

# РОДЕН



Бернар  
Шалпиньоль



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

## Annotation

Как человек, родившийся в добропорядочной, но бедной семье, не сумевший усвоить даже курс начальной школы и вынужденный до тридцати семи лет зарабатывать на жизнь ремеслом декоратора, стал выдающимся скульптором, увенчанным всемирной славой? Появление гения Родена — одно из потрясающих явлений в истории мирового искусства. Запечатленные им движение, жест, поза передают безграничный спектр эмоций не менее красноречиво, чем выражение лица. Обладая ярчайшим талантом и гигантской работоспособностью, он оставил после себя сотни статуй и тысячи рисунков, но над некоторыми сюжетами трудился годами и даже десятилетиями. Современник импрессионистов, разрушивших традиционные подходы в живописи, Роден единственный из скульпторов с отчаянной яростью вел борьбу с академическими догмами. Его любовные интрижки обсуждал весь Париж, но он всегда возвращался к одной женщине, на которой женился спустя 53 года после знакомства.

Историк и искусствовед Бернар Шампиньоль описывает наполненную потрясениями и напряженным трудом жизнь скульптора в эпоху, когда прежняя система моральных ценностей оказалась разрушенной, а зарождающееся искусство модерна с трудом пробивало себе дорогу.

---

- [Б. Шампиньоль](#)
  - [ПРЕДИСЛОВИЕ](#)
  - [МОЛЧАЛИВЫЙ УЧЕНИК](#)
  - [ТРУДНЫЕ ВРЕМЕНА](#)
  - [ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО](#)
  - [«ГРАЖДАНЕ КАЛЕ»](#)
  - [«Я МЕДЛИТЕЛЕН В РАБОТЕ»](#)
  - [«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ»](#)
  - [ПЕСНИ ЛЮБВИ И СЛАДОСТРАСТИЯ](#)
  - [ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ](#)
  - [ВИЛЛА БРИЙАН101](#)
  - [СОБОРЫ](#)
  - [БЕДНЫЙ МАЛЕНЬКИЙ ПОЛЕВОЙ ЦВЕТOK](#)
  - [ОТЕЛЬ БИРОН](#)
  - [БОЛЬШАЯ ТЕНЬ](#)
  - [ПОСМЕРТНАЯ СЛАВА](#)

- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ОГЮСТА РОДЕНА147](#)
- [НАИБОЛЕЕ ИЗВЕСТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РОДЕНА148](#)
- [БИБЛИОГРАФИЯ150](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)
  - [11](#)
  - [12](#)
  - [13](#)
  - [14](#)
  - [15](#)
  - [16](#)
  - [17](#)
  - [18](#)
  - [19](#)
  - [20](#)
  - [21](#)
  - [22](#)
  - [23](#)
  - [24](#)
  - [25](#)
  - [26](#)
  - [27](#)
  - [28](#)
  - [29](#)
  - [30](#)
  - [31](#)
  - [32](#)
  - [33](#)

- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)

- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)

- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)

---

---

**Б. Шампиньоль**

**Роден**



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Почему репродукция, которую я случайно увидел, листая старые журналы, поразила меня? В ту пору мне было лет четырнадцать или пятнадцать. Искусство вовсе не интересовало тогда мое окружение. Уроки рисования в школе, когда мы с грохотом расставляли мольберты, скорее служили поводом для шумных забав. Я не только ничего не знал о Родене, завершавшем в то время творческий путь, мне даже не было известно это имя.

Я не мог оторвать глаз от ясного, одухотворенного лица молодой женщины, погруженной в свои мысли. Ее прелестная головка с тонкими, хрупкими чертами лица выступала из массивной глыбы грубого, почти не обработанного мрамора, причем шея и подбородок были замурованы в этой глыбе. Подпись под репродукцией гласила: «РОДЕН — БЮСТ». Хотя никогда прежде меня не привлекали произведения искусства, не побуждали разгадать хранимую ими тайну, но я прочел много книг; про себя я назвал эту загадочную скульптуру «духом, высвобождающимся из материи».

Несколько позже я смог купить немецкое издание альбома Родена, из которого узнал, что это была одна из широко известных его скульптур — «Мысль». Я вырезал репродукцию и прикрепил ее над своим рабочим столом. Всякий раз, когда меня доводили до отчаяния невыносимые занятия латынью, мои глаза встречались с глазами скульптуры. Должен признаться, что она не давала пищу для ума, а только помогала погрузиться в мечты.

Я не думаю, что «Мысль» является вершиной творчества Родена. Но она позволила мне узнать, что произведение искусства может обладать таинственной силой воздействия, поскольку, безмолвная, она говорила со мной с таким пылом. Я понял, что она была создана выдающимся мастером. Вскоре я узнал, что автор этой скульптуры был признан гением. Это удивило меня еще больше, так как я считал, что гением может быть только исторический персонаж.

Хотя простая фотография едва ли могла передать все тонкости мастерства скульптора, тем не менее она позволила мне проникнуть в незнакомый мир — мир искусства, который затем не переставал изумлять меня. Более того, она побудила меня посвятить большую часть своей жизни изучению этого мира — я стал искусствоведом.

Полвека спустя мне представилась возможность продемонстрировать свою глубокую признательность Родену. Радость, какую доставляет мне его творчество, никогда не ослабевает. И да простит меня тень великого мастера, если я, не сумев обуздать свой критический настрой, бывал порой сдержан и даже иногда слишком строг по отношению к нему.

