът му. София: Ф. Чипев, 1928. – С. 161–165.
112. Ahne P. Notes sur la jeunesse strasbourgeoise d'Eugène Carrière // Trois siècles d'art alsacien (1648–1948). – Strasbourg: Edition des archives alsaciens d'histoire de l'art, 1948. – P. 191–199.
113. Bajou V. Eugène Carrière. – Paris: Edition Acatos, 1998. – 221 p.

114. Bantens R.J. Eugène Carrière. His work and his influence. – Michigan: Umi Research Press, 1975. – 271 p.
115. Benjamin R. Matisse's «Notes of a painter». Criticism, theory and context, 1891–1908. – Ann Arbor: Umi Research Press, 1987. – 351 p.
116. Bertrand-Holthuijzen M. Le Salon d'Automne // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2002. – № 13 – P. 2–15.
117. Braquet M. Autour du Théâtre de Belleville d'Eugène Carrière // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2001. – № 12. – P. 11–17.
118. Braquet M. Portrait de Verlaine // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2005. – № 16. – P. 26–38.
119. Braquet M. Ténèbre sur «L'Eveil» // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2004. – № 15. – P. 8–12.
120. Chatillon-Limouzi M. Jean Puy // Journal du Musée du Musée Eugène Carrière. – 2014. – № 2. – P. 59.
121. Courtois M.-C. Le Prix Marie Bashkirtseff au Salon des Artistes français // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2009. – № 20. – P.9–14.
122. Daum P., Poivert M., Lowis K. La photographie pictorialiste en Europe 1888–1918 [cat. exp.]. – Paris: Le point du Jour, 2005. – 343 p.
123. Dubray J.-P. Eugène Carrière. Essai critique. – Paris: Seheur, 1931. – 96 p.
124. Johnson M. Jules Chéret et la comédie italienne // L'œil. – 1982. – № 324-325, Juillet-Août. – P. 17–25.
125. Lacambre G. Le Symbolisme en Europe // La Revue du Louvre et des Musée de France. – 1976. – № 6. – P. 125.
126. Lanthony Ph. Le daltonisme d'Eugène Carrière // Points de vue. – 2001. – № 44. – P. 40–46.
127. Lanthony Ph. La légende du daltonisme d'Eugène Carrière // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2001. – № 12. – P. 3–10.
128. Le Gratier S. L'Académie Carrière: une fenêtre sur les Fauves et les femmes-artistes // Le Journal du Musée Eugène Carrière. – 2014. – № 2. – P. 7–22.

129. Le Gratier S. Chronique d'un engagement. Eugène Carrière et l'affaire Dreyfus. – Gournay sur Marne: Société des Amis d'Eugène Carrière, 1999. – 5 p.
130. Le Gratier S. Contribution à l'histoire de l'Académie Carrière. – Gournay sur Marne: Société des amis d'Eugène Carrière, 2006. – 24 p.
131. Le Gratier, S. Elisée Ruclus peint par Eugène Carrière. Géographie d'un portrait // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2000. – № 11. – P. 28–37.
132. Le Gratier S. Entre humanisme et pacifisme. Eugène Carrière face à la guerre russo-japonaise // Le Journal du Musée Eugène Carrière. – 2013. – № 1. – P. 45–55.
133. Mauriac F. Un illustre méconnu // Le Figaro littéraire. – 1961. – № 768. – P. 1–3.
134. Michaelidès Ch. Entre «Peinture archeologique» et «Poésie de la vie». Eugène Carrière 1876–1879 et le carnet d'esquisses de British Museum // Bulletin de la Société des amis d'Eugène Carrière. – 2000. – № 11. – P. 9–19.
135. Oulmont Ch. Sur Eugène Carrière // Gazette des beaux-arts. – 1965. – Mai-juin. – № 1156–1157. – p. 355–358.
136. Pierquin H. Eugène Carrière: la sensibilité et l'expression de son art // L'art et les artistes. – 1930. – Novembre. – № 111. – P. 37–40.
137. Pohlmann U. Symbolisme et pictorialisme. De l'influence de la peinture d'Eugène Carrière sur l'art photographique vers 1900 // La photographie pictoraliste en Europe 1888–1918 / Ribemont F. – Rennes: Point du Jour Editeur, 2005–2006. – P. 87–93.
138. Rapetti R. Le Symbolisme. – Paris: Flammarion, 2005. – 315 p.
139. Rodenbach G. L'élite: écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs. Paris: E. Fasquelle, 1899. – 294 p.
140. Séverin M. L'école de la Tour. – St-Quentin: Debrez, 1993. – 192 p.
141. Shiff R. Cézanne et la fin de l'impressionnisme: étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne / traduit de l'anglais par Jean-François Allain. – Paris: Flammarion, 1995. – 267 p.
142. Spurling H. The Unknown Matisse. Man of the North: 1869–1908. – London: Penguin, 2000. – 512 p.

Приложение А. Публицистические тексты, написанные Эженом Каррьером**Предисловие к каталогу выставки произведений Эжена Каррьеера в Салоне нового искусства (18 апреля 1896 года)³⁰⁹**

За короткий промежуток, который отделяет рождение от смерти, человек едва успевает выбрать собственный путь следования, и чуть только он его осознает, как наступает конец.

