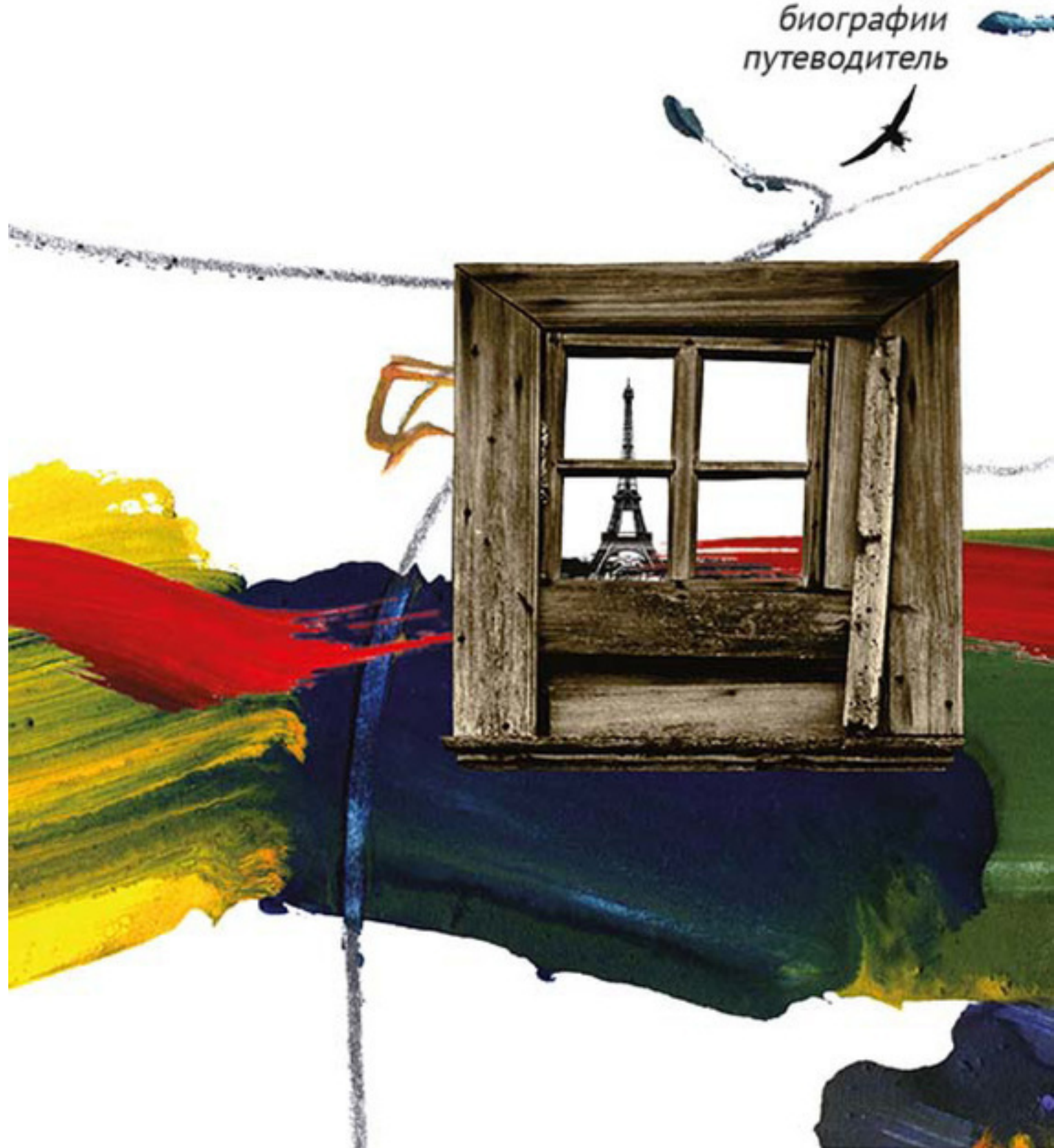


Владимир Счастный

Художники Парижской школы из Беларуси

эссе
биографии
путеводитель



Владимир Счастны́й

**Художники Парижской
школы из Беларуси. Эссе,
биографии, путеводитель**

«Четыре четверти»

УДК 75.071.1 (476) (092)

ББК 85.143 (4 Бей)

Счастный В.

Художники Парижской школы из Беларуси. Эссе, биографии, путеводитель / В. Счастный — «Четыре четверти»,

ISBN 978-985-7026-60-9

В 1910–1920-е гг. в Париже возникло течение в изобразительном искусстве, получившее название l'École de Paris (Парижская школа). А. Модильяни, П. Пикассо, Ж. Паскен, И. Фужита, Ф. Леже, которые входили в этот интернациональный круг художников, получили всемирную известность. Среди них были и наши соотечественники. Сегодня произведения Марка Шагала, Хаима Сутина продаются на аукционах по рекордным ценам. Не забыты и другие художники из Беларуси: Лев Бакст, Яков Балглей, Евгений Зак, Михаил Кикоин, Пинхус Кремень, Израиль Левин, Осип Любич, Оскар Мещанинов, Яков Милкин, Надежда Ходасевич-Леже, Сэм Царфин. Их работы хранятся в известных музеях, экспонируются на престижных выставках. И хотя все они родились на территории Беларуси, к сожалению, их имена на родине пока мало известны. При описании реалий той эпохи автор использовал хронологический принцип. На основе исследований и публикаций, а также парижских впечатлений он повествует о дорогах, приведших будущих всемирно известных мастеров из белорусских городов и местечек в парижский «Улей» – легендарную коммуну художников-новаторов. Их творческие эксперименты, как и сама их жизнь, были порой шокирующими. Но тем самым они спасали искусство от рутинного академизма, от пошлости и слащавости. 2-е издание переработанное и дополненное.

