

Петрова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, руководитель ЧУК «Музей русского импрессионизма». Россия, Москва, Ленинградский пр., д. 15, стр. 11. 125040. petrova@rusimp.su

Petrova, Yulia Vladimirovna, PhD in Art History, Director of the Private Institution of Culture “Museum of Russian Impressionism”. Leningradskii pr., 15/11, 125040 Moscow, Russian Federation. petrova@rusimp.org

АКАДЕМИЯ ЭЖЕНА КАРРЬЕРА И ЕГО РУССКИЕ УЧЕНИКИ

EUGÈNE CARRIÈRE ACADEMY AND HIS RUSSIAN STUDENTS

Аннотация. В биографии многих художников, чье становление пришлось на рубеж XIX и XX вв., включая таких мэтров, как Анри Матисс, Андре Дерен и Жан Пюи, позднейшие исследователи встречают упоминание об обучении в парижской Академии Каррье́ра, однако подробности этого обучения обыкновенно отсутствуют. Явление, известное как «Академия Каррье́ра», нуждается в подробном описании и последующем изучении. Автор статьи опирается на франкоязычные источники (дневники самого Каррье́ра и воспоминания его учеников), материалы которых до сих пор не публиковались на русском языке, и подробно разбирает специфику преподавания Эжена Каррье́ра, а также основные отличия его методики от подхода Школы изящных искусств. Каррье́р разработал собственный подход к обучению молодых художников и готовил подробный проект Всеобщей народной академии изящных искусств, которая могла бы полноценно конкурировать с Академией, но не успел приступить к его реализации. Его ученикам не ставились задачи перенять собственную специфическую манеру мастера, роль учителя — это в первую очередь роль проводника и советчика. В равной степени Каррье́р занимался обучением зрителей, поясняя задачи современного художника. Среди тех, кто стремился работать в мастерской Каррье́ра, было немало русских: Волошин, Поленовы и другие рекомендовали его школу соотечественникам, в том числе женщинам-художникам, поскольку Каррье́р один из немногих позволял женщинам работать бок о бок с мужчинами в одной мастерской над одними и теми же моделями. В широком кругу друзей Эжена Каррье́ра наряду с Огюстом Роденом, Жоржем Клемансо, братьями де Гонкур заметное место занимает чета Мечниковых, также сыгравшая роль в росте популярности Каррье́ра у русских.

Ключевые слова: Эжен Каррье́р; Академия Каррье́ра; художественное образование; русский Париж; Александр Шевченко; Ольга Мечникова.

Abstract. In the biographies of many artists who rose to prominence at the late 19th – early 20th century including Henri Matisse, André Derain, and Jean Puy, it is mentioned, that they studied in the Academy of Eugène Carrière in Paris, but the available information about it is very limited. The phenomenon of the “Academy of Carrière” requires detailed description and further analysis. The author of this article used French sources which were never translated and published in Russian such as Eugène Carrière’s diaries and memoirs of his students. The author analysed Carrière’s methods of teaching and the differences from the typical methods of l’École des Beaux-Arts. Carrière developed his own approach to educate young artists and undertook a comprehensive project of the “Académie Universelle et Populaire des Beaux-Arts”, which could have been a rival of l’École des Beaux-Arts. But he wasn’t able to complete this project during his life. He did not want his students to copy his style but always tried to be a guide and advisor for them. He considered the education of the audience as important as the education of the artists and spent considerable time trying to explain to the audience the tasks of a contemporary artist. Among his students, there were several Russian artists. Maximilian Voloshin, Elena Polenova, Vasily Polenov, and others recommended Carrière’s Academy to compatriots, even the female artists, because Eugène Carrière allowed women to work alongside the men in the same studio with the same models. In a wide circle of Carrière’s friends, there were Auguste Rodin, Georges Clemenceau, Goncourt brothers, and the couple of Mechnikov, who had a great impact on Carrière’s popularity among Russians.

Keywords: Eugène Carrière; Academy of Carrière; art education; Russian Paris; Aleksandr Shevchenko; Olga Mechnikov.

