

ПАРИЖ В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ МИРИСКУСНИКОВ

Коновалова Яна Владиславовна

ученый секретарь.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Россия, Екатеринбург, e-mail: us@emii.ru

УДК: 7.047

ББК: 85.103(2)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема воплощения образа французской столицы в творчестве художников «Мира искусства». Тема Парижа в живописи и графике мирискусников объектом специального исследования не была, хотя касались ее практически все, кто писал о мастерах этого объединения: авторы монографий в целом о «Мире искусства», об отдельных мирискусниках. В последнее время тема нашла отражение в изданиях, посвященных русско-французским художественным связям, творчеству отечественных художников, оказавшихся в Париже в период эмиграции. Нами изучена обширная искусствоведческая литература, а также письма, дневники, воспоминания художников. Предварительно можно сказать, что Париж в творчестве мирискусников не занял такого места, как в творчестве Константина Коровина или Марка Шагала. Хотя все они бывали в Париже и порой подолгу жили в нем. Объяснение этому – одна из задач нашей работы, предметом которой является выяснение особенностей восприятия Парижа, его живописной и графической интерпретаций художниками, составлявшими ядро «Мира искусства».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

«Мир искусства», мирискусники, образ города, Париж, русское искусство

Памяти Сергея Васильевича Голынца (1939–2018)¹

Прежде всего, оговорим работы каких художников стали объектом нашего исследования. Разумеется, не всех, кто участвовал в выставках первого, «дягилевского» «Мира искусства», второго, возрожденного (1910–1924) и третьего, эмигрантского (1921–1930). «Мир искусства» на трех этапах его существования объединял очень разных живописцев, графиков, скульпторов, руководствуясь только наличием дарования и творческой индивидуальности. Мы говорим о тех, кого принято называть собственно мирискусниками, тех, кто составлял ядро объединения, художников, которые были близки друг другу стилистически.

В жизни художников «Мира искусства» Париж сыграл огромную роль. Значимой была и их роль в сближении русского и французского искусства. Но пришли они к пониманию его места на современной художественной карте Европы далеко не сразу, во многом разделив пристрастия и заблуждения своих предшественников: критикуя передвижников за литературность, за склонность к сюжету, рассказу, они сами оставались не менее литературны. Конечно, литературны по-своему, и не только потому что сюжеты их были иными, в особенностях их художественной интерпретации.

В 1890-е гг, когда складывался кружок Бенуа, кумирами будущих мирискусников были немцы: в музыке Рихард Вагнер, композитор и теоретик искусства, призывавший к синтезу его различ-

ных видов, в литературе Эрнст Теодор Амадей Гофман, привлекавший своей романтической связью реальности и фантастики, в живописи Адольф Менцель, ценимый не столько как автор «Железопрокатного завода», сколько как создатель полотен и листов, посвященных Сан-Суси Фридриха II, отличающихся своей «эпошностью».

Постепенно будущие мирискусники осваивали завоевания французского искусства, практически уступая в этом плане воспитанникам московской живописной школы. С этим были связаны поездки во Францию. Раньше других в ней побывал Сергей Дягилев. Но его путешествие по Западной Европе в 1890 г. с кузеном Дмитрием Философом, как и последующие поездки начала 1890-х гг., носило еще развлекательный характер. Лишь совершив в 1894 г. путешествие по Западной Европе, Дягилев приобщился к современному искусству. Теперь в его поле зрения преимущественно немцы, англичане, норвежцы, шведы. Не случайно свою выставочную деятельность он начал с организации в России в 1897 г. выставок английских и немецких акварелистов и скандинавских художников. Не случайно и то, что в следующем году, сделав первый шаг к пропаганде русского искусства за рубежом, он отправил его в немецкие города: в Мюнхен, Кельн, Дюссельдорф и Берлин. Но намечается интерес Дягилева и к французской живописи, в частности к импрессионистам: Клод Моне и Эдгар Дега займут заметное место на упомянутой Международной выставке 1899 г.

В 1891 г. первый выезд во Францию совершил Лев Бакст (1866–1924), куда будет выезжать неоднократно, в предмирискусническое десятилетие. Удивительно, что «главные» мирискусники – Александр Бенуа (1870–1960) и Константин Сомов (1869–1939) окажутся в Париже, первый только в 1896 г., второй – в 1897 г.

