

ОТЗЫВ

официального оппонента Геташвили Нины Викторовны на диссертацию Петровой Юлии Владимировны «Личность и творчество Эжена Каррьера в контексте художественной и общественно-политической жизни Франции конца XIX – первой трети XX века», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

«Как причудливо тасуется...» Как причудливо складываются посмертные судьбы художников. Полная самодостаточность, социальная и художественная активность, более того – востребованность у зрителя, похвалы и дружба со стороны собратьев-художников, причем тех, кто составляет славу родного искусства (как Роден, например). А дальше – конечно, не тишина, но все же очевидно, что исследовательский взгляд, выкладывая пунктиры внимания на магистрали истории искусства, оказывает предпочтение совсем другим именам и художественным свершениям. В свете сказанного стоит оценить точность определения темы представленной Ю.В. Петровой диссертации: «Личность и творчество Эжена Каррьера в контексте художественной и политической жизни Франции конца XIX – начала XX века»: контекст укрупняет фигуру и позволяет вывести ее из зоны «периферического зрения». А крупный план дает возможность автору произвести поистине лабораторное исследование, выделить и подчеркнуть его структурные алгоритмы, уложившись в желаемые для кандидатской диссертации три главы. Естественно, что творчество и биография большого художника всегда сложнее академической вивисекции. Косвенно эту мысль подтверждают и количество параграфов, составляющих содержание глав. Их шестнадцать. Хочется подчеркнуть ясность структуры диссертации и отдать должное ее автору за кристальную простоту изложения, в котором не теряются нити мыслей, смыслов и идей. Все настолько предельно ясно, логично и доказательно, что, на первый взгляд, не оставляет пространства для дискуссий.

Выделенная во Введении подглавка «Историография вопроса» охватывает анализ корпуса специальной литературы, посвященной

творчеству художника, начиная с прижизненных критических откликов и кончая монографиями и каталогами выставок последнего десятилетия. Здесь же Ю. Петрова цитирует строчку из благодарственного письма Каррьера (1899) своему рецензенту Габриэлю Сеайю. Этот небольшой отрывок по наивной открытости, эмоциональной непосредственности можно соотнести с текстами Каррьера, которые диссертант включил в свою работу в качестве приложения. Историография вопроса четко делит французские издания и российскую рефлексию (включая советские и постсоветские издания).

Следует отметить, что некоторые работы, в которых анализируется творчество Каррьера и которые не упоминаются в этом историографическом разделе (В. Крючкова и др.), привлекаются в дальнейшем тексте диссертации.

В разделе «Структура и объем диссертации» автор приводит краткие аннотации каждой из глав, таким образом, расширяя содержание раздела о целях и задачах работы. «Авторское право» позволяет историку искусства рассматривать творчество художника как по мере развития такового, то есть в хронологическом порядке, так и выделяя различные «частности» и аспекты: темы, жанры, пристрастия и т.д. Именно последнего «метода» придерживается Петрова. Однако для ясности понимания свою первую главу «Эжен Каррьер: становление стиля» она открывает разделом, посвященным биографии художника. В отношении дальнейшего состоявшегося творчества Каррьера чрезвычайно важным оказываются специфические события его детства, учебы, влияний¹ (от Кантена де ла Тура до Рубенса, от Микеланджело до Рафаэля, работы в мастерской Шере и т.д.). Важным оказываются и те факты, которые избегал упоминать художник: полунемецкое происхождение, истинный контекст учебы в Школе изящных искусств. И все же стоит ли подвергать сомнению слова художника по поводу пребывания в Школе («Я был обманут в своих надеждах») только потому, что его альбомы того времени полны рисунками в подражание Кабанелю, Жерому и Эрреру? Смею утверждать, что выводы обычно делаются *post factum*.

¹ Это замечание родилось из глубокого убеждения автора рецензии, что в творчестве не каждого художника оказываются ярко проявленными ранние впечатления.