В это ограниченное время вмещаются наши радости, наши беды; пусть хотя бы они принадлежат нам, пусть наши действия будут их свидетелями, пусть они походят только на нас самих.

Мечтая именно об этом, я представляю свои полотна тем, кто мыслит сходно со мной. Я отчитываюсь перед ними в своих усилиях.

Я ощущаю внутри себя других людей и нахожу свое отражение в них; то, что привлекает меня, дорого и им.

Любовь к внешним формам природы – это то средство понимания, которое предлагает мне природа.

Я не знаю, будет ли жест отражением воли, если избавить реальность от разума. Я всегда ощущал их единство.

Мгновение и прошлое, перепутавшиеся в наших воспоминаниях и в нашем настоящем... все это составляет мою радость и волнует меня.

Таинственная логика подчиняет мой разум, одно ощущение стоит множества усилий!

Пусть же представленные здесь произведения хоть немного расскажут о том, что я люблю.

³⁰⁹ Carrière E. Ecrits sur l'art. P. 12.

**Предисловие к каталогу выставки произведений Огюста Родена
(1900 год)³¹⁰**

Произведения Родена рождаются из самой земли и возвращаются в нее же, подобно гигантским глыбам, которые утверждают одиночество и в героическом росте которых узнается человек.

Передача мысли в искусстве, так же как и передача жизни, есть произведение страсти и любви.

Страсть, которой Роден истово служит, заставляет его открывать новые законы ее выражения, это она внушает ему чувство объемов и пропорций, определяет его экспрессию.

Так земля выпускает наружу видимые формы, изображения, статуи, которые пронизывают нас чувством ее внутренней жизни.

Именно эти земные формы являются истинными учителями Родена. Именно они освободили его от школьной традиции, именно в них он нашел свою суть и инстинкт творца, свойственный людям, на которых опирается все человечество.

Деревья, растения открыли ему свое сходство с прекрасными молодыми женщинами, чьи гладкие ножки вырастают хрупкими колонками, тела подвижны, груди вздымаются, шеи гибки и сильны, а головы – словно спелые сочные плоды на ветке.

Формы ищут себя и объединяются в страстном желании силы и смирения, восставшие и послушные законам, от которых ничто не в силах уклониться; всюду торжествует логика сознания.

Обобщающий дух Родена обрек его на одиночество, но мечта о человечности связала его с вечными формами природы.

³¹⁰ Там же. Р. 13-14.

Искусство и жизнь³¹¹

Подчиняясь романтическому снобизму, художник ставит себя вне обыденной жизни, а публика верит ему в этом и соглашается с ним. Однако искусство – это способ выражения жизни, а как можно выразить ее, если абсолютно не принимаешь в ней участия? Все художники прошлого вели жизнь обычных людей; они утверждают это своими произведениями и доказывают нам, что человеческие добродетели – главные добродетели художника.

Логика поэтична, непоследовательность – черта того, что называют буржуазным духом. Гений – в глубине чувств, в более общем видении природы; посредственность – в непонимании естественных законов и в желании искусственно отделиться от себе подобных.

³¹¹ Там же. Р. 20.

О похвале³¹²

Нужно ценить похвалу, но нельзя допускать, чтобы она становилась целью наших трудов; для этого избегайте людей, которые легки на восхваления, заставляют нас обманываться в наших заслугах и подталкивают к гордыне. Опасность похвалы в том, что она может оттолкнуть нас от того, что ее по-настоящему заслуживает, то есть от развивающего труда. Человек, которому доставляет удовольствие слушать, когда его хвалят, все сильнее отдаляется от своей работы и становится жертвой льстецов. Добродетель вознаграждается сама собою, поскольку дает нам силы жить и оберегает от зла, которое нас разрушает. Нам не следует искать похвалы, чтобы найти счастье, и единственная похвала, которой мы можем желать – это уважение людей, мыслящих созвучно с нами. Похвала прочих не имеет веса, потому что пробуждает гордыню, которая отделяет нас от людей, в то время как все наши действия должны основываться на желании добра, на любви к ближнему и на понимании природы.

³¹² Там же. Р. 78.

Яблоня и омела³¹³

На яблоне созрели плоды. Яблоки падали, прохожие подбирали их – одни с презрением, другие с радостью, одни разбрасывали их вокруг, другие набивали карманы. Никто не думал о яблоне. Омела, росшая на ее ветке³¹⁴, видевшая все это и недовольная людской неблагодарностью, сказала яблоне: «Ты сказочно глупа, раз до сих пор не перестала давать плоды неблагодарным. Или, может быть, ты настолько сверхъестественно щедра? Нет, уж я предпочитаю свою природу: мои плоды остаются мне, и хоть я бесполезна, зато никто не обижает меня неблагодарностью». «Ты судишь несправедливо, – ответила ей яблоня. – Я не заслуживаю ни твоего презрения, ни похвал. Смысл моего существования в том, чтобы приносить плоды; если я перестану растить их, моя жизнь угаснет. Меня не волнует судьба яблок – только моя собственная жизнь, и будучи рожденной, чтобы дарить, я дарю. Ты же обязана мне жизнью, но не замечаешь этого. Оставайся такой же безразличной, и дай мне до смерти исполнять миссию, которую назначила мне природа».

³¹³ Там же. Р. 52.

³¹⁴ Омела – густой вечнозеленый кустарник, растущий паразитом на ветвях деревьев.