## МОЛЧАЛИВЫЙ УЧЕНИК

Кварталы городов подобны людям. Они рождаются, растут, хорошеют или дурнеют, стареют, но сохраняют при этом свою индивидуальность. В них царит неизменный дух. Квартал Муфтар, где родился Роден, столь пестрый и оживленный, позволяет прикоснуться к далекой истории возникновения Парижа. Длинная и узкая улица Муфтар, «позвоночник» квартала, простирается от площади Контрэскарп до Сен-Медара. Это одна из самых старых улиц Парижа. Она проложена вдоль древней дороги, по которой римские легионы маршировали к Лютеции.<sup>1</sup> Пригород Сен-Медар был не простой деревней, а одним из самых посещаемых мест в окрестностях Парижа. В нем всегда были открыты рынки, царило оживление, толпились многочисленные покупатели, домохозяйки и прислуга. Там соседствовали сапожник и трактирщик, торговец жареным мясом и продавец колбасных изделий; вдоль шоссе громоздились прилавки, сверкавшие красками.

А рядом проходила улица Арбалет, где 12 ноября 1840 года родился Огюст Роден. Не ищите мраморную мемориальную доску на его доме — он был снесен в ходе реконструкции квартала в начале XX века. О рождении ребенка было заявлено в мэрии в присутствии двух свидетелей — архитектора и булочника. А спустя два месяца в церкви Сен-Медар состоялось крещение мальчика, при котором свидетелями были молодой посыльный и служанка.

Отец Огюста, Жан Батист Роден, прибыл в Париж вместе с толпой других провинциалов примерно в 1830 году. Их подтолкнула к этому шагу начавшаяся индустриализация. Жан Батист родился в Ивето, в Нормандии, в семье торговцев хлопчатобумажными тканями. Перед переездом в Париж он провел несколько лет среди членов конгрегации «Братья христианской доктрины» и даже стал послушником. В Париже он устроился младшим служащим в префектуру полиции.

Жан Батист Роден не имел никаких амбиций и стремился только к одному — обеспечить своей семье достойное существование. Всю оставшуюся жизнь он проработал в префектуре. Его первый брак, от которого у него была дочь Клотильда, оказался неудачным. В 34 года он женился вторично на молодой девушке Мари Шеффер, приехавшей в Париж с другого конца Франции.

Мари родилась в крестьянской семье в Лотарингии. Она была

добродетельной женщиной, очень ответственной, но жесткой и довольно упрямой.

Первой в их семье родилась дочь, тоже названная Мари. Спустя два года на свет появился Огюст Роден.

Семья поддерживала тесные связи с родственниками. Поэтому племянники, приехавшие из Мозеля в поисках работы в Париже, стали жить у Роденов.

Один из них, Огюст Шеффер, возьмет в жены свою кузину Анну Роден и станет гравером-геральдистом. Другой будет типографским рабочим, а третий — чертежником.

Семья Роден принадлежала к довольно обширному в середине XIX века слою общества между пролетариатом и мелкой буржуазией. Чиновники, подобные Жану Батисту, работали по десять часов в день. Ремесленники же измеряли свой рабочий день по солнцу, трудясь всё светлое время суток. Питались они скромно: основной их едой был хлеб. Только мужчины имели право на бутылку вина. Плата за квартиру составляла от 100 до 150 франков.

Жан Батист Роден должен был обеспечивать жизнь жены и двух детей, получая 1800 франков в год. Какие развлечения они могли себе позволить? Прогулки по воскресеньям в расположенном поблизости Ботаническом саду. А в жаркие летние дни они всей семьей, захватив провизию, отправлялись по железной дороге в лес у Медона.

Семьи, живущие скромно, ценили маленькие радости, которые дарила им жизнь. Редко кто-либо из них не хотел мириться с предначертанной судьбой. Тогда еще не было красочной рекламы, вызывающей горькое ощущение собственной неполноценности у тех, кто не имел достатка. В обществе еще не стремились следовать моде, копировать звезд, знаменитостей, отправляться в дальние путешествия, окружать себя бесполезными безделушками. Обстановка еще мало изменилась со времен Средневековья. Супружеское ложе, кровати детей, стол и буфет, кресло главы семьи — этого было достаточно.

В подобной среде, сформировавшейся веками христианства, строго чтили мораль и религию. Вечернюю молитву читали сообща. Каждое воскресенье семья посещала мессу в церкви Сен-Медар. Когда в семье узнали о недостойном поведении Клотильды, дочери Жана Батиста от первого брака, то перестали произносить ее имя. Была ли она проституткой? Вполне вероятно, что простого легкомысленного поведения девушки было достаточно, чтобы она была выброшена за борт семейного клана.

Мари, старшая сестра Огюста, училась очень хорошо. В отличие от нее маленький Огюст не радовал родителей успехами. Он учился в католической школе на улице Валь-де-Грас. Несмотря на широко известную эффективность методов преподавания иезуитов в начальной школе, он с трудом научился читать и писать. В девять лет его отправили к брату отца, Александру. Дядя Александр, считавшийся в семье интеллектуалом, руководил пансионом для мальчиков в Бове.<sup>2</sup>

Там Огюст столкнулся с дисциплиной, напоминающей казарменную или тюремную. Он вырос среди людей бедных, но исполненных достоинства (позже он назовет это «старым режимом»). Он был вежлив, добр и благороден и сохранил эти качества навсегда. Его больно ранила грубость товарищей по школе. Обычно во время перемен его можно было видеть одиноко стоящим в углу школьного двора. Его пугала теснота общей спальни. А на занятиях он оказался в числе отстающих. Он был очень стеснителен и близорук, что значительно затрудняло учебу. В его диктантах была масса грубых орфографических ошибок. Он так и не смог овладеть латынью. Арифметика ему совсем не давалась. Огюст приводил преподавателей в отчаяние. Единственное, что его привлекало, — это рисование. Лучшим временем для него были те моменты, когда он копировал карандашом всё, что попадалось на глаза.

Сколько он себя помнил, он рисовал. Лавочник, у которого мадам Роден покупала продукты, отпускал сливы в бумажных кульках, свернутых из страниц иллюстрированных журналов. Они стали первыми «моделями» Огюста.

Когда Родену исполнилось 14 лет, дядя решил, что из-за отсутствия способностей племяннику больше нет смысла оставаться в коллеже, и отправил его к родителям в Париж.