В литературе о художественной жизни Парижа конца XIX столетия наряду с Академиями Жюлиана, Коларосси и другими встречаются упоминания об Академии Каррье́ра. Поскольку подробно это явление не рассматривается, об Академии Каррье́ра создается неверное представление. Подробно изучив судьбу и творчество этого художника, считаем необходимым объяснить суть, роль и значение его школы.

Эжен Каррье́р (1849–1906) начинает заниматься преподаванием с конца 1880-х гг. Для него идеальное учебное заведение по самой своей концепции должно быть противоположно Школе изящных искусств с ее строго определенной стилистикой и приматом античного сюжета над современным. По словам Камилла Моклера, Каррье́р «становился союзником любому, кто желал освободиться от догматов Школы» [19, р. 10].

С начала 1890-х и до 1905 г. он ведет мастерскую в частной Академии Палет на бульваре Клиши, с 1898 по 1902 г. совме-

щает эту деятельность с преподаванием в Академии Камилло на улице Вье Коломбье, где подхватывает класс почившего Гюстава Моро. Именно эти две студии со временем начинают именоваться Академией Каррье́ра, хотя юридически организации с таким названием никогда не существовало. Академия Каррье́ра — 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 Каррье́ру, привлеченные творческой свободой, которую тот декларировал, и уверенные, что здесь они смогут продолжить свои поиски новых пластических форм.

«Он не оказывал влияния на молодую живопись» [16, р. 161]: такое заявление Эли Фора о Каррье́ре 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,



Илл. 1. Эжен Каррьер. Автопортрет. Около 1901.
Холст, масло. Музей современного искусства, Страсбург.
URL: <https://www.musees.strasbourg.eu/>

выглядел бы эпигоном. Однако долгие годы преподавательского труда Эжена Каррьеера не прошли бесследно.

Обучение в мастерской Каррьеера весьма сильно отличалось от академического и основывалось на внимании к индивидуальности каждого ученика — такой подход, хоть и не лишенный недостатков (Франсис Журден: «[Каррьер] редко мешая тем, кто выбрал его в качестве проводника, сбиться с пути» [18, р. 17]), 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» [17, р. 21]. Карикатурист Гюстав Жоссо, несколько месяцев посещавший ателье Каррьеера, описал в своем дневнике случай, когда учитель, обыкновенно крайне благожелательный, раздраженно бросил одному из учеников: «Будьте собой!», увидев на холсте сходство со своим собственным произведением [18, р. 6].

Как и другие парижские студии, Палет и Камилло привлекают немало иностранцев. Среди учеников Эжена Каррьеера числятся художники из Англии, Германии, Австрии, Швейцарии, Италии, Финляндии, Норвегии, России, США, Бразилии, Мексики и других стран.

В 1899 г. 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» [10, р. 209].

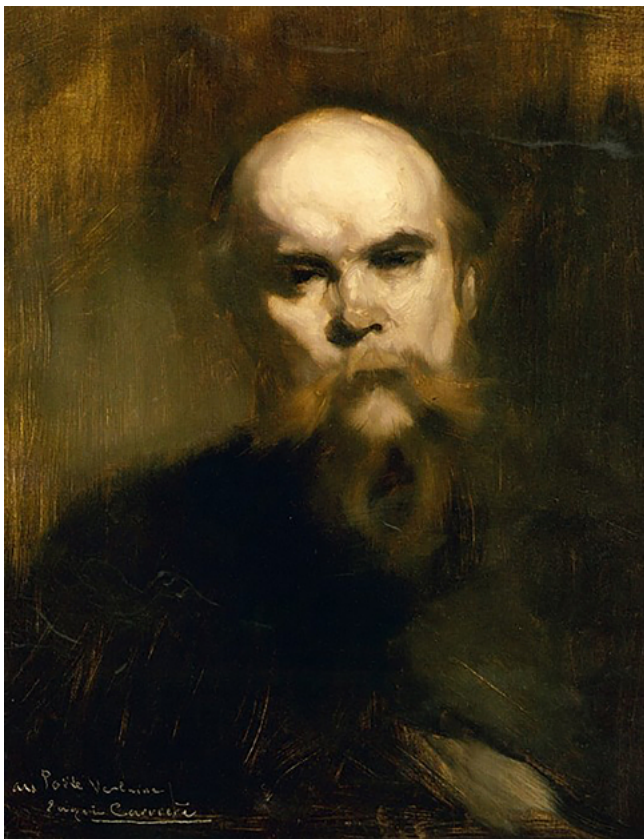
Однако Каррьер не отказывается от места и постепенно его учениками становятся начинающие Анри Матисс, Андре Дерен и Жан Пюи. Впрочем, очевидно, что Каррьер не оказал прямого художественного влияния на будущих фовистов и во все не учил их работать в присущей ему манере. Жан Пюи вспоминал, что «Академия Каррьеера 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 Каррьеера, хотя последние, впрочем, всегда выслушивались с уважением и симпатией» [15]. Это свидетельство справедливо лишь отчасти: в архиве писем Эжена Каррьеера находим немало обращений к «дорогому учителю» от его учеников с просьбами встретиться, оценить ход работы, дать совет [напр.: 14, р. 262].