УДК 75.071.1 (476) (092)

ББК 85.143 (4 Бей)

ISBN 978-985-7026-60-9

© Счастный В.
© Четыре четверти

Содержание

Об авторе	9
Предисловие	10
«Улей»	13
«Пчелы»	20
Медоносные поля	24
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Владимир Счастный
Художники Парижской школы из
Беларуси. Эссе, биографии, путеводитель



Под редакцией
заслуженного деятеля искусств Беларуси
Б. А. Крепака,
заместителя директора по научной работе Национального художественного музея Рес-
публики Беларусь

Н. М. Усовой,
директора Музея Марка Шагала в Витебске
Л. В. Хмельницкой

© В. Г. Счастный
© Дополнения. В. Г. Счастный
© Издательство «Четыре четверти»

Об авторе

Владимир Счастный родился в 1948 г. в Сморгони. В 1972 г. закончил Минский государственный лингвистический университет. Работал переводчиком, преподавателем английского языка. С 1983 г. на дипломатической работе. Долгое время работал в Пакистане, США, Литве, Великобритании, посетил ряд других стран.

Известен как переводчик с английского и урду художественных произведений, опубликованных отдельными книгами, в сборниках и периодических изданиях, а также как автор ряда статей по вопросам культуры, пьес о художниках «Прямой вагон в Париж со всеми пересадками» («Шагал, Шагал...»), «Мадам Боншанс» (о переплетении судеб Хаима Сутина и Амедео Модильяни), «Роза в чистом поле» (о трагической судьбе Ю. Пэна). Все они были поставлены на сцене Национального академического театра им. Якуба Коласа. Минский областной театр поставил пьесу Владимира Дроздова «Фантазия ля минор» («Полонез на прощание») о Михале Клеофасе Огинском.

Предисловие

Однажды в семидесятых годах теперь уже прошлого века автору этой книги попал в руки каталог выставки «Современное французское искусство», проводившейся в 1928 г. в Москве. По прочтении он сделал для себя несколько открытий, которыми хотел бы поделиться с читателем. Как любому жителю СССР, свыкшемуся с изолированностью от зарубежного искусства, ему показалась неожиданной прозвучавшая во вступительной статье наркома просвещения А. В. Луначарского мысль о необходимости внимательно следить за эволюцией искусства в различных странах Запада. А в статье «Две культуры» президент Государственной академии художественных наук (ГАХН) П. Коган сетует, что «...продолжительный перерыв культурного обмена, вызванный войной и революцией, угрожает нашим хранилищам западного искусства серьезной опасностью – из музеев современного искусства они могут превратиться в музеи исторические». Огорчение искусствоведа не могло не вызвать во второй половине XX в. иронической улыбки. Выставка 1928 г. была последней встречей искусства российской эмиграции со своей метрополией перед долгим перерывом. Спустя считанные годы началась беспощадная борьба со всеми «измами» в советском искусстве за исключением реализма и его вершины – социалистического реализма, суть которого искусствоведы того времени так и не сумели доходчиво объяснить.

О художниках других направлений, работавших за рубежом, можно было узнать лишь из немногочисленных публикаций, авторы которых с сарказмом изобличали формализм часто даже не виденных ими произведений. Они делали свои заключения по репродукциям из тех редких альбомов, которые чудом попадали к ним. Исключение составляли работы немногих художников: Пабло Пикассо, его рисунок «Голубка» (1949) пришелся по вкусу тогдашним советским идеологам и был литографирован в тысячах экземплярах; Амедео Модильяни, запомнившийся по фильму «Монпарнас, 19» во многом благодаря Жерару Филипу – исполнителю роли художника. К ним можно добавить не более десятка других имен, известных небольшому кругу любителей искусства.

Скромно изданный каталог упомянутой выставки содержал несколько десятков фамилий живописцев и скульпторов, известных в культурном мире, но непривычных для советского зрителя и читателя. Ведь эта выставка продемонстрировала практически все художественные направления, популярные в Париже в то время: от экспрессивной романтики до неоклассики, от кубизма и пуризма до фовизма и раннего сюрреализма. Московские зрители смогли впервые увидеть произведения А. Модильяни, М. Громера, К. ван Донгена, Ж. Паскена, Т. Фужиты, А. Дерена, М. Утрилло, М. Эрнста, Ф. Леже, А. Лота, М. де Вламинка, А. Ле Фоконье, А. Озанфана, Дж. Де Кирико, К. Бранкузи, А. Лоранса и других известных в Европе мастеров. Несомненно, эта экспозиция явилась одной из лучших презентаций творчества художников Парижской школы за пределами Франции.

СОВРЕМЕННОЕ ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ



М О С К В А — 1 9 2 8

Каталог выставки «Современное французское искусство». Москва, 1928 г.

Обратило на себя внимание деление выставки на французскую и русскую части, в которых соответственно были показаны работы художников-французов и французских художников – выходцев из Российской империи, т. е. тех, кто родился в Москве, других больших и малых русских городах, в Украине. На выставке экспонировались также работы М. Ларионова, Н. Гончаровой, В. Барта, И. Пуни, Ю. Анненкова, А. Экстер, З. Рыбака, Л. Зака, М. Мане-Каца, Ф. Гозиасона. Четыре художника, представленных на выставке, родились в Беларуси: М. Шагал, М. Кикоин, П. Кремень, О. Мещанинов.