Уже в этом параграфе главы диссертант начинает характеристику «отличительных черт художественной манеры Эжена Каррьера» (чему посвящен второй параграф). Но прежде всего прослеживает путь художника от героических усилий преодоления материальных невзгод до десятилетия славы.

В истории искусств формирование художественной манеры «по медицинским показателям» вспоминается не раз (примерами могут послужить диагнозы астигматизма Эль Греко, желто-синей шизофрении Ван Гога, катаракты позднего Моне). Петрова упоминает о подозрениях в ахроматопсии (палочкового монохроматизма) Каррьера, но и об относительно недавнем исследовании офтальмолога Филиппа Лантони, опровергнувшего гипотетический диагноз. В диссертации приводятся доказательные цитаты, не только обнаруживающие, насколько богата была палитра Каррьера, при том, что конечный результат оставлял впечатление монохромности, но позволяющие полемизировать с неверными интерпретациями даже доброжелателей художника (такого поклонника, как Сеай).

Кратко характеризуя зрелую художественную манеру живописца, автор диссертации выделяет не только цветовую монохромность, но и создание предварительного наброска не рисунком, а непосредственно кистью, «упрощения композиции и колорита в пользу общей выразительности» (с. 45), работу не от части к целому, но сразу над всей картиной, умение показать потенцию движения. Такое мастерство достигалось, тем не менее, благодаря постоянному графическому «тренингу», многочисленным зарисовкам, которые являлись своего рода каталогом поз, жестов, выражений.

«Знаменитое non-finito Огюста Родена родственно дымке Эжена Каррьера» (стр. 46), – подтверждает диссертант сложившееся мнение как современников двух мастеров, так и их исследователей. Именно поэтому, несмотря на широкий круг теплого общения Каррьера с выдающимися деятелями своего времени, резонно было выделить в отдельный раздел «трепетную» (с. 55) дружбу с Роденом. Сделала это Юлия Владимировна, словно стремясь восполнить справедливость, так как если об этом помнили ценители Каррьера, то пренебрегли те, кто писал о Родене.

Автор диссертации скрупулезно воссоздает этапы знакомства (с гипотетической датой) и развития отношений двух мастеров. Останавливается на портретах, взаимных дарах, литографической афише к персональной выставке Родена в павильоне на площади Альма (в рамках парижской Всемирной выставки 1900 года) – «Роден ваяющий». Литография пригодилась и для обложки каталога выставки, для которого именно Каррьеру была заказана вступительная статья. Основной вывод Ю.В. Петровой: «Литография наглядно иллюстрирует основной принцип творчества как Каррьера, так и Родена: форма рождается из бесформенной массы» (С. 49). В диссертации проводятся аналогии между конкретными работами Каррьера и Родена. Упоминаются и цитируются критики, которые отмечали схожие основы произведений Каррьера и Родена. Так, цитируется отрывок из статьи 1901 года критика и поэта Камиля Моклера: «Два великих художника исподволь влияют друг на друга и начинают влиять на всю эпоху. Они привносят в современное искусство исключительное качество: они превращают живопись и скульптуру в средства психологической выразительности, их искусство переводит тайну в пластическую форму» (С. 55).

В звездный роденовский круг привязанности и взаимных влияний Каррьера совершенно справедливо оказывается включен Медардо Россо, чье творчество, пожалуй, предоставляет еще более яркие черты сходства творческих манер. Тем не менее и постулаты, выведенные из анализа некоторых конкретных работ Каррьера и Родена, доказывающих влияние именно Каррьера на скульптора (а всего таких примеров, по Роберту Джеймсу Бантенсу, более семидесяти) представленные автором диссертации, кажутся аргументированными и логичными. Как логично и появление третьего параграфа первой главы – о связи Каррьера с символистами. Связи, которая в целом отрицается, несмотря на то, что во всех историях искусства (да и в Википедии) Каррьер включен в сонм представителей символизма. (В каталоге музея Орсе именно с него начинается раздел «Символизм во Франции».) Но уже современники художника (Сеай) поняли, что он не грезит, а пишет, что видит (*так* видит) и чувствует «на самом деле» (С. 62). Между тем, современный нам автор (Роберт Розенблом) все же продолжает утверждать, (буквально), что для

Каррьеера воплощение тайны заключается в создании туманной атмосферы, близкой ощущению грезы и сна, где появляются и исчезают зыбкие фантомы.