Обучение в молодости в мастерской Александра Кабанеля оставило в душе Эжена Каррьеера 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» [18, р. 9].

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» [11, р. 28]. 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» [16, р. 93], — данная Эли Фором трактовка каррьеровского подхода объясняет взаимоот-



Илл. 2. Эжен Каррьер. Портрет Огюста Родена. 1896.
Холст, масло. Музей Родена, Париж.
URL: <https://www.musee-rodin.fr/>



Илл. 3. Эжен Каррьер. Портрет Поля Верлена. 1890.
Холст, масло. Музей Орсе, Париж.
URL: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/>

ношения 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 противоречить. <...> Когда будете открывать следующую выставку, предупредите меня, я приду помочь вам с развеской» [18, р. 15], — 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» [21].

Фундаментальное значение каррьеровского преподавания недооценено современными исследователями. Меж 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» [19, р. 15].

В 1905 г. 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 г. вместе с другими записями художника и заслуживают подробного рассмотрения.

Базовым принципом Всеобщей народной академии Каррьер видел единство морального и физического, формы и духа. К учебе должны быть равно допущены как мужчины, так и женщины¹, любые насмешки над новичками категорически воспре-

пятуются. Отдельно Каррьер оговаривает роль натурщика и 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» [12, р. 64].

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» [16, р. 93].

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.

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 (все 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 неопределенно конкретен: «Академия расположится на большой территории, например, на возвышенности Бют-Шомон» [12, р. 68–69]. Неизвестно, по какой причине он с уверенностью выбрал именно это место (еще в 1867 г. 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, т. е. 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» [12, р. 56]. 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» [12, р. 60]. 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 уче-

ного, преисполненные уважения, но со скукой; они останавливаются на том, что находится в убогих пределах их понимания... привлеченные льстивой хитростью угодников толпы» [12, р. 18], — под последними автор очевидно подразумевает живописцев академического салона.

В 1900 г. 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» [13, р. 16]. 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» [13, р. 15].

Эти слова особенно интересны в контексте изучения творческого наследия самого Каррьера 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 Каррьер 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 экспо-



Илл. 4. Эжен Каррьер. Материнство. 1892. Холст, масло.
Музей Артюра Рембо, Шарлевиль-Мезьер. URL: <http://musee-arthurrimbaud.fr/>



Илл. 5. Эжен Каррьер. Больной ребенок. 1885. Холст, масло.
Музей Орсе, Париж. URL: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/>

наты. В 1903 г. Каррьер пишет Жану Девольве: «Мне пришла мысль не ограничивать “Уличную школу” обсуждением одного только искусства, но охватить также производство и даже торговлю» [12, р. 258]. Как было видно выше, в проекте Академии жизнь и труд рабочего класса представляет для Каррьера особый интерес. «Искусство — не более чем выражение этого труда

и обозначение морального облика эпохи. Не надо 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» [12, р. 259–260].



Илл. 6. Эжен Каррьер. Поцелуй матери. 1899. Холст, масло. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.
 URL: http://www.newstmuseum.ru/data/authors/k/carriere_e/kiss_of_the_mother.php?lang=fr

В 1901 г. 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» [13, р. 21]. Отвечая в 1903 г. 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» [13, р. 32].