Сколько радости ему доставили возвращение домой, встреча с родными! Он был счастлив снова увидеть любимую сестру Мари, такую нежную и жизнерадостную. Она буквально освещала дом и помогла брату забыть жестоких маленьких грубиянов из Бове.

Солидный господин в рединготе с роскошной седой бородой, величественный, как бог Олимпа, в окружении учеников, секретарей, знаменитых друзей, увенчанный всемирной славой, — таков облик Родена на фотографиях начала XX века. Какой контраст с рыжим, коренастым, упрямым, неотесанным парнем, физическая сила которого, казалось, подавляла духовную и который по окончании учебы остался необразованным.

Его отец, не отличавшийся широтой ума, но здравомыслящий, отдавал

себе отчет в том, что Огюст никогда не сможет, подобно ему, стать чиновником. Поэтому не стоило тратить силы на то, чтобы заставлять его идти по стопам отца. Огюст пишет с трудом и почти не умеет считать. Кем же он может стать — плотником? бондарем? В любом случае он не может больше оставаться нахлебником и должен научиться зарабатывать на жизнь. Необходимо решить, какому ремеслу его обучать.

Конечно, жаль, что не сын, а дочь преуспела в учении. Ведь она найдет себе достойного мужа, который должен будет обеспечивать семью.

Но у Огюста есть один замечательный недостаток — он невероятно упрям. И у него есть мечта, от которой он не отступится: он хочет рисовать. Это единственное, что его интересует.

Рисовать? Серьезно ли это? Разве это профессия? Каково будет его будущее? Нищета. Богема. Погибель.

Но юноша был неисправимо упрям. И он нашел в сестре союзницу. Мари было 16 лет, она самостоятельно зарабатывала на жизнь, и к ее мнению в семье прислушивались. Она смогла найти убедительные доводы.

Разве не было его единственным удовольствием в ходе мучительных лет учебы копировать гравюру или рисовать товарища? А его кузены Шефферы разве не получили согласия своих родителей на обучение рисованию, чтобы в дальнейшем заниматься художественным ремеслом? Отец размышлял: имеет ли он право препятствовать такой исключительной ярко выраженной тяге? А если заставить сына против воли заниматься каким-либо практическим ремеслом, то не захочет ли он вскоре забросить его?

В конце концов, почему бы не попробовать? В Париже была Королевская школа искусств (Школа рисования и математики), основанная еще Людовиком XVI, в которой обучали бесплатно. (Ее еще называли Малой в отличие от «большой» Школы изящных искусств.) Учебное заведение занимало красивые здания бывшей Хирургической школы по адресу: улица Эколь-де-Медесин (теперь она называется Юльм), дом 5. Малая школа просуществовала там до 1875 года, а затем была реорганизована в Школу декоративного искусства. Полторы тысячи учеников получали там образование, качество которого ценилось высоко. Оно могло дать возможность получить серьезную и прибыльную профессию. Отец Родена смягчился и уступил.

Когда наш юный Огюст оказался под куполом ротонды, где собирались ученики первого года обучения, он оробел. Большинство окружавших его мальчишек были подготовлены лучше, чем он. Они держались уверенно, оживленно болтали, резво толкались локтями, сидя на

скамейках. А он на этих скамейках чувствовал себя неловко, стыдился своей блузы из грубого серого сукна.

В течение нескольких недель их обучали азам рисования. Они неустанно копировали картины мастеров. Методы обучения практически не изменились со дня основания школы. Преподаватели заставляли учеников копировать гравюры с картин XVIII века и делали исправления. Позже они перешли к гипсовым бюстам, капителям и орнаментам в античном стиле.

Большинство учеников Малой школы посещали ее, чтобы затем работать у граверов-декораторов, ювелиров, производителей тканей, вышивок, кружев и т. д. При школе была также скульптурная мастерская, где учились вырезать скульптуры из дерева — для украшения мебели и интерьеров замков и церквей, а также из камня — для общественных памятников или частных домов. Будущие скульпторы, как и другие ученики, начинали обучение с рисунка, которым они должны были овладеть в совершенстве, прежде чем переходить к изготовлению трехмерных моделей.

Однажды Огюст, бродивший по школе, решил заглянуть в незнакомое помещение. Он открыл дверь и обнаружил учеников, занимающихся лепкой форм из глины, а также изготовлением гипсовых слепков. Он вошел и стал внимательно следить за их работой. Какое открытие! «Впервые я увидел глину, — напишет он позже. — Мне показалось, что я вознесся на небо. Я вылепил руки, голову, ноги, затем приступил к целой фигуре. Я объединил всё мгновенно, сделав это с такой же легкостью, как и сегодня. Я был в восторге».

Решено: он станет скульптором. С этого момента его жизнь больше не имела иного смысла. Он всегда будет работать с тем же страстным увлечением.

Ранним утром Огюст приходил к старому художнику Лозе, которому его представила мать, учился у него элементарным приемам живописи маслом, копируя картины. Затем он спешил в Малую школу, открывавшуюся в восемь утра летом и в девять зимой. К полудню исправление работ учеников заканчивалось. Огюст покидал школу, переходил мост Искусств, жадно поглощая на ходу кусок хлеба с сахаром, положенный заботливой матерью в карман его блузы. Он шел в Лувр (вход был бесплатным), внимательно рассматривал всё, что его интересовало, и заполнял блокнот рисунками.

«Сколько раз приходил я в Лувр пятнадцатилетним мальчиком. Сначала я страстно желал быть живописцем. Краски меня притягивали. Я часто бежал на верхний этаж любоваться Тицианом и Рембрандтом. Но

увы... у меня не было денег на холсты и краски. А для копирования с антиков было достаточно бумаги и карандаша... Но вскоре меня так захватила страсть к скульптуре, что я позабыл всё другое».3

Огюст останавливается перед скульптурами, античными или современными, уделяя особое внимание работам крупнейших скульпторов Франции XVIII века — Бушардона, Гудона и Клодиона.4 Иногда он доходит до зала эстампов Императорской библиотеки, где погружается в изучение альбомов гравюр (по крайней мере, тех, которые разрешают листать бедно одетому юноше). Затем широким шагом Огюст пересекает весь Париж, направляясь к Королевской мануфактуре гобеленов, где проходят сеансы этюдов с живой натуры. Каждый вечер там собирается 60 учеников.