Как утверждал член ГАХН А. Эфрос в статье «Русская группа» в том же каталоге, структура выставки сложилась не в Москве, а в Париже. Априорных представлений о ее программе у организаторов не было. Однако появилась необходимость иметь представление о молодых французских течениях. Анализируя процесс подготовки выставки, он пишет: «... знакомясь с именами, посещая галереи, организаторы выставки столкнулись с неожиданным обстоятельством... В последнее десятилетие выкристаллизовалось явление, которое можно было бы назвать “художественной экспатриацией”. Наши соотечественники не просто живут и учатся в Париже, как это было искони и традиционно. Они настойчиво, иногда одержимо, переводят себя в природный французский план. Это – не русские художники в Париже, это – французские художники русского происхождения. “Парижская школа” – руководящая группа французского искусства вынуждена причислять их к своим. Некоторые сделались в ней даже направляющими величинами. Я не думаю, что ошибусь, если скажу, что русские выходцы (как

их иначе именовать?) занимают второе место после естественных хозяев движения – французов».

Оказывается, советские искусствоведы того времени действительно знали современные течения в искусстве. Ведь понятие «Парижская школа» появилось лишь за три года до этого. 27 января 1925 г. французский журналист Андре Варно впервые использовал его, заявив в газете «Комедия»: «Парижская школа существует... позже историки искусства смогут лучше нас определить характер и изучить составляющие ее элементы». И он оказался прав. Художники, причисленные к этому течению, получили всемирную известность. Их работы являются гордостью самых престижных музеев, а на аукционах мгновенно продаются по рекордным ценам. Подтверждением неугасающего интереса и к художникам Парижской школы, и к той блистательной эпохе рождения нового искусства XX в. стала выставка «Парижская школа. 1904–1929 гг. Часть другого», проводившаяся Музеем современного искусства Парижа с 30 ноября 2000 г. по 11 марта 2001 г. Круг мастеров, работы которых были включены в экспозицию, не только не сузился по сравнению с той самой московской выставкой, но и пополнился новыми именами, среди которых Жак (Яков) Балглей, Хаим Сутин и Эжен (Евгений) Зак. И хотя все трое родились на территории современной Беларуси, можно с уверенностью утверждать, что не всем ее жителям известны их имена.

В этой книге на основе исследований и публикаций, а также собственных парижских впечатлений автор рассказывает о дорогах, приведших будущих всемирно известных художников из белорусских городов и местечек на парижский Монпарнас, об их трудной судьбе на чужбине и о той ослепительной славе, которая приходила к ним на закате жизни и не всегда была в радость.

«Улей»

На протяжении столетий складывались представления обо всем французском как о чем-то изысканном и в высшей степени элегантно. Особенно это касается искусства. Роскошь архитектуры и интерьеров французских замков, одежда аристократов служили эталоном во всем мире. В наших краях знать долгое время предпочитала писать письма и вести дневники по-французски, любой владеющий грамотой обыватель не упускал случая блеснуть фразой на этом языке, а многие молоденькие белорусские паненки воспитывались почти исключительно на романах, доставленных из Парижа. Появись импрессионизм в другой стране, он, возможно, не получил бы такого признания и почитания за рубежом.

Неискушенного читателя, введенного в заблуждение понятием «Парижская школа», могут просто шокировать картины художников, принадлежавших к ней: Пикассо, Брака, Леже, Сутина, Модильяни и даже Шагала. Спустя много лет после создания эти картины по-прежнему кого-то притягивают, а кого-то отталкивают своей дерзкой неординарностью. И это в наше время, когда трудно удивить экспериментами в искусстве. А представьте себе публику того времени, еще не совсем оправившуюся от импрессионизма – едва ли не салонного на современный вкус искусства, но в свое время наделавшего немало шума. Увидеть такое...

Впрочем, мало что в искусстве возникает внезапно и из ниоткуда. Уже в самом начале XX в. многое предвещало будущие потрясения. Постепенно назревали социальные волнения, а с ними и появление новых теорий – от марксизма, опиравшегося на коллективизм и пропагандировавшего атеизм, тем самым лишая искусство излюбленных библейских сюжетов, до учений крайне правого толка типа ницшеанства, основанного на индивидуализме и культе сильной личности. Революционные процессы были особенно заметны в науке. Теория относительности Эйнштейна резко изменила представление человека о своем положении во времени и пространстве, что незамедлительно нашло отражение и в искусстве.

Осенний салон 1905 г. в Париже закончился скандалом, который вызвали работы А. Матисса, А. Марке, Ж. Руо, М. де Вламинка, Ж. Брака, К. ван Донгена. Французский критик Луи Восель, которого поразили динамичность мазка, яркий колорит и интенсивность красок на полотнах этих живописцев, назвал их «дикими зверями» (*les fauves*). И случайное высказывание закрепило за ними название «дикие», а за всем течением – фовизм. Вдохновителями фовистов были постимпрессионисты Ван Гог и Гоген, предпочитавшие субъективный интенсивный цвет цвету мягкому и натуральному, свойственному импрессионистам. Главой же этой школы считается Матисс, который пошел на полный разрыв с оптическим цветом.