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 мысли [16, р. 3–4]. 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 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 на-

туре» [2, с. 106]. Это не единственный подобный отклик. Каррьер воспринимался многими как мудрый советчик, духовный пример и авторитет.

Посещение классов Эжена Каррьера давало молодым художникам не только профессиональный рост, оно также открывало дверь в круг друзей мастера — а это Огюст Роден, братья де Гонкур, Альфонс Доде, Жорж Клемансо и многие другие, включая будущего лауреата Нобелевской премии Илью Ильича Мечникова. Мечников жил в Медоне, для его молодой супруги Ольги там была выстроена художественная мастерская. Ольга Мечникова, помогавшая мужу в его научной работе, также брала уроки у Каррьера, они дружили семьями, по некоторым сведениям, дома у Мечниковых висели исключительно полотна Каррьера [3, с. 72], и очевидно, что приезжавшие в Париж русские, знакомые с Мечниковыми, также вводились в мастерскую Каррьера. Здесь же — водивший дружбу с Мечниковым и Тургеневым Иван Похитонов, который одно время снимает студию совместно с Каррьером, а после смерти француза арендует ее целиком. Здесь же — товарищи Ольги Мечниковой по «Кружку русских художников» Елизавета Крутликowa и Максимилиан Волошин. В это же общество попадает Мария Васильевна Якунчикова, жившая в Париже с конца 1880-х гг. Перечисляя в письме Елене Дмитриевне Поленовой лучшие работы на Салоне Марсова Поля 1892 г., Мария Васильевна называет «В омнибусе» Цорна и «Материнство» Каррьера (Илл. 4), последнего хвалит за точность ухваченного жеста и лиц: «Иллюзия реальности удивительная» [6, с. 28]. Полотно, изображающее женщину, обнимающую и целующую двоих детей, заслужило восторженные

отклики и от других критиков: «Никогда еще ему [Каррьеру] не удавалось достичь настолько яркой выразительности жеста, такого мастерства в построении картины» [20, р. 43]. Знакомство Якунчиковой с Каррьером явно не было эпизодическим. Мария Васильевна входит в круг русских художников, которые, не заимствуя у Каррьеера ни сюжетов, ни манеры, тем не менее подпадают под его обаяние. Из переписки с Е. Д. Поленовой узнаем, что Якунчиковой импонирует описанный самим Каррьером подход к искусству: «Картины у него создаются внутри его, у него “visions” внутренние, например, слушая музыку, у него сейчас же является vision, которую он потом производит. Вот это настоящее творчество — создать образ в воображении, восстающий из суммирования предшествующий впечатлений» [6, с. 27]. Она стремится к тому же богатству ассоциаций и глубокому подтексту произведений, но довольна собой не вполне.

Интересно, что Илья Мечников, в отличие от своей супруги, недооценивал талант Эжена Каррьеера. Зимой 1901 г. он писал жене: «Я вовсе не сочувствую, родная девочка, твоему проекту ходить зимой к Saiggiere’u. У него ведь, очевидно, никакого чувства к краскам нет; оттого-то он их и устраняет все более и более. Я боюсь, как бы он тебе не повредил, тем более что он умный и очень хороший человек, который уже поэтому способен иметь влияние» [4, с. 75]. В июле 1902 г. он отмечает: «Каррьер стал снова писать красками. Он говорит, что его идеал найти такую методику, которая бы позволила изобразить краски не так, как будто лицо намазано, а так, как они идут изнутри. Во всяком случае я ему сказал, что его последний портрет красками гораздо мне более нравится, чем те, которые писаны одной сепией» [4, с. 98]. Лишь после смерти живописца Мечников оказался готов оценить его нестандартный подход к колориту: «Вчера у Каррьеера я в первый раз почувствовал глубокое и сильное впечатление от живописи Каррьеера. Против дивана в гостиной, на котором я сидел, висит большая картина, изображающая Mme Saiggiere с мальчиком, вероятно больным. Он положил руку на лицо матери, которая обнимает ребенка. Картина написана красками в 1886 году. Поза мальчика, выражение лица матери поразительны и впечатление от картины до того трогательно, что слезы были готовы выступить на глазах. Еще никогда, кажется, никакая картина не действовала на меня с такой силой...» [4, с. 193]. Вероятно, Мечников ошибочно указал год создания работы — описанию в письме соответствует картина «Больной ребенок» (Илл. 5), которая была написана в 1885 г. и находилась в коллекции мадам Каррьер до 1922 г. Сегодня эта картина хранится в музее Орсе в Париже.