Такой напряженный ритм занятий, утомительные прогулки по городу — он не может позволить себе ехать на омнибусе — вовсе не гасят его рвения. А по ночам при свете лампы, несмотря на упреки матери, он долго рисует по памяти — это упражнение рекомендовали преподаватели Малой школы.

Кто же был его мэтром? Огюсту повезло — у него был выдающийся преподаватель Лекок де Буабодран,5 спустя десять лет ставший директором школы. Именно он разглядел в Родене талант и помог ему раскрыться. И Роден пронес через всю жизнь глубокую признательность этому человеку. Когда в 1913 году переиздавали книгу Лекока «Воспитание живописной памяти», Роден по просьбе издателя подготовил предисловие, в котором объяснил, насколько он обязан Лекоку — с молодости и навсегда:

«Несмотря на оригинальность своего преподавания, он бережно хранил традиции, а его мастерская была, можно сказать, мастерской XVIII века. В то время и Легро, и я, и другие молодые люди не понимали, как я понимаю это сейчас, какой шанс нам подарила судьба, когда мы попали в руки этого профессора. Львиная доля того, чему он научил меня, остается со мной до сих пор».

Малая школа имела отличную репутацию. В ней были выдающиеся преподаватели, предпочитавшие собственные методы академическому обучению. Жан Батист Карпо,6 вернувшийся из Италии, получил пост помощника профессора. Так он стал преподавателем в классе, который посещал Роден, и правил этюды учеников. Позже Роден очень сожалел о том, что не смог сразу оценить методы молодого профессора и не воспользовался его советами в полной мере.

Художники поколения Родена формировались в основном в Малой школе. Один из них — Жюль Далу.7 Сначала они дружили, но позже Далу



стал завидовать Родену и их дружба прекратилась. Другой — Альфонс Легро<sup>8</sup> — преданный, верный друг, который впоследствии создаст портрет Родена в возрасте сорока двух лет. Одновременно с Роденом в Малой школе учились также Леон Лермит, Шарль Казен, Анри Фантен-Латур.<sup>9</sup>

Завершив обучение в Малой школе, Огюст решил продолжить учебу. Он считал, что настало время овладеть главными законами композиции в Школе изящных искусств.

Отец был обеспокоен. Он-то надеялся, что школа рисования даст сыну профессию, а теперь, после трех лет обучения, Огюст намеревался преодолеть еще более долгий и трудный путь, в конце которого брезжила неопределенность в карьере.

Отцам часто свойственно недооценивать способности своих детей. Жан Батист Роден твердо стоял на земле. Мечтам сына он предпочитал практичность дочери.

Но Мари с присущей ей мягкостью и способностью убеждать снова вмешалась. Разве Огюст не работает, не жалея сил, страстно увлеченный своим делом и, по всей очевидности, не лишенный таланта? Многие скульпторы преуспели в жизни. Конечно, трудно претендовать на славу Ипполита Мендрона,<sup>10</sup> имеющего огромное количество заказов и триумфальный успех в выставочных салонах; однако ничто не мешает надеяться, что и Огюст, твердо верящий в свое призвание, сможет сделать успешную карьеру и добьется признания.

Мать поддержала Мари. Отец начал склоняться к тому, чтобы согласиться. Тем не менее он не хотел принимать окончательного решения, от которого зависит будущее сына, пока не узнает мнение авторитетов.

Он обратился за советом к брату Александру. Мари, в свою очередь, тоже предприняла кое-какие шаги. В конце концов благодаря их усилиям Огюст получил возможность быть представленным признанному мэтру скульптуры — Мендрону.

Огюст отобрал свои лучшие рисунки и гипсовые слепки и сложил их в ручную тележку, которую можно было взять напрокат в любом уголке Парижа. Он доставил свой груз к дверям мэтра. Слуга провел его в огромную мастерскую. 66-летний Мендрон был тогда в зените славы. Его работы украшали Пантеон и Люксембургский сад. Он отличался свободомыслием, был склонен к романтизму. Ему не понадобилось много времени, чтобы оценить работы Огюста: «У него талант. Да, талант, который следует развивать в Школе изящных искусств».

По дороге домой юный скульптор был готов пуститься в пляс от счастья.

Он считал, что его будущее определено. Похвалы учителей, отзывы товарищей, завидующих необычайной легкости его руки, вера в себя, подкрепленная оценкой Мендрона, позволили ему с энтузиазмом готовиться к поступлению в Школу изящных искусств. Полный сил и уверенности в себе, он представил свои работы на конкурс.

Что же произошло? К всеобщему удивлению, жюри отклонило его кандидатуру. Он начинает работать с еще большим усердием и делает вторую попытку. Новое поражение. Он пытается в третий раз и снова терпит фиаско.

Он не понимает причин отказа, но осознает, что двери Школы изящных искусств закрыты для него навсегда.

Музеи Родена на улице Варенн в Париже и Филадельфии сохранили рисунки, этюды обнаженных, относящиеся к тому периоду. Глядя на них, можно только удивляться тому, до какой степени могли ошибаться искушенные экзаменаторы. Их неспособность распознать талант свидетельствовала о том, что Институт<sup>11</sup> деградировал, поскольку его роль как раз и состояла в том, чтобы распознавать таланты среди участвующих в конкурсе.