В результате начался процесс освобождения искусства от академических канонов. Умерший годом позже Поль Сезанн оставил творческое завещание, во многом предопределившее развитие изобразительного искусства XX в., суть которого заключалась в революционном подходе к форме и цвету. Справедливости ради следует отметить, что переворот только на первый взгляд оказался неожиданным. На самом деле революционная ситуация вызревала благодаря стараниям символистов и импрессионистов, которые смело экспериментировали с формой, и даже художников XVIII ст., начавших активно привносить свои личные восприятия в создаваемые произведения.

Однако фовисты все же придерживались фигуративного искусства. Многие искусствоведы считают кубистов с их отходом от изображения действительности в формах самой действительности первым течением модернизма XX в. «Мы пишем не то, что видим, а то, что знаем», – заявляли кубисты, считая салонное искусство, символизм, импрессионизм старомодными течениями. После 1914 г. кубизм породил футуризм.

Почти одновременно еще более бурные революционные процессы в изобразительном искусстве начали происходить в России, порождая русский авангард. Художников России, так

же как и Германии и Италии, стал интересовать абстракционизм. Параллельно во многих странах укреплял свои позиции экспрессионизм, главной особенностью которого было видение мира в беспокойном движении, столь характерном для начала XX в. Его последователи, как известно, утверждали в противовес натурализму и эстетизму идею прямого эмоционального воздействия, когда принцип выражения преобладает над изображением. Одним из наиболее известных примеров экспрессионизма является работа норвежца Эдварда Мунка «Крик».

Все эти течения были в общем-то чужды французскому искусству того периода. Однако, как это на первый взгляд ни странно, именно Париж стал Меккой для художников из многих стран мира. И не только для них. В 1903 г. здесь появляется американская писательница Гертруда Стайн, известная скорее как эксцентричная богемная фигура. Позже, уже после Первой мировой войны, завсегдатаями монпарнасских кафе станут Хемингуэй, Джойс, Фицджеральд и многие другие будущие литературные кумиры. Манил их не только парижский флер, но и сравнительное благополучие страны, прочно основанное на твердом франке.



Панорама Всемирной выставки. Париж, 1900 г.

Тем не менее экономически стабильная Франция в начале века считалась все же только третьим по значению государством Европы после Германии и Великобритании. Извечное соперничество между этими странами, возможно, и стало одной из причин, побудивших Францию провести Всемирную выставку, беспрецедентную по своему размаху.

В течение шести лет территория площадью 112 гектаров в районе Эйфелевой башни напоминала гигантскую строительную площадку. 14 апреля 1900 г. выставка торжественно открылась. Вниманию посетителей (а их побывало на выставке около 50 миллионов) было предложено огромное количество экспонатов, которые предоставили 83 тысячи участников из 40 стран. Основные достижения цивилизации нашли отражение в тематических павильонах, которые напоминали дворцы, окруженные специально созданными садами и даже горами.

Однако наступил день закрытия выставки – 12 ноября. Судьбой иностранных павильонов должны были распорядиться соответствующие страны, а французский выставочный зал и целый ряд других строений подлежали сносу. Публика сокрушалась по поводу того, что все это великолепие придется разрушить, что навсегда будут утрачены столь величественно

воплощенные идеи авторов проекта выставки. И тогда один из ее создателей Альфред Буше решил осуществить идею, которая впоследствии оказалась не менее гениальной, чем его вклад в создание выставки. Прежде чем рассказать об этом подробнее, нужно отметить, что приглашение именно Буше принять участие в таком грандиозном предприятии не было неожиданностью. Созданные им скульптуры украшали фасады знаменитых парижских дворцов, получали награды на престижных выставках, в том числе золотую медаль на Парижской выставке 1889 г.

Родился А. Буше в 1850 г. в бедной многодетной семье садовника в деревушке недалеко от города Ножан-сюр-Сен. Вскоре его отец получил работу в поместье известного скульптора Ж.-М. Рамю. Детские годы, проведенные среди произведений искусства, цветочных клумб и тенистых аллей, оказали большое влияние не только на выбор профессии, но и на стиль всей его последующей жизни.



Альфред Буше в своей мастерской

Будучи преуспевающим скульптором, Альфред Буше в компании своего друга – художника Симона Тудуза катался по парижским предместьям в экипаже, подаренном ему румынской королевой Елизаветой, с которой он познакомился на курорте Э-ле-Бэн. Королева

сама немного рисовала, занималась резьбой по дереву и даже сочиняла пьесы под псевдонимом Кармен Сильва. Весьма удовлетворенная своим изображением в мраморе, которое создал Буше, она презентовала ему упряжку вместе с пони в нарядной сбруе. И вот это довольно экзотическое транспортное средство оказалось вблизи долины Вожирар, которая к тому времени в результате строительства железной дороги хотя и стала частью Парижа, все еще сохраняла свою пасторальность. Правда, живописность местности несколько портили расположенные здесь бойни. О наступлении города напоминали и мастерские ремесленников, и лавки, владельцы которых предлагали самый разнообразный товар, включая лошадей, что объяснялось как раз соседством боен. Тем не менее вокруг еще было много зелени, которая вместе с относительной тишиной создавала атмосферу покоя и умиротворенности. Сюда по воскресеньям приходили рабочие со всей округи, чтобы посидеть с друзьями в каком-нибудь ресторанчике. Буше и Тудуз зашли выпить лимонада в такое же заведение под названием «Данциг», расположенное на углу одноименных улицы и переулка, названных так в честь победы генерала Лefевра над прусскими войсками, в результате чего Данциг (Гданьск) стал вольным городом.