Интересные воспоминания об учебе в Париже оставил Александр Шевченко. В 1905 г., прервав занятия в Строгановском училище в Москве, он едет в Париж, предварительно выяснив у Максимилиана Волошина, куда пойти учиться: «Мы еле дождалась волошинского журфикса (четверг), чтобы спросить у него совета, куда поступить.

— Лучшая школа — это академия Жюльена [в современной литературе Академия Жюлиана. — Ю. П.]. Там есть прекрасный мэтр — Жан-Поль Лоран. Но там тоска ужасная. Все русские предпочитают Каррьеера и Жерве, но это очень далеко, на Монмартре» [9, с. 111].

Шевченко последовал рекомендации Волошина: в первую очередь он отправился в академию Жюлиана и затем сменил ее на занятия у Каррьеера. Предупреждение Волошина о том, что в академии Жюлиана царит тоска, подтвердилось впечатлениями Шевченко:

«Я выдержал один месяц, меня не прельщало остаться там хотя бы еще на две недели, и я ушел, и никогда в жизни не жалел об этом, потому что все, что делалось там, было нетерпимо бездарно, формально до безумного автоматизма. Тоска такая, что не только люди — мухи дохли. Отдохнув от всей этой “прелести”, я, несмотря на дальность расстояния, поступил к Каррьеру, но и там, по существу, было не лучше. Требования были те же, дисциплина слабее.

“Тю трот тужур (ты топчешься всегда на одном месте), мой мальчик, — говорил он, — иль фо шерше”. Он вскоре умер, и я вновь ушел, не оставшись у Жерве» [9, с. 112].

Скука Шевченко на занятиях объясняется тем, что, в отличие от московских коллег, парижские преподаватели позволяли творческие поиски лишь после освоения техники. Из-за этого не только Академии Жюлиана и Каррьеера не удовлетворили Шевченко, но даже и мастерская Матисса. «Мне один москвич очень хвалил мастерскую Матисса: “Сам Серов сказал, что он хорошо учит и что, если бы Серов был помоложе, пошел бы к нему”. Матисс принял меня в мастерской в день просмотра (ежемесячного). И что же! Я хорошо знал Матисса еще по Москве, но то, что я увидел на просмотрной выставке, было все то же, что и у Лорана, и у Каррьеера², как две капли воды. Я спросил: “Почему так?”. Матисс говорил, что сперва надо выучиться, а творить — это потом. У нас Коровин учил по-коровински. Серов — по-серовски. Здесь же была сплошная дрессировка, скучная и никому не нужная. Все было сплошной схоластической эквилибристикой, совершенно оторвано от жизни и потому никому не нужно» [9, с. 114–115].

И тем не менее из всех своих французских учителей с любовью и благодарностью Шевченко вспоминает лишь одного Эжена Каррьеера. Несмотря на то, что стилистически работы художников сильно отличаются, Шевченко говорит о том, что многое понял и многому научился у своего наставника: «Всякий, знакомый с моим искусством, пожалуй, удивится. Что общего? Каррьер и я? А между тем, он принес мне очень большую пользу. Это от него я узнал, что такое тон, валер, отношение. Узнал, увидел по-настоящему, что понятие “цвет” только тогда будет действительно цветом, будет по-настоящему звучать, когда это будет гармонией или контрастом правильно взятых отношений. Увидел и понял, что у моего славного учителя некоторые картины, будучи написаны черным и белым только, производят впечатление цветных» [8, с. 167].