Теперь мы можем объяснить причины этого невероятного поражения Родена. Школа изящных искусств — хранительница академического духа. Между принципами, которые исповедовал Институт, и «натурализмом» Родена было глубокое противоречие. Профессора, считавшие, что владеют истиной в последней инстанции, не находили в его рисунках и этюдах царившей тогда приверженности догмам. Возможно, слишком наивно предполагать, что профессора, глядя на его работы, представленные на конкурс, разглядели в нем будущего знаменосца протеста против академизма в Институте, закосневшем и связанном догмами. Но, несомненно, они сразу же поняли, что Роден не был «своим», одним из них.

Насколько повлияли эти неудачи на Огюста, убежденного в том, что он не заслужил отказа? Как оказалось, его решительный настрой только усилился. Ни на мгновение у него не возникала мысль забросить всё. Но его творческий путь, несомненно, стал еще более тернистым. И он будет следовать по избранному пути с поразительным упорством, которое не покинет его никогда.

Но прежде всего Огюсту было нужно как-то зарабатывать на жизнь. Отец не имел ни желаний, ни возможностей содержать сына.

В течение двадцати лет Родену придется браться за любую работу ради денег. 20 лет он испытывал материальную нужду, выполняя различные заказы, не приносящие ни славы, ни солидного заработка. Не имея

постоянного места работы, получая повременную оплату, он менял хозяев, мастерские, вечно находясь на грани нищеты. Но сама работа доставляла ему радость. Он никогда не жаловался. Подсознательная вера в свое призвание постоянно вдохновляла его. Он не был ни амбициозным, ни завистливым. И даже в мечтах он едва ли мог вообразить свою будущую блистательную карьеру. Ни его темперамент, ни образование не рождали прекрасных снов о будущем, которые так часто посещают в юности. Но он верил в правильность своего выбора профессии. Даже добившись грандиозного успеха, Роден неоднократно повторял, что «никогда не нужно стремиться к эффекту, а нужно работать добросовестно, стараясь сделать работу хорошо».

А пока он трудился у декораторов и подрядчиков, выполняя по необходимости всевозможные скульптурные работы: отливал фигуры в металле, обтесывал мрамор, изготавливал модели и гипсовую лепнину. Он работал в разных уголках Парижа, всегда стремясь научиться чему-нибудь у более опытного мастера или старого ремесленника, способного поделиться несколькими полезными приемами. Он участвовал в изготовлении декоративных орнаментов, в реставрации общественных монументов, без усталости выполнял массу поручений подрядчиков, не сомневаясь в том, что приобретенный опыт позволит ему позже без затруднений справиться с любыми задачами.

Его родители переезжают с улицы Арбалет в старый дом на улице Фоссе-Сен-Жак, рядом с небольшой площадью Эстрапад. Огюст, сравнивая себя с товарищами, всё больше ощущает свое невежество. И он начинает учиться читать — вернее, понимать то, что читает. Он посещает общественные библиотеки, жадно поглощает одну книгу за другой. И ему открывается мир, о котором он прежде и не подозревал. Он восхищается выдающимися писателями и поэтами, в первую очередь Ламартином<sup>12</sup> и Гюго. Но особый интерес у него вызвал историк Мишле,<sup>13</sup> который открыл ему глаза на мир.

Огюст пользуется любой возможностью, чтобы узнать что-то новое. Познакомившись с сыном известного скульптора Антуана Бари,<sup>14</sup> он смог посещать курсы мэтра в «Музеуме» — Музее естественной истории в Париже, которому принадлежат Ботанический сад и зоопарк. Бари был знаменит своими скульптурами животных, особенно львов. Были ли это курсы, подобные остальным? Бари преподавал ради заработка, на занятиях был усталым, раздражительным. Своеобразие его преподавания заключалось в том, что чаще всего он рассматривал работы учеников, храня молчание. Вот как об этом вспоминал Роден: «Мы чувствовали себя

неловко среди посетителей музея. Нас пугал сверкающий паркет библиотеки, где проходили занятия. В Ботаническом саду после тщательных поисков мы обнаружили пещеру. Ее стены были покрыты влагой, но мы обосновались там с удовольствием. Кол, вбитый в землю, поддерживал доску, служившую нам скамейкой. Она не вращалась — это мы поворачивались вокруг скамейки и чучела животного, которое копировали. Нас терпели по доброте душевной и разрешали брать в аудиториях львиные лапы и другие экспонаты. Мы работали как одержимые, мы сами были похожи на диких зверей. Великий Бари навещал нас. Он осматривал наши работы и удалялся, чаще всего не произнося ни слова».

Долгое время официальные каталоги салонов утверждали, что Роден был «учеником Бари и Каррье-Беллэза». Что касается Бари, это утверждение безосновательно. На Родена это «безмолвное» обучение повлияло не больше, чем на других. Только гораздо позже он выражал восхищение этим энергичным скульптором, с особой экспрессией изображавшим диких животных. О влиянии Каррье-Беллэза мы еще поговорим.

Несмотря на то, что Роден напряженно трудился, он всегда выкраивал время — ранним утром или поздним вечером, — чтобы поработать для себя. Он рисовал растения, деревья, лошадей. Он уговорил отца позировать ему и выполнил его бюст в античном стиле. Хотя эта работа была еще ученического уровня, она свидетельствует о том, что уже в 19 лет автор сумел достойно воплотить образ дорогого ему человека.

В это время произошла драма, которая потрясла Огюста и еще долгое время причиняла ему моральные страдания. Он лишился любимой сестры Мари, в юности в довольно суровой семейной обстановке согревавшей его своей сердечной добротой и нежностью. Эта умная и мягкая девушка обладала сильным характером. Ее голубые глаза, светившиеся на грустном лице и отражавшие ее искренность и чистосердечие, временами затуманивала меланхолия. Благодаря зрелости духа она еще подростком добилась определенной независимости, признанной семьей. Она стала работать в конгрегации, [15](#) проповедующей Закон Божий. Сестры этой доктрины христианского вероучения, наставлявшие ее с юного возраста, продолжали опекать ее, надеясь, что со временем она сама станет проповедовать христианскую веру.