И глава вторая, посвященная «Жанрово-тематическому многообразию творчества Эжена Каррьеера», раскрывает справедливость символистической *je ne sais quoi* (хотя это термин XVII века) или «квалиа» (термин возник в 20-х годах XX-го) на произведениях, родившихся *лишь* в очень ограниченный период рубежа столетия.

Все же ключевым, акцентным параграфом, на мой субъективный взгляд, для понимания места творчества Каррьеера в контексте художественных исканий его времени является именно последний раздел первой главы, где внимание сосредоточено на полемике вокруг «стилистической принадлежности» (С. 61) его творчества.

Упомянутая выше вторая глава классифицирует произведения художника в строгом соответствии с тематикой и жанрами (что не вполне получается, т.к., например, семейные сцены в подавляющем большинстве так же представляют собой портреты), таким образом обнаруживая многогранность дарования Каррьеера. Речь идет о «Семейных сценах и сценах материнства», «Портретах» (некоторые из которых отмечены, по замечательному выражению Эдмона де Гонкура «интеллектуальным сходством»), «Автопортретах», «Пейзажах», «Религиозной живописи», «Городских сценах и аллегориях» (включивших театральные пристрастия художника), «Настенных росписях» (в городской ратуше Парижа, роспись «Пробуждение» для амфитеатра свободного образования Сорбонны и другие, в которых проявлены черты аллегии).

Объясняя генезис их в творчестве Каррьеера, диссертант проводит многочисленные связи и с фактами личной биографии, и с чертами характера, и с образом его мышления, и побудительными причинами выбора тем, и конкретными переживаниями, преобразующими «банальную повседневность» (С. 71). Отмечает эволюцию художественной манеры («от салонной живописи среднего класса к уникальной индивидуальной манере» – с.76), хронологию появления произведений.

Вызывает интерес спорное утверждение, что «Каррьер не идеализирует пейзаж, а скорее ищет в нем отражение настроения.

Благодаря такой трактовке природы именно в пейзажной живописи – и едва ли не только в ней одной – Каррьер максимально сближается с живописным символизмом» (С. 97).

Можно было бы выделить в рамках этой главы еще один отдельный параграф, посвященный афишам и рисункам, однако и сослагательное наклонение в настоящем пожелании уместно, так как и афиши, и рисунки Каррьера не оставлены без внимания автором диссертации, а анализы их качеств и функций включены в тексты других разделов.

Глава третья «Роль Эжена Каррьера в общественной и художественной жизни» также подробно стратифицирована. Выявлена «Гражданская и социально-политическая позиция художника», (поддержка Дрейфуса, установки памятника Бальзаку Родена, акция «Жертвам русско-японской войны»; здесь продолжена тема присутствия аллегорических мотивов в творчестве художника: «Аврора», «Поцелуй мира» и др.), рассмотрено участие в организации Салона Национального общества изящных искусств, в Осеннем салоне. Проанализирована плодотворная педагогическая деятельность Каррьера (невозможно не напомнить здесь об аналогии с педагогическими методами Гюстава Моро, не предполагавшими побуждения следовать собственному, наставническому, почерку). Логическим завершением предыдущего параграфа является раздел о последователях художника, гипотетически испытывавших его влияние (ни один из них не являлся его прямым учеником). Часть раздела, впрочем, диссертант посвящает развенчанию предположений о влиянии Каррьера на Пикассо, Кляйна и Ротко.