Как было сказано выше, Академия Каррьеера позволяла женщинам работать в одном зале с мужчинами, над той же натурой, а значит, обладала отдельной притягательностью. Среди русских учениц Эжена Каррьеера помимо уже упомянутых Мечниковой и Якунчиковой назовем Елену Киселеву («Я очень любила этого художника и даже сделала копию с его вещи в “Musée du Luxembourg”»), Нину Симонович-Ефимову («Портрет А. А. Бакунина (собственность Бакуниных)³, грубо — “влияние Каррьеера”, то есть, к сожалению, и в данном случае очень неожиданно для меня — бескрасочность и туманность, то есть внешний признак и только, тогда как Каррьер, этот благородный художник-человек, преподавал скелет, кость, очень определенные, так или иначе окутанные светом; в таком смысле я его всегда и воспринимала» [7, с. 40–41]).

Маргарита Сабашникова в 1904 г. пишет Максимилиану Волошину из Москвы в Париж: «Потом еще одна просьба: узнайте, пожалуйста, есть ли у Каррьеера мастерская для учеников, и принимает ли он женщин. Я, кажется, хотела бы у него поработать. Слышала, что у него есть такая мастерская» [1, с. 59]. К этому моменту искусство Каррьеера уже неплохо известно в России, его картины привозились на первую выставку «Мира искусства», вошли в собрания Щукина, Морозова, Остроухова, разошлись в виде эстампов. Каррьер любим в России, и раздумчивые слова Сабашниковой «я, кажется, хотела бы у него поработать» вполне объяснимы.

* * *

В заключение необходимо еще раз отметить, что фигура Эжена Каррьеера должна рассматриваться исследователями комплексно: живописец в его лице не может быть отделен от теоретика искусства и общественного деятеля, поскольку эти три ипостаси тесно переплетены. Помимо этого, как педагог Каррьер принципиально не обучал студентов своему собственному методу работы над картиной, однако его теоретические воззрения, будучи озвучены в учебных классах, на общественных лекциях и в газетных статьях, оказали хоть и не прямое, но все же заметное влияние и на живописцев последующего поколения, и на общество. Это влияние в наши дни недооценено. Авторитет Каррьеера как общественного деятеля достиг зенита накануне слишком ранней кончины и вероятно мог бы еще возрасти.

Примечания:

¹ Если в Школу изящных искусств женщин не допускали вплоть до 1897 г., 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.

² Шевченко предлагает любопытное объяснение популярности мастерской Каррьера у русских учеников: «Русские же любили эту мастерскую, как я выяснил, за то, что у Каррьера натурщицы были как молоденькие персонажи Рубенса — плотные, здоровые, белые, розовые, а у всех других — прямо какие-то драные кошки».

³ Местонахождение неизвестно.

Список литературы:

1. Волошин М. Собрание сочинений / Сост. А. Лавров. Т. 11. Кн. 1. М.: Эллис Лак, Азбуковник, 2013. 736 с.
2. Дункан А. Мой муж Сергей Есенин. М.: АСТ, 2014. 480 с.
3. Кругликова Е. С. Жизнь и творчество: сборник. Л.: Художник РСФСР, 1969. 129 с.
4. Мечников И. И. Письма к О. Н. Мечниковой (1900–1914) / Сост. А. С. Ксенофонтова, А. К. Панфилова; под ред. А. Е. Гайсиновича и Б. В. Левшина. М.: Наука, 1980. 352 с.
5. Петрова Ю. В. Феномен Академии Каррьера // Педагогика искусства. 2015. № 4. С. 186–189.
6. [Поленова Н. В.] Мария Васильевна Якунчикова. М.: Т-во типографии А. И. Мамонтова, 1905. 50 с.
7. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. М.: Советский художник, 1982. 424 с.
8. Шалабаева В. Н. Александр Шевченко. Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. 232 с.
9. А. В. Шевченко. Сборник материалов / Сост. Ж. Э. Каганская, В. Н. Шалабаева. М.: Советский художник, 1980. 280 с.
10. Bajou V. Eugène Carrière. Paris: Edition Acatos, 1998. 221 p.
11. Blake V. The Art and Craft of Drawing. Oxford University Press, 1927 // Le Journal du Musée Eugène Carrière. 2014. № 2. P. 28–29.
12. Carrière E. Ecrits et lettres choisies. Paris: Société du Mercure de France, 1907. 358 p.
13. Carrière E. Ecrits sur l'art. La Rochelle: Rumeur des âges, 2006. 83 p.
14. Carrière J.-R. De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents. Toulouse: Edouard Privat, 1966. 315 p.
15. Chatillon-Limouzi M. Jean Puy // Le Journal du Musée Eugène Carrière. 2014. № 2. P. 59.
16. Faure E. Eugène Carrière, peintre et lithographe. Paris: H. Floury, 1908. 171 p.
17. Geffroy G. L'œuvre de Carrière. Paris: L'Édition d'Art, 1901. 56 p.
18. Le Gratier S. Contribution à l'histoire de l'Académie Carrière. Gournay sur Marne: Société des amis d'Eugène Carrière, 2006. 24 p.
19. 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.
20. Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. La Rochelle: Rumeur des âges, 2006. 83 p.
21. Thiébauld-Sisson. Le Salon d'Automne au Grand Palais // Le Petit Temps. 1904. 14 octobre.