Затем разыгралась классическая драма. Молодой художник, друг Родена, часто посещал их дом. Он написал портреты Огюста и Мари. О чем они столько беседовали с Мари? Что происходило в сердце скрытной и

страстной девушки? Но постепенно молодой человек стал наносить визиты всё реже, а затем и вовсе перестал появляться. Наконец, настал день, когда он объявил о свадьбе с женщиной, которую любил.

Мари была потрясена. Это была катастрофа. Все планы, которые она строила, все надежды на будущее внезапно рухнули. Она погрузилась в такую глубокую депрессию, что родные стали опасаться, как бы она не лишилась разума. В отчаянии Мари стала послушницей монастыря, где добрые сестры окружили ее заботой, а Бог даровал покой. Мари провела в монастыре два года. Неожиданно она заболела. Операция по поводу перитонита прошла неудачно, и Мари вернулась домой умирать.

Огюст, находившийся рядом с сестрой в ее последние дни, был в ужасном смятении. Совершенно отупевший, он оставался в доме, погруженном в траур. Он забросил начатые раньше скульптуры. Инструменты, которыми он так ловко орудовал прежде, валялись у него из рук.

Роден был безутешен, замкнулся, ушел в свою боль. Он погрузился в такую бездну отчаяния, из которой его не могли вытащить никакие советы, никакие слова утешения. Всё это вызывало опасения за здоровье и даже жизнь молодого человека.

Кюре церкви Сен-Жак, исчерпав все утешительные доводы христианина, решил познакомить Огюста с человеком, имевшим репутацию спасителя душ, — отцом Эймаром<sup>16</sup> (позже тот был причислен к лику святых).

Отец Эймар, решивший проповедовать в этом квартале Парижа, занял старый дом на улице Фобур-Сен-Жак, который ему безвозмездно уступила милосердная семья. Рядом находилась часовня в приличном состоянии. Это было очень важно для отца Эймара и основанной им конгрегации: святые отцы постоянно, днем и ночью, совершали там поклонение, сменяя друг друга.

Отец Эймар был одержим идеей наставлять подростков, болтавшихся на улицах в свободное от работы время. Здесь, на окраине Парижа, одновременно с многочисленными мастерскими появились лачуги, где ютились семьи рабочих. Большинство тамошних подростков никогда не посещали школы, ничего не слышали о морали и еще меньше — о религии. Для них сутана священника была объектом насмешек. Привлечение в церковь этой молодежи, казалось, было совершенно невыполнимой задачей. Отец Эймар, хотя и выглядел довольно сурово, был доброжелательным и пользовался авторитетом. Он сумел приручить самых отчаянных хулиганов, а затем занялся их образованием.

Именно тогда с ним встретился Роден. Мы не знаем подробностей того, как Огюст решился на столь неожиданный поступок. Ни отец Эймар, ни Роден не оставили никаких признаний. Но как бы то ни было, прошло несколько недель, и молодой человек стал послушником конгрегации «Отцы Святых Даров», получив имя «брат Августин».

Таким образом, через небольшой промежуток времени брат вслед за сестрой проходит тот же путь от отчаяния вследствие глубокого душевного потрясения к попытке найти убежище в религии.

Тогда в только что созданном религиозном братстве состояло всего полдюжины священников. В настоящее время их насчитывается 16 сотен по всему миру. Общение с ними и благотворное влияние царившей в братстве духовной близости позволили Родену снова обрести душевные силы и желание трудиться. Ему предоставили небольшую пристройку в глубине монастырского сада, где в свободные минуты, позволяемые уставом сообщества, он уединялся и занимался скульптурой. Отец Эймар заметил рвение к работе молодого послушника и, возможно, хотя и менее вероятно, оценил его талант. Он знал, что поступки, совершаемые в порыве отчаяния, не всегда определяют истинное призвание человека. Когда Роден стал работать над бюстом отца Эймара, они подолгу беседовали во время сеансов. Отец Эймар своими советами помог Огюсту понять, что жизнь в монастыре, вне сомнений, не является его предназначением. Его призвание — ваяние, которым он занимается с такой страстью. Не прошло и двух лет, как Роден решительно покинул братство.

От этого периода его жизни осталось одно свидетельство — бюст отца Эймара, первая выдающаяся работа Родена. Создавая его, Огюст старался отразить свое глубокое уважение к священнику, спасшему его в критический момент жизни.

Отец Эймар не только исцелил Огюста от душевного кризиса, но и помог ему снова вернуться к жизни, целиком посвященной творчеству. «Я вошел в скульптуру, — заявил Марсель Жимон,<sup>[17](#)</sup> — как входят в религию». То же мог бы сказать о себе и Роден.

Завершая рассказ об этом периоде жизни скульптора, напомним, что отец Эймар был в 1925 году причислен к лику блаженных папой Пием XI и канонизирован в 1962 году папой Иоанном XXIII.

## ТРУДНЫЕ ВРЕМЕНА

Роден снова вернулся к жизни, полной напряженного труда и лишений. В настоящее время трудно идентифицировать его безымянные работы, многие из которых к тому же были уничтожены. Автор не очень гордился ими и не любил говорить о них. Тем не менее известно, что он участвовал в оформлении фойе Театра Гете и Театра гобеленов. Последний, превращенный позже в кинотеатр, до сих пор сохранил узкий фасад, декорированный летящими богинями в стиле эпохи Наполеона III.

Во время работы над лепниной орнаментального фасада этого небольшого театра Роден обратил внимание на проходящую мимо привлекательную девушку лет двадцати. Она работала на фабрике готового платья, находящейся по соседству. Худой, бедно одетый, измученный работой, он стеснялся знакомиться с парижанками. Но эта стройная розовощекая девушка не была похожа на типичную парижанку. При виде ее свежего лица и приветливого взгляда Роден вдруг почувствовал, как плавится его застенчивость. Они стали встречаться. По мнению некоторых исследователей, это была его первая любовь. Волею судеб эта женщина станет верной спутницей Родена на протяжении пятидесяти двух лет.