В жилах Бенуа текла по линии отца французская и немецкая кровь, по линии матери – итальянская, но, по-видимому, с французскими предками, фамилию которых он носил, Бенуа связывал себя прежде всего. Впрочем, с французскими симпатиями вполне могли конкурировать и немецкие. Ведь учился Бенуа, как и его будущие коллеги по «Миру искусства» – Константин Сомов, Дмитрий Философов, Вальтер Нувель – в гимназии Карла Мая с немецким уклоном. Его юношеской любовью и будущей женой стала немка Анна Карловна Кинд. Во всяком случае, свое первое самостоятельное заграничное путешествие Бенуа совершил в Германию. «Меня манили грандиозные романские и готические соборы, таинственные замки, сказочные резиденции эпохи рококо, стриженные сады, полные романтической прелести старинные города. <...> Наконец, покидая милую Майскую гимназию, насыщенную характерно германским духом и какой-то своеобразной уютностью, я захотел еще раз “с головой” окунуться в ту же атмосферу. ... Напротив, я решительно отказался распространить свою поездку на Францию и на Италию. Правда, то были две родины моих дедов, однако они мне казались в тот момент почему-то более чуждыми и менее заманчивыми. Что же касается до Парижа, то он меня просто пугал. Я и его изучил заочно довольно основательно по всяким изданиям в папиной библиотеке, однако, разделяя в этом предрассудки моих соотечественников, я представлял себе столицу Франции не иначе, как неким пагубным и опасным inferno» [1, с. 515].

Итак, во Франции, в Париже Бенуа оказался впервые в 1896 г., до этого он еще раз во время свадебного путешествия побывал в Германии, в основных художественных центрах Италии. И поездку 1896 г. начал тоже с Германии, с общения с берлинскими и мюнхенскими художниками.

«И вот мы уже в страшном и прельстительном Париже! О сколько памятен мне этот вечер 20 октября 1896 года, я бы сказал, — один из «роковых» дней из всех в моей жизни! <...> Мне казалось, что еще и не побывав в нем, я изучил его досконально. Такие названия, как Лувр, Нотр-Дам, Клюни, Сен-Жермен л'Оксеруа и т.д. были мне столь же близки? как Зимний дворец, Исаакий, Эрмитаж, Никола Морской. Да и в дальнейшей моей жизни я столько лет прожил

в этом городе, что с полным основанием могу считать его своим — наравне с Петербургом» [2, с. 115].

Однако первое впечатление от Парижа было мрачным. Сравнивая его восточный вокзал с комфортабельными вокзалами Германии, Бенуа отдает предпочтение последней. Но через несколько дней, когда Бенуа с женой, маленькой дочкой и служанкой сняли удобную квартиру, впечатление изменилось в положительную сторону.

Постоянными гостями Александра Бенуа стали его племянник Евгений Лансере и Лев Бакст. В Париже Бенуа пробыл до 1899 г., выполняя обязанности составителя и хранителя коллекции княгини Тенишевой.

В следующий раз художник с семьей оказался во Франции в 1905–1907 гг. Затем в связи с организованной Дягилевым в Гранд-опера постановкой оперы Мусоргского «Борис Годунов», для которой выполнил декорации к польским сценам, Бенуа приехал в Париж в 1908 г. А с началом Русских сезонов он бывал там периодически. В 1926 г. художник поселился в Париже и прожил там до конца жизни. И хотя Бенуа прожил в Париже почти половину жизни, образ Парижа не занял в его творчестве значительное место.

С первого года Бенуа отдает предпочтение Версалю, во вторую поездку наряду с версальской серией Бенуа запечатлевают пейзажи и жанровые сцены в Бретани, в чем сказались русская традиция: большее внимание к сельским пейзажам, крестьянской жизни. Урбанистом Бенуа не станет, однако некоторые черты специфического облика Парижа запечатлеет не столько в живописных этюдах, сколько в различных зарисовках.

Но восприятие Парижа, несомненно, оказало влияние на отношение Бенуа к искусству импрессионистов, отразившееся в одной из первых статей, написанных им для журнала «Мир искусства». Лишь постепенно открывал Бенуа для себя значение импрессионистской живописи, во многом следуя здесь за русскими художниками «докоровинского времени». Впрочем, в импрессионистских парижских пейзажах Бенуа находит своеобразную прелесть: «очень хороши оживленные улицы Парижа или смирные провинциальные уголки Писсаро, почтенные этюды Сизлей...» [3, с. 112] – писал он в 1899 г.

Во время пребывания в Париже Бенуа создает многочисленные альбомные зарисовки. Королевский мост с набережной Орсе, вид из окна мастерской, городской вид, запечатленный в момент ожидания Сергея Дягилева и Леона Бенедита (хранителя Люксембургского национального музея), национальный праздник. «Не одни шедевры французского зодчества прекрасны в Париже, прекрасен весь он сам... Нравились мне кривые, узкие улицы с их почерневшими, покосившимися и грязными домами, нравились мансардные крыши с несуразным над ними полчищем труб...» [2, с. 144].

Подобное отношение к Парижу Бенуа сохранит до конца жизни. Таков пейзаж «Парижская улица» (1923, частное собрание), представленный в 2010 г. на выставке «Парижачьи» в галерее «Наши художники» (Москва). Узкая, витиеватая улочка. Серебристо-серые фасады зданий с высокими темно-серыми крышами. Не спеша идущие люди, одинокая торговка на углу – такой будничной уголок Парижа запечатлел художник. Светлый, прозрачный колорит, гармоничность построения композиции, изящество линий, и вместе с тем, переданное ощущение становления нового дня, выделяют эту работу среди других видов французской столицы, написанных Александром Бенуа.