Кафе и переулок «Данциг»

В разговоре с владельцем ресторана выяснилось, что они с Буше земляки. Слово за слово, и хозяин (его звали Либион) предложил Буше купить у него расположенный совсем рядом участок земли, объяснив при этом, что вынужден расстаться с таким райским уголком лишь по финансовым обстоятельствам. За 5000 квадратных метров он просил 5000 франков. Не раздумывая, Буше вынул из портмоне тысячу франков и вручил деньги Либиону в качестве задатка.

– Что вы будете делать с этой грудой камней? – удивленно спросил его Тудуз.

Буше не ответил, но по его виду можно было догадаться, что в голове уже созрела какая-то идея. Вполне возможно, что каждый из участников сделки считал, что именно он оказался в выигрыше. На самом же деле они оба были творцами события, положившего начало целой

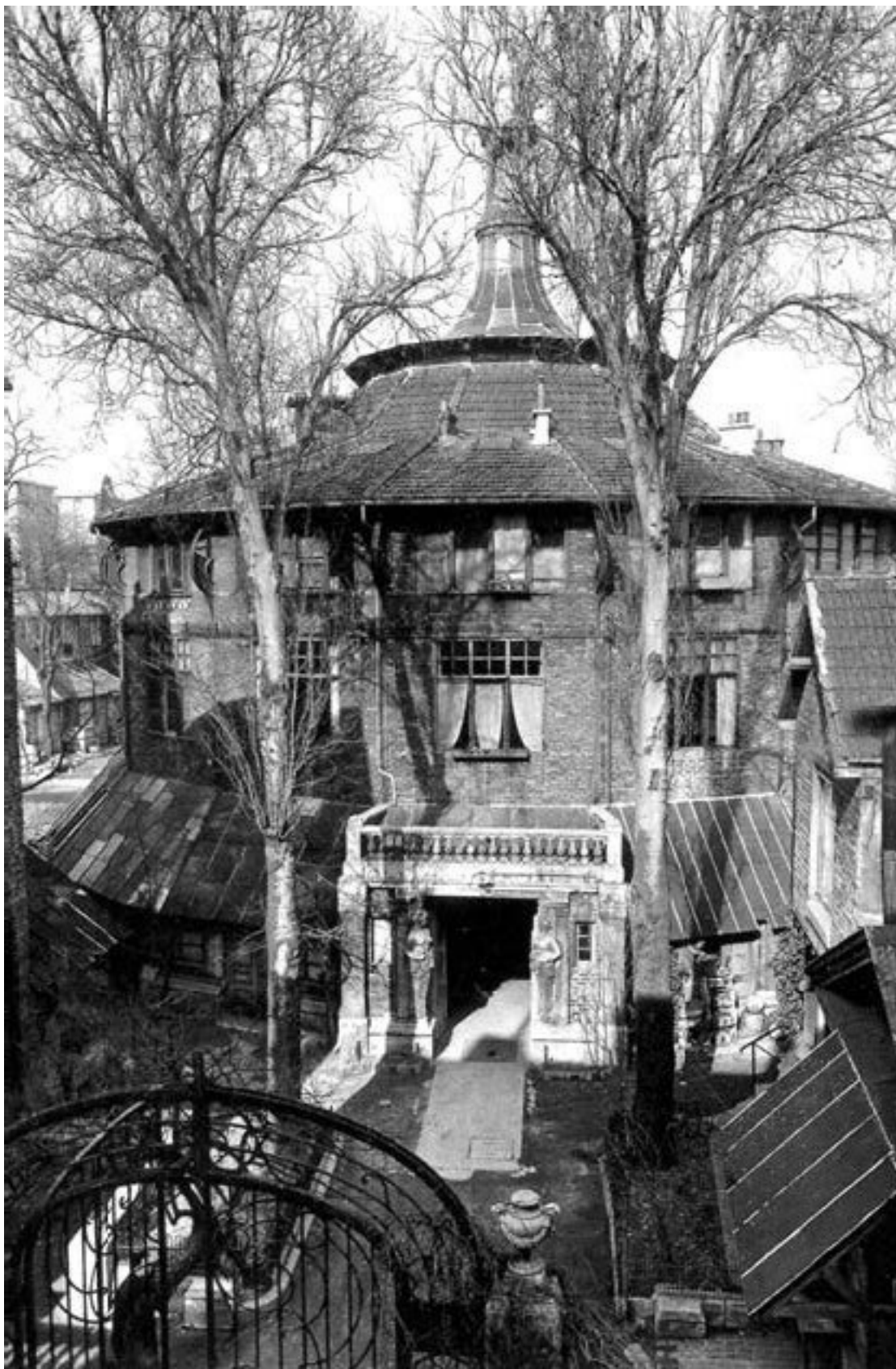
эпохе в искусстве, и тем самым обессмертили свои имена. Их дальнейшая жизнь стала как бы продолжением этой встречи.

Решение, принятое Альфредом Буше о приобретении участка в переулке Данциг, нельзя считать спонтанным. Недалеко от этого места, на улице Вожирар, находилась его мастерская. Скульптор начал ваять в ней сравнительно недавно, однако количество и объемы выполняемых под заказ работ постоянно росли, и мастерская стала мала. А на новом месте Буше предполагал обустроить помещения как для собственных скульптур, так и для собранной им коллекции художественных произведений, в частности гобеленов. Однако главным было желание создать для молодых художников новые возможности для достижения признания и успеха – построить для них своего рода город в городе, где они могли бы жить и работать в атмосфере полной творческой гармонии. Сам Буше никогда не забывал, какое важное значение в начале его творческого пути имела помощь скульпторов Рамю и Дюбуа.