Роза Бёре родилась в крестьянской семье в небольшой деревне в департаменте Верхняя Марна, в Шампани. Она недавно приехала в Париж в поисках заработка и устроилась швеей.

Огюст и Роза полюбили друг друга и решили жить вместе, объединив свои скромные сбережения.

Спустя год родился сын. Но Роден не захотел признать его официально. Роза не стала настаивать. Она была из тех женщин, которые покорны воле своего господина. В результате мальчик носил фамилию Бёре. А так как отец всё же захотел сделать что-то для ребенка, то дал ему собственное имя — Огюст.

Следовало представить маленького Огюста Бёре семье, которая еще ничего не знала о появлении младенца. Встречу с родителями взялась подготовить тетя Огюста Тереза Шеффер, женщина, лишенная предрассудков. Ведь в то время появление внебрачного ребенка вызывало резкое осуждение окружающих. Но Роза произвела на родителей приятное впечатление, разговаривала с ними почтительно, была порядочной и работающей, поэтому семья Огюста приняла ее. Роден заботился о родителях, посещал их, по крайней мере, раз в неделю. К тому времени



мать была изнурена постоянной работой, а отец страдал болезнью глаз. Каждый раз, когда Роден вспоминал отца, он говорил о нем с волнением и уважением.

Молодому скульптору было очень трудно работать дома: маленькая узкая комната, рядом — жена и постоянно орущий младенец. Поэтому он почувствовал настоящее облегчение, когда ему удалось, наконец, найти по доступной цене помещение для мастерской. Он вспоминал: «О, моя первая мастерская! Я никогда ее не забуду. Я пережил в ней трудные минуты. К сожалению, на имеющиеся у меня средства я не смог бы найти ничего лучше: на улице Лебрен, рядом с кварталом Гобеленов, я снял конюшню за 120 франков в год. Мне казалось, что она достаточно светлая и просторная. Теперь я мог отходить на несколько шагов от своей глины, чтобы сравнивать ее с натурой. Это всегда было для меня существенным принципом, от которого я никогда не отступал. Потоки воздуха проникали в помещение отовсюду: через плохо закрывавшиеся окна, покособившиеся от сырости деревянные двери, разбитую черепицу на обветшалой крыше. Поэтому там царили постоянные сквозняки и ледяной холод. В углу был колодец с водой, отчего в конюшне всегда стояла пронизывающая сырость... Даже сегодня я не понимаю, как я смог всё это выдержать!..»

Мы хорошо представляем, как выглядела тогда Роза, потому что она постоянно позировала Родену, по крайней мере, первые годы. Это прекрасный тип крестьянки со строгими и волевыми чертами лица. Мать Огюста тоже была родом из лотарингской деревни. Можно удивляться тому, что Роден, создав первый бюст Розы, назвал его «Миньон» («Милочка»). Манера его исполнения была близка к стилю Карпо, только «Карпо без улыбки». Скульптуры Родена не улыбаются никогда. «Молодая женщина в шляпе с цветами», вылепленная с той же натуры, обладает шармом, во многом обязанным ее декоративной элегантности.

А тело Розы... С ним связана история создания «Вакханки», обернувшаяся настоящей катастрофой, оставившей неизгладимый след в душе Родена. С огромным трудом ему удалось уговорить Розу позировать без одежды. В течение двух лет он напряженно трудился, воплощая в глине красоту обнаженной женщины, ее стройный стан, прекрасной формы грудь, идеальные бедра, сильные руки, упругие крепкие ноги. Он хотел, чтобы его «Вакханка» была одержима страстью, чтобы ее тело трепетало в предвкушении блаженства. Вот что он рассказывал полвека спустя:

«Работа продвигалась очень медленно, но это меня не особенно волновало. С одной стороны, я не хотел утомлять мою подругу, заставляя принять позу, которую ей было бы трудно сохранять длительное время. С



другой стороны, я был убежден, что для получения хорошего результата необходимо изображать правду! Таким образом, желая как можно больше приблизиться к натуре, я выбрал довольно простую позу, которую модель могла бы легко принимать снова после небольшого перерыва. Это позволило мне создать правдивый образ.

Работа над этой фигурой продолжалась около двух лет. Тогда мне было 24 года. Я уже был хорошим скульптором. Я видел и старался передать свет, излучаемый натурщицей, как я это делаю сегодня. Скрупулезно воспроизводя рисунки профилей, я внимательно всматривался в них и тратил много времени на работу над ними! Я мог начинать снова и снова — 10, 15 раз, если требовалось; я никогда не удовлетворялся одним. Мне приходилось преодолевать массу материальных трудностей, с которыми я постоянно сталкивался. Все художники и скульпторы, терпевшие нужду, поймут это.

Так как необходимость зарабатывать на жизнь вынуждала меня работать у других, то удавалось выкраивать время для собственного творчества только на рассвете и поздно вечером, когда я возвращался домой.

Воскресенье было нашим праздничным днем. После продолжительного сеанса утром мы отправлялись прогуляться в пригород Парижа, чтобы компенсировать усталость за неделю».

Законченная фигура «Вакханки», к несчастью, не сохранилась. При переезде в другую мастерскую глиняную скульптуру вместе с другими вещами перевозили на тележке. В какой-то момент колесо неожиданно отвалилось, тележка наклонилась, «Вакханка» вывалилась на булыжную мостовую и разбилась на мелкие куски... Поэтому ее нет ни в одном каталоге — она осталась только в воспоминаниях Родена и его друзей.

Следует отметить, что вскоре Роза стала страдать от характера своего возлюбленного. Он, со свойственным художникам эгоизмом, видел в ней только натурщицу. Время, проводимое ими вместе, было целиком посвящено скульптуре, а не любви. Душевные излияния вызывали у Родена ужас, и смиренная Роза боялась его недовольства. Она всячески старалась угодить Огюсту, опасаясь быть брошенной с ребенком, крики которого так мешали работе.