Можно сказать, что жизнь современного города, который он хорошо знал и искренне полюбил, лишь в малой степени нашла отражение в творчестве этого убежденного пассажира.

Еще в большей мере это относится к Константину Сомову, в 1897 и 1898 гг. занимавшемуся в мастерской Коларосси, затем неоднократно бывавшему в Париже и завершившему во Франции свой жизненный путь.

Разумеется, он чувствовал Париж, когда писал свои галантные жанры, своеобразные римейки полотен Ватто и Фрагонара, в самом уходе от современности отразилась ее острое восприятие. Но непосредственно Парижа в работах Сомова не встретим.

«Париж был подлинно пьян Бакстом» [4, с. 30], – это восклицание известного балетного и художественного критика, относится ко времени триумфа Русских сезонов, принесших Льву Баксту славу еще большую, чем Бенуа. Тогда влияние Бакста перешагнет рамки сцены, распространится на светскую моду, на сам характер жизни художественных и околохудожественных кругов Парижа, да и не только Парижа. Но все это еще предстоит молодому художнику, впервые попавшему в столицу Франции, в 1891 году, раньше большинства своих коллег – будущих мирискусников.

«Вот я и в Париже. Ношусь с утра до вечера по музеям, выставкам, просто в глазах рябит. Голубчик, пойми, я видел все шедевры в оригиналах: это чего-нибудь стоит!», – писал он восторженно Александру Бенуа [5, с. 16].

Под шедеврами Бакст, очевидно, имел ввиду увиденные в Лувре работы старых мастеров. С современным искусством он знакомился в Люксембургском музее, в то время экспонировавшим работы исключительно консервативного парижского Салона. Возможно, все же с работами импрессионистов Бакст, хотя и поверхностно, но познакомился, об этом говорит пейзаж «Двор музея в Клюни» (1891, Государственный Русский музей). Уютный дворик музея средневекового искусства озарен светом. Блики солнца играют на фасаде здания XV в, служившего прежде подворьем клюнийского аббатства, на платье проходящей парижанки. Спокойствие и умиротворение царят в этом тихом уголке Парижа, и вместе с тем здесь уже заложено подлинно бакстовское радостное восприятие мира, которое с наибольшей степенью проявится в его сценографическом творчестве. Помимо внимания к передаче свето-воздушной среды, о некотором влиянии импрессионизма говорит кадровое построение композиции, способствующее передаче непосредственности восприятия.

По возвращении в Россию Бакст приобретает некоторое признание благодаря протекции главы Общества русских акварелистов Альбера Бенуа и получает заказ на картину «Встреча адмирала Авелана в Париже» (1900, Центральный военно-морской музей). В связи с этим заказом, а также по личным причинам, он в течение 1890-х гг. неоднократно бывает и живет по несколько лет в мировом центре искусства. Теперь он глубже постигает искусство импрессионистов, их пленэрные достижения, занимаясь в студиях Жерома, Жюльена и Эдельфельта, что сказалось в пейзаже «Окраина Парижа» (рис. 1). Легкими широкими мазками художник изобразил будничную сцену: неспешную сцену у торгового прилавка и двух прогуливающихся вдоль тихой улицы дам с собакой. В 1896 г., уже по приезде во Францию Бенуа, Бакст едет вместе со своим коллегой в Версаль. Характерна его акварель «В версальском парке» (1896, собрание Б.Н. Васильева). Если пейзаж регулярного парка с подстриженными деревьями явно написан под влиянием друга, то фигурки двух капуцинов, задремавших на лавочке и прижавшихся к боскету, выдают жанровые передвижнические симпатии Бакста. Эта склонность к бытовым наблюдениям проявляется в многочисленных подготовительных рисунках к заказанной картине.

Бакст писал историческое полотно около семи лет, с 1893 по 1900 г., создавая многочисленные этюды с натуры. Различные типажи: мужчина, поднимающий с земли упавшую шляпу, мальчик, ползающий на четвереньках, изящная, одетая по последней моде, парижанка, продавец новостей на франко-русских празднествах – этюды, исполненные большого мастерства.