Воплощению мечты Буше способствовал демонтаж Всемирной выставки. Прежде всего он приобрел павильон знаменитых вин «Бордо». Здание, спроектированное в виде восьмиугольника с крышей, напоминающей китайскую шляпу, имело несколько странный и на то время достаточно авангардный вид. В этом была заслуга группы архитекторов из бюро Гюстава Эйфеля, которые использовали свои традиционные сборные металлические конструкции. Вдобавок Буше приобрел решетку из павильона «Женщина», выполненную в стиле ар-деко, очень модного в то время течения в архитектуре и живописи, которое представляло собой синтез модерна и неоклассицизма. Выбор пал еще и на две кариатиды из перуанского павильона для главного входа, а также на всевозможные детали для балюстрад, лестниц и других элементов здания. Буше не стал обращаться к архитекторам. Здание сложили обыкновенные каменщики под руководством племянника Буше Альберта, который был скорее скульптором, чем строителем. Зато садовник был приглашен профессиональный. Буше усвоил урок отца о том, что любое здание должно быть окружено красивыми растениями.

Основное пространство внутри здания было разделено на 140 мастерских. На первом этаже арендная плата составляла 50 франков в год с человека, а выше, где был выход на террасы, – 150. И в том, и в другом случае сумма была достаточно символическая, но и ее Буше часто «забывал» истребовать с талантливых, но финансово несостоятельных постояльцев. На первом этаже был устроен зал для занятий, где в определенные часы позировали натурщицы. Буше, который оплачивал сеансы, считал, что поэты могут творить за рабочим столом и общаться со своей музой в мыслях, а художнику или скульптору необходима живая натура.

Весной 1902 г. творение Альфреда Буше под названием «Вилла Медичи» торжественно представили публике. Церемония была организована по всем правилам того времени – с национальным гимном, гвардейцами в почетном карауле и депутатами в качестве почетных гостей. Однако вскоре этот приют для художников получил название «Улей», может быть, из-за необычного внешнего вида здания, а, следуя логике, его обитателей нужно было называть «пчелами».



«Вилла Медичи», ставшая «Ульем»

Таким образом, начиналось новое течение в мировом искусстве, столь же разнообразное и неповторимое, как эклектика первого приюта его будущих мэтров, и не в меньшей мере непредсказуемое, как и сама затея Альфреда Буше, последствия которой он не мог предвидеть.

«Пчелы»

Альфред Буше никогда не отлучался надолго из своего детища. Гуляя в саду в белом блузоне и широкополой шляпе, он живо представлял себя в роли мэтра, захаживающего в мастерские художников, чтобы дать совет старшего товарища благодарным обитателям, а иногда и пожуричь по-отечески за недостаточное внимание к канонам академической школы. При этом он старался представить, кто же будет обживать сотворенные им «соты», с каких полей прилетят к ним «пчелы».

Вплоть до начала XX в. центром богемной жизни был Монмартр – живописный район, расположенный в правобережной части города. Писатели, журналисты ежедневно собирались в кафе на Больших бульварах. Произнесенные ими афоризмы, рассказанные анекдоты и запущенные сплетни разлетались из «Неаполитанца», «Кардинала» и других легендарных кафе по всему городу, создавая атмосферу того времени (конца XIX в.), получившего название «бель эпок» (прекрасная эпоха). Тогда европейцы стекались в Париж, чтобы приобщиться к последней моде (верхом утонченности считались серые и палевые тона), а заодно и повозмущаться по поводу недавно построенной Эйфелевой башни.

Здесь же, на живописном холме, в знаменитом общежитии Бато-Лавуар в 1904 г. поселился Пикассо. Его приятель – писатель, поэт и художник Макс Жакоб прозвал это похожее на барак строение «центральной лабораторией». Позднее в этом определении все меньше ощущалась ирония. Именно здесь начинался парижский период жизни и творчества Модильяни, Брака, Леже, Паскена. Их эксперименты поощрялись, но иногда и критиковались, например Аполлинером и другими представителями культурной элиты. Однако постепенно художники стали покидать, казалось бы, столь насиженное не одним поколением их предшественников место. Они не вписывались в уходящую эпоху и чувствовали себя неуютно среди туристов, приходивших посмотреть на Монмартр, но не тот, которым восхищались Ренуар и Тулуз-Лотрек, а на его «открыточный» вариант. К тому же следом за праздными посетителями туда потянулся и стал селиться народ весьма далекий от искусства.

Соперником Монмартра становился расположенный на левом берегу Сены Монпарнас, притягивавший людей искусства не только своим названием, означающим «Гора Парнас». Сам холм к тому времени уже почти исчез в результате того, что в 1761 г. в центре района проложили одноименный бульвар. Хотя планировкой Монпарнаса занимались студенты Латинского квартала еще в XVII в., только в результате планов префекта Парижа Османа по радикальному переустройству города, которые начали проводиться в жизнь в 50–60 гг. XIX ст., он стал приобретать современный вид. Достаточно вспомнить, что одна из главных улиц района – бульвар Распай был официально открыт президентом Пуанкаре лишь в 1913 г. Монпарнас манил к себе просторными бульварами, где легко дышалось, а покрытые сочной травой дворы беспрепятственно освещались солнцем. Однако он не был бы столь романтичным без завсегдатаев этих заведений, ставших всемирно известными. Эта публика вначале делилась на две группы.