References:

- Bajou V. *Eugène Carrière*. Paris, Edition Acatos Publ., 1998. 221 p. (in French)
- Blake V. *The Art and Craft of Drawing*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1927.
- Carrière E. *Ecrits et lettres choisies*. Paris, Société du Mercure de France Publ., 1907. 358 p. (in French)
- Carrière E. *Ecrits sur l'art*. La Rochelle, Rumeur des âges Publ., 2006. 83 p. (in French)
- Carrière J.-R. *De la vie d' Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents*. Toulouse, Edouard Privat Publ., 1966. 315 p. (in French)
- Chatillon-Limouzi M. Jean Puy. *Le Journal du Musée Eugène Carrière*, 2014, no. 2, p. 59. (in French)
- Duncan A. *Moi muzh Sergei Esenin (My Husband Sergey Esenin)*. Moscow, AST Publ., 2014. 480 p. (in Russian)
- Faure E. *Eugène Carrière, peintre et lithographe*. Paris, H. Floury Publ., 1908. 171 p. (in French)
- Geffroy G. *L'œuvre de Carrière*. Paris, L'Édition d'Art Publ., 1901. 56 p. (in French)
- Kaganskaia Zh.; Shalabaeva V. (comp.). A. V. *Shevchenko. Sbornik materialov (A. V. Shevchenko. Collection of Materials)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980. 280 p. (in Russian)
- Kruglikova E. *Zhizn' i tvorchestvo (Live and Work)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1969. 129 p. (in Russian)
- Le Gratier S. *Contribution à l'histoire de l'Académie Carrière*. Gournay sur Marne, Société des amis d'Eugène Carrière Publ., 2006. 24 p. (in French)
- Le Gratier S. L'Académie Carrière: une fenêtre sur les Fauves et les femmes-artistes. *Le Journal du Musée Eugène Carrière*, 2014, no. 2, pp. 7–22. (in French)
- Mechnikov I. *Pis'ma k O. N. Mechnikovoi (1900–1914) (Letters to Olga Mechnikov (1900–1914))*. Moscow, Nauka Publ., 1980. 352 p. (in Russian)
- Polenova N. *Mariia Vasil'evna Iakunchikova*. Moscow, Tovarishestvo Mamontova Publ., 1905. 50 p. (in Russian)
- Séailles G. *Eugène Carrière, l'homme et l'artiste*. La Rochelle, Rumeur des âges Publ., 2006. 83 p. (in French)
- Shalabaeva V. *Alexander Shevchenko. Put' khudozhnika. Khudozhnik i vremia (Alexander Shevchenko. Artist's Way. Artist and Time)*. Moscow, Galart Publ., 1994 232 p. (in Russian)
- Simonovich-Efimova N. *Zapiski khudozhnika (Artist's Notes)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1982. 424 p. (in Russian)
- Thiébauld-Sisson. *Le Salon d'Automne au Grand Palais Le Petit Temps*. 1904. 14 octobre. (in French)
- Voloshin M. *Sobranie sochinenii (Collected Works)*. Vol. 11, Book 1. Moscow, Ellis Lak, Azbukovnik Publ., 2013. 736 p. (in Russian)