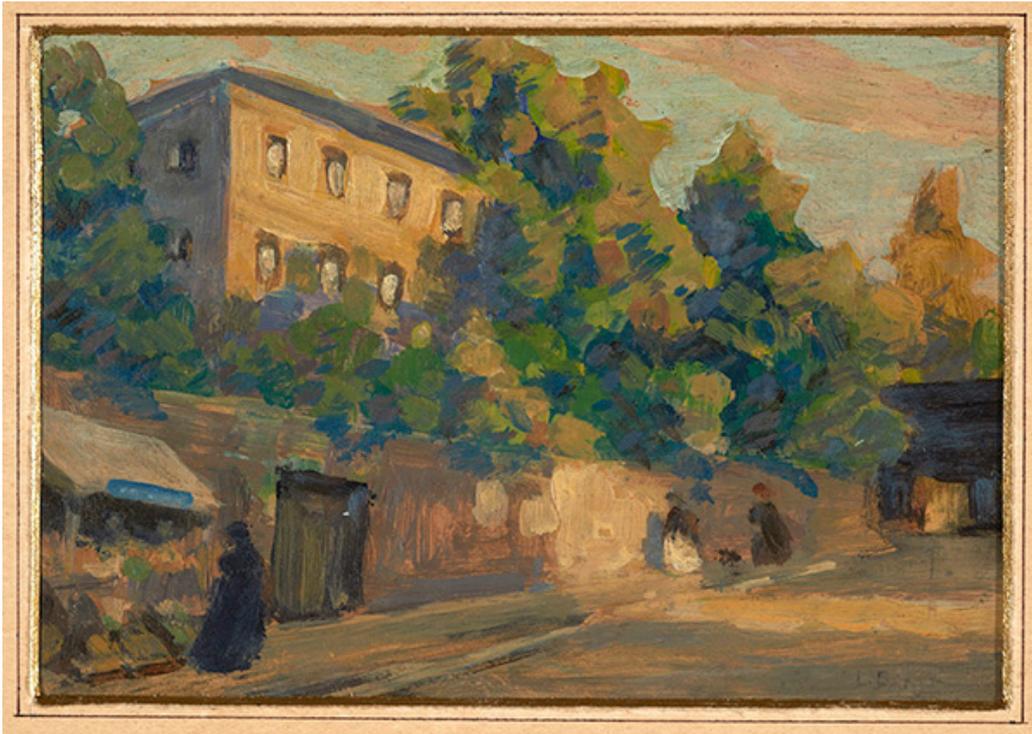


Рис.1. Бакст Л.С. Окраина Парижа. 1890–1900-е гг. Картон, масло. ЕМИИ

Фигуры героев даны в движении, в тех сложных ракурсах и позах, в которых они предстанут в законченном варианте произведения.

На картине изображен эпизод въезда в Париж адмирала Авелана, командовавшего в 1893 г. русской эскадрой Средиземного моря и участвовавшего по личному выбору Александра III в тулонских празднествах по случаю заключения франко-русского союза.

Огромная толпа людей окружила экипаж адмирала, заполнив не только всю площадь Республики, в центре которой возвышается статуя Свободы, созданная Жилем Делу, но и прилегающие к ней улицы. Пылающие факелы, уличные фонари, японские фонарики в руках парижан создают яркую зрелищность.

Композиционным построением и некоторыми деталями «Приезд адмирала Авелана в Париж» напоминает картину Адольфа Менцеля «Пьяцца дель Эрбе в Вероне». Как заметил Бенуа, Бакст «пытался с большой затратой энергии тягаться с Менцелем» [Цит. по: 5, с. 33]. Здесь опять сказались ранние немецкие симпатии мирискусников.

Дало о себе знать отсутствие опыта в работе над многофигурной композицией, страдающей у Бакста несогласованностью планов и дробностью. Тем не менее работа все же интересна. Как и ранее, у Константина Коровина Париж предстает в искусственном освещении, правда, у Бакста здесь не было свободы выбора, он воссоздавал недавнее конкретное событие, происходившее в определенный день и час. Однако можно отметить связь с театрально-декорационной живописью. В данном случае это не влияние ее, а предвосхищение.

Неоднократно Бакст бывал во Франции и в первое десятилетие XX в., а с 1909 г. – года первого Русского сезона – основным местом жительства художника становится Париж. Но он его не изображает. Живописное мастерство Бакста, несомненно, возросло, что проявляется не только

в прославленных декорациях, но и в пейзажах с натуры. Но, это, как и у Бенуа, не городские пейзажи: юг Франции, средиземноморское побережье, оливковые рощи в Альпах.

Небольшое место занял образ Парижа и в творчестве Евгения Лансере (1875–1946) при всем его юношеском восхищении столицей Франции. Он оказался там на три года позже Бакста, но за полтора года до Бенуа. «Я был один в Париже! О, чудные, незабываемые дни! <...> Эти первые минуты одиночества в громадном, еще незнакомом Париже были самые счастливые, самые лучшие. Париж представлялся мне чем-то необъятно-громадным, волшебным» [6, с. 206] – писал он в дневнике.