Бульвар Монпарнас в начале XX в.

Для писателей Бодлера, Шатобриана, Готье и Золя из уютных ресторанчиков, до сих пор окруженных кустами сирени, стал любимым «Клозри де Лиля» («Сиреневый хуторок»), расположенный на одном конце бульвара. На другом же, где позже появились «Ротонда», «Дом», «Селект» и другие кафе, навсегда стали художники, которые создали образ парижской жизни, ставший стереотипным.



Поэт Поль Фор (второй справа) с друзьями в кафе «Клозри де Лиля»

Людей искусства стойкий флер Парижа привлекал всегда. В конце XIX ст. к тому же появилось множество частных школ, где преподавали известные мастера. Там же за умеренную плату легче было найти натурщиков. Именно здесь начал бурно развиваться рынок искусства. Все слышали об импрессионистах, но лишь немногим удавалось видеть их работы. Уставшие от академизма, влекомые духом новаторства, который стал ощущаться в самых «медвежьих» углах Европы и Америки, молодые художники хотя бы в мечтах связывали свое будущее с французской столицей. Самые решительные из них в конце концов появлялись на одном из парижских вокзалов. Оказавшись вместе с толпой на многолюдных бульварах, они начинали искать себе пристанище.

К 1890 г. почти треть художников, живших в Париже, уже обитали на Монпарнасе. В первые три десятилетия XX в. тридцать-сорок процентов из них составляли иностранцы. Традиционно среди них были выходцы из соседних стран – Швейцарии, Бельгии и Нидерландов. Однако до Франко-прусской войны 1870 г. большинство составляли немцы. Это была сплоченная группа, облюбовавшая для себя кафе «Дом». Самыми известными в ней были Ганс Пюрман, Мейер Граф, Гец, Флештхейм, Отто фон Ватген. В «Доме» обитала и скандинавская «колония». Наиболее выдающимися личностями в ней были, конечно же, Стриндберг и Мунк. В отличие, например, от приезжающих из Российской империи, которых Париж привлекал вольным духом, скандинавы ехали сюда учиться, чтобы затем вернуться на родину и там заслужить признание. Поэтому имена таких известных в своих странах художников, как Дирикс, Нильс де Даррель, Пер Крог, Остерлинд, Пальм, Ульман, Серенсен, мало известны во Франции и в мире. Их работы в основном находятся в музеях Осло, Стокгольма, Копенгагена. Немало на Монпарнасе было и англичан. Осип Цадкин, приехавший в Париж в 1909 г., назвал район Вавена «английским кварталом». Однако британцы держались в тени, не оставив после себя никаких легенд, а посему и не создав рекламы своим произведениям для современников и будущих поколений. Начиная с 1880-х крупной этнической группой были американцы, а после Первой мировой войны – выходцы из России и других стран Восточной Европы.

Выйдя из вокзала Вожирар, они во многом благодаря слухам о необычайной щедрости и гостеприимстве владельца «Улья» Альфреда Буше неизменно оказывались в его «сотах». Имена не всех их обитателей обрели бессмертие, однако «Улей» и перекресток бульваров Монпарнас и Распай, где располагались кафе «Дом», «Куполь», «Селект», «Ротонда», на несколько десятилетий стали центром, который объединил целую плеяду выдающихся личностей, оказавших влияние на развитие мировой культуры.

Среди первых обитателей творения Альфреда Буше в переулке Данциг были ученик Ренуара Луи-Бернар Лемэр, скульптор Макс Безнер, гравер Дербье, художник Эжен Бюрга. В 1903 г. в «Улье» появился первый перебежчик из Монмартра – художник из Лиона Жан Шоран-Норак. В том же году здесь поселился итальянский художник и поэт Арденго Соффичи. В 1904 г. из Бухареста пришел пешком Константин Бранкузи, ставший впоследствии всемирно известным художником. Скульптор Александр Альтман был одним из первых обосновавшихся в «Улье» представителей Российской империи. Окончив Одесское художественное училище, где, кстати, учились многие будущие мэтры Парижской школы, он на некоторое время задержался в Мюнхене и Париже, но его творческая деятельность по-настоящему развернулась все же в Париже. Славянский колорит в космополитическую атмосферу «Улья» привнес приехавший из Украины Александр Архипенко. Сочным баритоном он исполнял русские и украинские песни, и ему часто аккомпанировал на арфе Фернан Леже. Они даже пытались таким образом зарабатывать на еду на парижских улицах. На этих представлениях всегда с удовольствием присутствовали обитатели «Улья», которых к тому времени было уже около девяноста. Некоторые из них прожили в нем всю свою жизнь, как, например, художник и скульптор Луи Морель, который умер там в семидесятые годы прошлого столетия. Другие же на время поки-

дали «соты», как это делал, поправляя здоровье на Корсике, Фернан Леже. Марк Шагал поехал в Витебск за будущей женой и вернулся в Париж лишь семь лет спустя.

Между тем «прилетали» все новые «пчелы», неся с собой порой довольно горький мед с родных полей.