Главу же завершает раздел о значении «деятельности Каррьера для русской культуры рубежа XIX–XX веков». Однако ее начальные абзацы Петрова сочла уместным посвятить отношению самого Каррьера к русской культуре (Горькому, Толстому, Мечникову). А затем сосредоточила внимание на судьбе работ Каррьера в России. Здесь более подробно изложен провенанс нижегородской «Обнаженной со спины» из «венгерской коллекции», которая «при ближайшем рассмотрении» оказалась изначально приобретенной почетным консулом Королевства Нидерландов в Санкт-Петербурге Хендриком ван Гильзе ван дер Пальсом.

Рассмотрение рефлексии по поводу живописи художника на страницах российских изданий по сути закольцовывает композицию диссертации, продолжив анализ историографии, начатой во Введении. Пожалуй, в этой части можно было бы вспомнить и П.П. Гнедича, который в своей популярнейшей в свое время «Истории искусств» так охарактеризовал художника: «Эжен Каррьер ближе подходит к земным контурам, но зато любит сумеречный мрак. Все у него затянуто мглою, густым чадом, и оттуда, из этого мрачного полога, выступают милovidные детские личики, вдумчивые лица отцов и матерей. Как будто художник боится света и рисует тремя красками: темно-коричневой, синеватой и светло-желтой. Но это художник первоклассной величины»².

В качестве безусловных достоинств диссертации следует назвать исследовательскую отвагу в полемике с устоявшимися мнениями (как, например, о Каррьере-символисте) и исследовательскую тщательность, которая позволила автору уточнить некоторые обстоятельства и атрибуции. Так, датировка статьи Мориса Дени переносится с 1885 года на первые годы XX столетия; портрет молодой девушки определенно датируется автором диссертации серединой 1880-х годов; а «Обнаженная со спины» — также 1880-ми годами.

Может быть, стоило бы яснее сформулировать свои тезисы относительно позиции творчества Каррьера по отношению к импрессионизму. [На с. 61 Петрова пишет: «Помимо очевидных колористических различий, для Каррьера принципиальна сюжетная составляющая живописи, как никогда в истории искусства маловажная для импрессионистов». На мой сторонний взгляд степень «сюжетности» у Каррьера столь же низка. И если «Эжен Каррьер, ..., пишет собственную, заведомо обыкновенную, семью, однако возводит ее буквально до религиозных высот, так что повседневная сцена превращается в таинство» (С. 71), то «таинство» возникает, прежде всего, именно из-за цвета.]

Среди буквоедских замечаний: различное написание имени «близкого друга художника, историка и философа» Габриля Сеайя (на страницах 7, 11, 21, 30, 35, 39, 40, 69 он значится как Сеайль, а на 42, 44,

² Гнедич П.П. История искусств. Зодчество. Живопись. Ваяние. Европа и Россия: мастера живописи. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. С. 105–106.

49, 68 страницах правильно – Сеай). Академию Палет (с. 127), может быть, следует писать «Ля Паллет».

Отдельно с симпатией отмечу особенный склад жизневосприятия автора диссертации, который «крутые маршруты» российской истории пошлого столетия определил как «трудности и переформирования, которые пережила Россия в XX веке» (С. 145).

Не принципиальное замечание к тексту никак не мешают мне чрезвычайно высоко оценить содержательность представленной квалификационной научной работы и считать, что ее автор, безусловно, достоин присвоения ему ученой степени кандидата искусствоведения. Опубликованные труды по теме и автореферат соответствует содержанию представленной диссертации.

Кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой всеобщей истории искусства,
профессор Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

23 мая 2017

ГЕТАШВИЛИ Н.В.

Подпись Н.В. Геташвили заверяю: 30.05.2017 г.

Начальник Отдела правового и кадрового обеспечения

Мельников В.В.