Занятия во французских художественных школах – академиях Коларосси (1895–1896) и Жюльена (1896–1897) дали начинающему художнику прочную профессиональную подготовку, но не оказали существенного воздействия на его эстетические взгляды, сложившиеся под влиянием кружка Бенуа. Новейшее искусство Франции также не привлекло внимания молодого Лансере. Будущий мирискусник увлечен стариной, но в отличие, от Бенуа? его привлекает не эпоха Людовика XIV. Готические соборы Парижа, Лиона, Кельна (французскую и немецкую готику Лансере не дифференцирует) видятся ему через символистскую дымку. Натурные зарисовки станут материалом для иллюстраций к книге Е.В. Балабановой «Легенды о старинных замках Бретани». С этой работой Лансере выступит на Выставке русских и финляндских художников.

В дальнейшем Петербург будет Лансере гораздо ближе Парижа, и свои исторические ретроспекции он обратит к временам Петра I и Елизаветы Петровны. Подлинным урбанистом среди первого поколения мирискусников суждено будет стать Мстиславу Добужинскому (1875–1957). Жизнь художника сложилась так, что он с детства и до конца жизни много странствовал. Выпущенная им в 1918 г. марка издательства «Странствующий энтузиаст» может восприниматься как знак, может быть экслибрис, самого Добужинского. Он стал подлинным поэтом Петербурга, Вильно, многих российских провинциальных городов, Мюнхена, Лондона, Нью-Йорка. Разумеется, среди этих городов свое место, хоть и не главное, занимает Париж.

«Я очарован Парижем просто, этой страшной суетой, неуловимым изяществом во всем, чудными картинами, которые чуть ли не на каждом шагу разворачиваются перед тобой» [7, с. 63–64] – писал Добужинский, впервые приехав в Париж в 1901 г. из Мюнхена, где занимался в студиях Ашбе, затем Холлоши. Почти повторяя слова Лансере, Добужинский восклицает «Париж – сердце Европы, пуп Земли до некоторой степени» [7, с. 63–64]. Он признается, что ему хотелось бы учиться и работать в Париже, но все же возвращается в Мюнхен. Добужинский сразу уловил «какую-то как бы драгоценность трепетной и, как мне казалось, полной чувства техники» [8, с. 352] импрессионистов.

Одним из его «богов» стал Эдгар Дега. Но если связь с острым, гротескным рисунком Дега можно увидеть в дальнейших работах Добужинского, то в целом этот, по преимуществу график, еще дальше, чем Бакста и Бенуа от импрессионистической живописи.

Но вернемся к первым впечатлениям Добужинского от Парижа. «Но помню то, что, прежде всего меня поразило – невероятная его огромность и общий серый цвет парижских зданий (только позже я понял всю живописную прелесть и богатство этой «серости»). Я тонул и терялся, очутившись совершенно один в этом гигантском Париже, и в то же время совсем не было жутко, наоборот, мило и уютно – меня окружала какая-то пленительная и приветливая мягкость, точно все мне улыбалось в Париже, при этом кругом, на каждом шагу, было необыкновенно интересно, и даже, странно сказать, я скоро почувствовал, что точно тут был когда-то, и город стал казаться почти своим и родным» [8, с. 354]. Но Добужинский признавался: «Парижа я тогда не рисовал – еще не было у меня будущей привычки во время путешествия не расставаться с альбомом». Но и дальше, судя по очень тщательному каталогу, в монографии



Рис. 2. Добужинский М.В. Фонарики. Парижское кафе. 1906. Бумага, акварель, карандаш. ЕМИИ

[10], посвященной мастеру, Париж практически не встречается у Добужинского до 1920-х гг. Исключение составляет акварель «Фонарики. Парижское кафе» (рис. 2). И Петербург, и Лондон оказались ближе творческому мышлению Добужинского, умевшего соединить ретроспективные мечтания с острым чувством современности, а порой и с мрачными футуристическими фантазиями.

Ряд рисунков с изображением Парижа Добужинский создает после эмиграции. Париж в этих работах – не только парадная и историческая столица, но и город со своими окраинами и закоулками, где малоэтажные дома и промышленные постройки окружены высоким деревянным забором.

Тема города стала основной и в творчестве Анны Остроумовой-Лебедевой (1871–1955), которую тоже можно отнести к старшему поколению мирискусников. По окончании занятий в Санкт-Петербургской академии художеств она оказалась в Париже, где занималась в мастерской Джеймса Уистлера, где произошло ее дальнейшее сближение с кружком Бенуа. Вторая поездка художницы в Париж состоялась в 1906 г. По впечатлениям от нее Остроумова-Лебедева создает гравюры с пейзажами французской столицы, в которых запечатлевает памятники архитектуры, пленившие ее своей строгостью и благородством: «Клюни» (1906), «Париж. Собор Сен-Северин» (1906). Эти образы проработаны с особой тщательностью, вниманием к малейшим деталям. «Я ценю в этом искусстве, — писала Остроумова-Лебедева о ксилографии, невероятную сжатость и краткость выражения <...> немногословие и благодаря этому сугубую остроту и выразительность» [10, с. 8]. Именно эта «острота и выразительность» помогли художнице изобразить красоты как Петербурга, так и Парижа.