Медоносные поля

Молодые и амбициозные художники Российской империи устремлялись в Париж, чтобы продолжить там профессиональное образование или просто глотнуть парижского воздуха. К концу XIX в. стали развиваться контакты между российскими и французскими художниками – живописцами, графиками и скульпторами. Постепенно менялось представление о русском искусстве. Показанные в Париже на Всемирных выставках 1878 и 1889 гг. отдельные работы русских реалистов-передвижников по-прежнему способствовали сохранению у французов мифа о России как о весьма экзотической стране с суровым климатом, скудной природой и диковатым народом. Однако работы такого новатора своего времени, как Марк Антокольский, представленные на выставке 1878 г., не только получили высшую награду, но и принесли их автору орден Почетного легиона. Вскоре его избирают почетным членом западноевропейских академий: Венской, Берлинской, Лондонской. Большую роль здесь сыграло сочетание хорошей школы Императорской академии художеств и культурной атмосферы Рима и особенно Парижа. Именно по этой причине прочно вписался в парижскую художественную жизнь и Константин Коровин. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где он учился у А. Саврасова, была учеба в Императорской академии художеств. А еще – дружба с художником В. Серовым. И если сельские пейзажи Константина Коровина стали результатом его поездки на русский Север, то городские пейзажи создавались под сильным влиянием французских импрессионистов. Художник познакомился с их творчеством еще во время своего первого пребывания в Париже. В 1923 г. он по совету А. В. Луначарского выехал за границу и вновь поселился во Франции, где и скончался (в Париже) в сентябре 1939 г.

Русские художники создавали в этой стране свои сообщества. В 1877 г. возникло Общество взаимного вспоможения и благотворительности, а в 1903 г. – Союз русских художников – Монпарнас, известный также как Русский артистический кружок. В то время складывался и политический франко-русский альянс, что побуждало правительства обеих стран поощрять как официальные, так и частные контакты художников.

На рубеже XIX–XX вв. в России выдвинулось поколение с новыми творческими интересами – представители национального романтизма и модерна. И хотя отдельные их произведения стали экспонироваться на парижских выставках еще в 1890-е гг., только начиная со Всемирной выставки 1900 г. эти новые тенденции в русском искусстве стали известны в Париже.

Представительная выставка русского искусства за пять столетий, начиная с икон XV–XVII вв. и заканчивая живописью и графикой начала 1900-х гг., показанная в рамках парижского Осеннего салона 1906 г., была организована мирискусниками (членами общества «Мир искусства»). В основу создания общества «Мир искусства» в 1898 г. в Петербурге легла характерная для общественной психологии конца XIX в. популярная утопическая идея создания Мира Искусств. Его членами стали А. Бенуа, С. Дягилев, К. Сомов, Д. Философов, В. Нувель, Л. Розенберг (Бакст), Е. Лансере, а опубликованные в первых номерах одноименного журнала статьи одного из самых активных проводников русской культуры во Франции Сергея Дягилева явились программными документами.

Начиная с того же 1907 г. все больше художников из России показывали свои работы в Осеннем салоне, независимо от того, приезжали ли они специально к выставке (как, например, Л. Бакст, С. Судейкин, Н. Милиоти, П. Кузнецов) или жили в Париже постоянно (Е. Кругликова, Н. Тархов и др.). Круг художников, выставившихся в Осеннем салоне и Салоне независимых, постепенно менялся. Вначале это были участники из «Мира искусства», а также из «Голубой розы» – объединения художников-символистов, которое было образовано в Москве в 1907 г. живописцами и графиками Н. Крымовым, братьями В. Милиоти и Н. Милиоти, Н. Сапуновым, М. Сарьяном, С. Судейкиным, П. Уткиным и др. Своим названием оно обязано

одноименной выставке, организованной в Москве в 1907 г. журналом «Золотое руно». Члены этого объединения тяготели к мистике и ориенталистским мотивам. В их работах чувствовалось влияние импрессионистов, хотя смысловое значение было уже иным. Постепенно рафинированные эстеты оттеснялись представителями новых творческих поколений. В Осенних салонах 1908–1909 гг. это были К. Петров-Водкин, П. Кончаловский, И. Машков, М. Васильева и др. К этому стоит добавить, что в первое десятилетие XX в. на выставках Салона независимых и Осеннего салона В. Кандинский и А. Явленский регулярно показывали свои работы, сочетавшие черты югендстиля (немецкой разновидности стиля «модерн» начала века) и экспрессионизма.

Марк Шагал был одним из первых художников Парижской школы, приехавшим из Беларуси – страны, которая в то время официально называлась Северо-Западным краем Российской империи, а для французов, не вдававшихся в географические и исторические тонкости, была просто Россией. Поэтому до недавнего времени Марка Шагала, как правило, называли французским художником русского происхождения. Для более искушенных – это была Литва. Прежде всего, это относилось к западной и центральной части Беларуси. По крайней мере, Аполлинер (мать его была из рода Костровицких) был убежден, что западная часть Беларуси, где жили его предки, находится в Литве, т. е. на территории бывшего Великого княжества Литовского, законодательство которого действовало на территории современной Беларуси вплоть до 1840 г. Евреи, жившие в городах и местечках от Вильно до Пинска и от Бреста до Витебска, еще в начале XX в. сами называли себя литваками и говорили на «литовском» диалекте идиш. Поэтому к определению «французский художник литовского происхождения», до сих пор иногда применяемому, например, в отношении Сутина, следует относиться с учетом этих реалий. Кстати, в XXI в. к этой дефиниции вновь возвратились. В августе 2009 г. в Вильносе состоялся Третий всемирный съезд литваков (предыдущие были в 2001 и 2005 гг.). В нем приняли участие евреи – выходцы из стран, входивших когда-то в Великое княжество Литовское (нынешних Беларуси, Литвы и части Латвии), которые приехали из 15 государств мира. В съезде участвовала президент Литовской Республики Даля Грибаускайте.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.