Борис Кустодиев (1878–1927) сблизился с кружком мирискусников тогда, когда формально «Мир искусства» не существовал, и бывшие участники дягилевских выставок входили в Союз русских художников. Но, испытав влияние Сомова, проникнувшись духом «Мира искусства», во второй период деятельности этого объединения Кустодиев стал одним из ярких его участников, стал собственно мирискусником.

В Париже Кустодиев оказался после окончания Академии художеств, получив право на пенсионерскую поездку в 1903 г. Художник занимается в частной студии Рене Менара, изучает творчество старых мастеров, знакомится с современным искусством. Образ города не найдет отражения в работах, созданных во время первого пребывания в Париже. Не пробыв в пенсионерской поездке и полгода, художник возвращается в Россию.

Путешествуя по Европе в 1909 г. Кустодиев вновь посещает Париж. Результатом полученных впечатлений стал этюд «В Булонском лесу» (1909, Калужский областной художественный музей), изображающий дам и кавалеров на фоне озера с лебедями. Сюжет обыденного времяпровождения парижан не воплотился в завершённое произведение. Это лишь этюд. Трудно в нем увидеть соприкосновение и с мирискуснической стилистикой. Она дает о себе знать в «Женском портрете» (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) 1904 г. Стилизованный идеализированный образ женщины запечатлен на фоне стилизованного же парка, может быть, Версаля или Булонского леса.

В 1913 г. состоялась еще одна встреча художника с французской столицей. К этому времени его творческие интересы определены: тема народных гуляний. Обычно она решалась художником на материале русских маслениц и ярмарок. Здесь же свою декоративность, праздничность мировосприятия (по контрасту, с реальной жизнью и нелегкой судьбой, выпавшей на долю, к этому времени тяжело заболевшего Кустодиева) он переносит на «Парижский бульвар ночью» (1913, Пермская художественная галерея). Перед нами праздничный, можно сказать даже праздный Париж, времени дягилевских триумфов. Дамы и джентльмены прогуливаются по ночному городу. Ощутима переключка с декоративностью спектаклей Русских сезонов. В то же время не забыты и уроки Репина, его интерес к конкретному социальному типуажу.

Зинаида Серебрякова (1884–1967), племянница Александра Бенуа и сестра Евгения Лансере всецело принадлежит ко второму поколению «Мира искусства». Ее знакомство с Парижем состоялось в 1905 г. Желая продолжить обучение, начатое в мастерской Тенишевой, она посещает Академию де ля Гранд Шомьер. Главным в процессе обучения становится художественные музеи – Лувр, где художница делает наброски с полотен Брейгеля, Ватто, Фрагонара, знакомится с работами Делакруа, Энгра, Милле, Курбе, а также с творчеством импрессионистов – Эдуарда Мане, Клода Моне, Альфреда Сислея, Огюста Ренуара. Но более сильное впечатление на художницу производят работы Эдгара Дега, любовь к которому останется у нее на всю жизнь.

Влияние импрессионизма сказывается в восприятии мотива и внимательном отношении к передаче свето-воздушной среды. В своих этюдах Серебрякова запечатлевает различные уголки Парижа, порой включая жанровые сцены, например рыночных торговки. Уличная жизнь французской столицы разительно отличалась от крайне напряженной, трагичной российской действительности, времени первой русской революции.

Без малого через двадцать лет Серебрякова вновь оказалась в Париже, где прожила до конца жизни. Перед ее глазами предстала французская столица после Первой и после Второй мировой войны. Город был так не похож на казавшийся уютным и веселым в начале XX в. Французская столица словно старалась зачеркнуть пережитые заботы и невзгоды. В годы эмиграции Серебрякова создает многочисленные пейзажи Парижа. Одним из любимых мотивов в парижских произведениях художницы становятся французский сад. Впечатление от залитого в утренние часы солнцем Люксембургского сада Зинаида Серебрякова переносит на холст с одноименным названием (1930, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина). Играют дети, отдыхают прохожие — течет будничная жизнь Парижа. Фигуры персонажей, окружающие их природа и предметы даны почти несколькими мазками, что не усложняет восприятие, но способствует передаче атмосферы происходящего. Запечатлев одно из любимых мест французской творческой интеллигенции, Серебрякова по-импрессионистически живо и

свежо и в то же время очень декоративно передала состояние спокойствия на этом островке динамичной жизни французской столицы.

Елизавета Кругликова (1865–1941) была старше тех мирискусников, о творчестве которых мы говорили. В Париж она попала на три года раньше Александра Бенуа и рассталась с Францией задолго до него, Бакста, Сомова, Серебряковой, но все же именно ее работы, позволяют подвести некоторые итоги созданию образа Парижа мирискусниками.

Бенуа называл ее «певцом парижской улицы» [11, с. 14] и сравнивал со Стейнленом, Валлоттоном и Рафаэлли. Говоря о художниках, которые были любимы Елизаветой Сергеевной и оказали на нее влияние, к названным именам прибавим Тулуза-Лотрека. А также упомянем Поля Гогена, живописные завоевания которого оказались близки Кругликовой. Приехав в Париж в 1895 г., художница обучалась в мастерской академии Вити и делала наброски в мастерской Коларроси, где бывали многие россияне. В 1900 г. Кругликова обосновывается в собственной мастерской на Буассонад, 17, вскоре ставшей своего рода клубом русской художественной интеллигенции.

Все дальнейшие парижские дела мирискусников связаны с Кругликовой. Она приняла активное участие в организации Дягилевым в 1906 г. выставки «Два века русской живописи и скульптуры», фактически охватывавшей большой период: в экспозицию были включены древнерусские иконы из собрания петербургского коллекционера Н.П. Лихачева и произведения начала XX в. Дягилева критиковали за неполный показ русского искусства, но он не мог быть полным, поскольку выставка строилась на основе частных собраний. Тем не менее, не только в выставочной, но даже в музейной практике это была первая ретроспектива отечественного искусства от средневековья до современности. Французы, а затем немцы увидели эту ретроспективу раньше, чем русские. Эта выставка предшествовала Историческим концертам (от Глинки до Скрябина), устроенным Дягилевым в следующем году, постановке «Бориса Годунова» в Гранд-опера в 1908 г. и началу в 1909 г. Русских балетно-оперных сезонов. Выставка по-настоящему заинтересовала французскую художественную общественность русским изобразительным искусством: среди произведений современных художников на ней были представлены работы Врубеля, Судейкина, Ларионова – открывалась перспектива дальнейших путей искусства². Предвыставочную суету в залах Гран Пале, с которой начиналось наступление Дягилева и «Мира искусства» на Париж, Кругликова запечатлела в одном из своих рисунков.

В это время во французской столице все расширяется интерес к графике, к ее различным техникам, что увлекает русскую художницу. Продолжая заниматься живописью, она обращается к забытой технике, любимой несколькими художниками XVII и XVIII в. – к монотипии, названной Кругликовой «живописью в манере эстампа». В этой технике художница выполнила разнообразные парижские пейзажи и жанровые сцены. Работы Кругликовой стали своего рода энциклопедией жизни Парижа и его предместий. Город для нее не экзотика, ее интересует простые люди и их быт.

Отметим еще одно качество художницы – способность заметить даже незначительные изменения в жизни Парижа: в модах (на платья, костюмы, шляпки), в характере развлечений. Перед нами прекрасная Франция, кажущаяся безмятежной. Но в самих ритмах безудержного веселья, в цветовых акцентах, ощущение приближающегося, говоря словами Анны Ахматовой, «настоящего, не календарного двадцатого века»³. Ведь всего месяц отделял празднование дня Бастилии от августа 1914-го. Это дало возможность Кругликовой опубликовать ее работы в книге под названием «Париж накануне войны в монотипиях Елизаветы Кругликовой».

Вынужденная покинуть в 1914 г. Францию, Кругликова полна тревоги за судьбу соотечественников, оставшихся в Париже. Как благотворительную акцию им в помощь она организует из-

дание названной книги, в которой приняли участие Александр Бенуа, Николай Рерих, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Георгий Чулков, прозаическими и поэтическими текстами, посвященными Парижу и самой художнице.

Дополнением к монотипиям оказываются силуэты Кругликовой, выполненные в технике декупажа уже по возвращении на Родину. В них образы Парижа лаконичны, обобщены, но при этом сохраняют остроту и живость наблюдений. Чего стоят заставки, запечатлевшие букинистов на берегу Сены, сразу же вспоминаются библиофильские увлечения и Бенуа, и самого Дягилева.

«Этот альбом монотипий – ряд знаков, напоминающих о душе Парижа, утомленной и нежной, немного смешной, а чаще насмешливой, порою циничной, порою сентиментальной, но всегда умной и всегда печальной» [11, с. 31–32].

Художники «Мира искусства» будут изображать Париж и после Перовой, и даже после Второй мировой войны. Но стадильно их работы все-таки принадлежат Серебряному веку, одним из последних аккордов которого стал «Париж накануне войны в монотипиях Е.С. Кругликовой».

Анализ рассмотренного материала говорит нам о том, что тема, образ Парижа заняли сравнительно небольшое место в творчестве мирискусников. Кипящий, живой, современный город давал меньше материала для ретроспективных мечтателей, чем его пригороды. А обращаясь к натурному пейзажу, они, будучи русскими художниками, и за рубежом предпочитали городу чистую природу и сельские виды.

Можно сказать, что в парижских пейзажах и жанровых сценах, созданных Бенуа, Бакстом, Добужинским, лишь в малой степени проявилось мирискусничество – не просто в поэтическом (это было и у Константина Коровина), а в романтически мечтательном восприятии города, который стал местом их мировой славы. Не почувствуй они так особенности Парижа, не зафиксируй свои впечатления в рисунках и живописных этюдах, они бы менее уютно, или лучше сказать свободно, ощущали себя во французской столице.

Думается, что мирискуснический образ Парижа, как и в целом, творчество художников «Мира искусства», оказал влияние на следующее поколение русских французов – представителей той интернациональной парижской школы, в которой выходцы из России занимали значительное место... В «Парижах» Марка Шагала, Ивана Пуни, Роберта Фалька, Юрия Анненкова в разной мере и по-разному слышны отголоски мирискуснического Парижа.

Примечания

¹ Голынец С.В. – российский искусствовед, академик и член Президиума Российской академии художеств, почетный профессор УрФУ.

² Толстой А. «Славянская душа» в зеркале французской критики // Русское искусство. – 2009. – № 4. – С. 162-167

³ Ахматова А.А. Поэма без героя. 1940–1942.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 2 кн. Кн. 1 / А.Н. Бенуа. – М., 2003. – 910 с.
2. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Т. 2. Кн. 4,5 / А.Н. Бенуа.. – М., 1980. – 743 с.
3. Бенуа, А.Н. Письма из Парижа / А.Н. Бенуа // Мир искусства. – 1899. – № 7–8.
4. Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство: альбом. – М., 1992. – 238 с.
5. Пружан, И.Н. Лев Самойлович Бакст / И.Н. Пружан. – Л., 1975. – 232 с.

6. Лансере, Е. Дневники. Кн.1: Воспитание чувств / Е. Лансере. – М., 2008. – 730 с.
7. Добужинский, М.В. Письма / М.В. Добужинский. – СПб., 2001. – 444 с.
8. Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский. – М., 1987. – 480 с.
9. Чугунов, Г. Мстислав Валерианович Добужинский / Г. Чугунов. – Л., 1984. – 299 с.
10. Остроумова-Лебедева, А.П. Автобиографические записки. Т.3 / А.П. Остроумова-Лебедева. – М., 1974. – 200 с.
11. Париж накануне войны в монотипиях Е.С. Кругликовой.– Петербург, 1916. – 80 с.

Статья поступила в редакцию 26.06.2019

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



PARIS IN THE PAINTINGS AND GRAPHICS OF THE MIRISKUSNIKI

Konovalova Yana V.

Academic Secretary.
Ekaterinburg Fine Art Museum,
Russia, Yekaterinburg, e-mail: us@emii.ru

ABSTRACT

The article considers how the image of the French capital appeared in the creativity of the painters (miriskusniki) who belonged to the «World of Art» movement. The theme of Paris in the paintings and graphics of the miriskusniki has not been the subject of any special study, although it was touched upon by practically all who wrote about the masters of this association: authors of monographs about the «World of Art» in general and about individual miroiskusniki. Recently, this theme has found reflection in the publications devoted to Russian-French relations in art and to the creativity of Russian painters who found themselves in Paris during the period of emigration. We have reviewed an extensive list of art study literature as well as letters, diaries, and memoirs of the painters. It may be stated preliminarily that Paris in the creativity of the miroiskusniki did not occupy the prominent place it occupied in the creative work of Konstantin Korovin or Mark Shagal despite the fact that all of them visited Paris and even stayed in the city for a long time. It is our objective to find an explanation for this through the perceptions of Paris and its fine art and graphic interpretation by the painters who formed the core of the «World of Art».

KEYWORDS:

«World of Art», miroiskusniki, city image, Paris, Russian art

References:

1. Benois, A.N. (2003) Memoirs: in 2 books. Book 1. Moscow: I.V.Zakharov. (in Russian)
2. Benois, A.N. (1980) Memoirs: in 5 books. Vol. 2, books 4,5. Moscow: Nauka. (in Russian)
3. Benois, A.N. (1899) Letters from Paris. The World of Art, No. 7–8. (in Russian)
4. Bakst, L. (1992) Painting. Graphics. Theatrical Decoration Art: album. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (in Russian)
5. Pruzhan, I.N. (1975) Lev Samoilovich Bakst. Leningrad: Iskusstvo. (in Russian)
6. Lancere, E. (2008) Diaries. Book 1: Education of Feelings. Moscow: Iskusstvo-XXI. (in Russian)
7. Dobuzhinsky, M.V. (2001) Letters. Saint-Petersburg: Dmitry Bulanin Publishing (in Russian)
8. Dobuzhinsky M.V. (1987) Memoirs. Moscow: Nauka. (in Russian)
9. Chugunov, G. (1984) Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (in Russian)
10. Ostroumova-Lebedeva, A.P. (1974) Autobiographical essays. Vol. 3. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (in Russian)
11. Paris on the eve of the war in E.S. Kruglikova's monotypes. Petrograd, 1916. (in Russian)