Денег на натурщиков у Родена не было. Поэтому он стал лепить бюст местного бродяги, прозванного Биби. Эта работа отличалась от предыдущих необычайной экспрессией. Странное лицо с глубокими морщинами на лбу и горькими складками у рта несло печать страдания и одновременно достоинства. Сломанный нос только усиливал выражение

муки. Созданный Роденом образ вызвал одобрение его друзей. Они говорили, что портрет «прекрасен, как античный». И Огюст решил, что работа достаточно хороша, чтобы представить ее в Салон.<sup>18</sup> Но однажды, когда выдался необычайно морозный день и в конюшне-мастерской стоял ледяной холод, бюст раскололся: задняя часть головы отвалилась, уцелела только маска. Но в результате экспрессия образа лишь усилилась. Это подтвердил Родену его друг Легро.

Однако жюри Салона было иного мнения. «Человек со сломанным носом» был отвергнут.

Стоит ли обсуждать причины этого нового удара, нанесенного молодому скульптору мэтрами академизма? Роден считал, и не без оснований, что представленная работа выполнена в духе произведений Античности. А члены жюри вовсе не так представляли себе античную скульптуру, вот и всё. «Человек со сломанным носом», позже воспроизведенный в мраморе и отлитый в бронзе, отражал главное качество молодого скульптора, которое приводило в ужас жюри, — его мощную индивидуальность.

В том же 1864 году, когда Роден повстречался с Розой, он познакомился с Каррье-Беллэзом.<sup>19</sup>

Далу говорил о Родене не без ревности: «К счастью для него, он не смог поступить в Школу изящных искусств!» — хотя маловероятно, чтобы обучение в ней смогло повредить его яркой индивидуальности. Роден был слишком сильной натурой, чтобы это помешало расцвету его таланта. Доказательство? Тесное сотрудничество с Каррье-Беллэзом в течение пяти лет. Казалось, следовало бы опасаться совместной работы старательного молодого ученика, жаждущего знаний, и преуспевающего мэтра, который был старше его на 16 лет.

Каррье-Беллэз — скульптор поразительной виртуозности, умело использующий свои способности для извлечения максимальной выгоды. Талантливый ученик Давида д'Анже,<sup>20</sup> он создает в классических традициях «Вакханку» — образ прекрасной женщины. Эта статуя, удостоенная медали Парижского салона, сделала его звездой в артистических кругах. А критики называли его «нашим новым Клодионом». Его ловкие руки, предпринимательская жилка и рассудительность позволили ему руководить своей мастерской на улице Тур д'Овернь подобно директору крупного производства. Он осознал, что промышленное искусство — его подлинное призвание. Наняв два десятка рабочих, которые копировали его работы, Каррье-Беллэз стал крупным преуспевающим поставщиком статуэток, ваз, канделябров и настенных часов. Его изделия

пользовались большим спросом в среде зажиточной буржуазии, стремившейся окружить себя роскошью.

В то же время Каррье-Беллэз принимал заказы на скульптуры самых разнообразных жанров: религиозные — например «Мессию» для церкви Сен-Венсан-де-Поль в Париже; композиции на мифологические сюжеты — например «Юпитер и Геба», а также военные сцены — например «Смерть Дезе».<sup>21</sup> И, конечно, он создает скульптурные портреты знаменитых современников — от Жорж Санд и Ренана<sup>22</sup> до Гортензии Шнейдер<sup>23</sup> и Наполеона III.

Каррье-Беллэз, жадно хватавшийся за любой заказ, тщательно заботился о том, чтобы выглядеть аристократом: длинные волосы аккуратно зачесывал назад, носил большую фетровую шляпу, туфли с пряжками, черную накидку с большой серебряной застежкой. Одним словом, он во всём был антиподом Родена. Но он мгновенно оценил исключительные способности молодого скульптора и тут же начал их использовать. Несколько недель спустя Роден создал модели в стиле мэтра, но все они по условиям контракта были подписаны именем Каррье-Беллэза.

Положение Родена стало более стабильным, оплата труда — вполне приличной. Именно ему стали доверять создание наиболее изысканных декоративных мотивов и фигур на дверях богатых домов, барельефов для украшения лестниц в особняках. Мы не обнаружили ничего из этих ранних работ, о которых, впрочем, сам автор не любил говорить. Единственное исключение — декоративные украшения особняка маркизы де Паива на Елисейских Полях, дом 25. В этом же особняке Далу (в отличие от Родена, под своим именем) создал камин с сатирами по бокам, вызывавшими у современников восхищение.

Хотя навыки, приобретенные Роденом во время работы в мастерской Каррье-Беллэза, едва ли принесли ему пользу, нельзя сказать, что они были ему вредны. После того как Огюст покинул Каррье-Беллэза, он, довольно часто испытывая денежные затруднения, продолжал создавать, но уже от своего имени, статуэтки в стиле Клодиона. Но так как на этих статуэтках не было штампа с престижным именем Каррье-Беллэза, то Родену с трудом удавалось находить на них покупателей.

Поразительно, что Роден, начав с этих изящных безделушек, пришел затем к созданию восхитительной статуи-скалы, олицетворяющей Бальзака.

Чтобы жить поближе к мастерской Каррье-Беллэза, Роден сначала поселился в Клинянюре, а затем на вершине холма Монмартр на улице Соль. Эта улица изображена на полотнах Сезанна, Ван Гога и Утрилло.<sup>24</sup>

Рядом располагалось «Кабаре убийц», где обычно собиралась богема. Десять лет спустя это кабаре станет знаменитым под вывеской «Шустрый кролик». Но Роден, конечно, не посещал кабаре — он работал по 12 часов в день, пил очень редко, не курил никогда.

Шел 1870 год. Разразилась Франко-прусская война. Это была война двух держав за власть и влияние в Европе. Прекрасно вооруженная немецкая армия наносила французским войскам одно поражение за другим.

Родену было тогда 30 лет. Мобилизованный в полк Национальной гвардии, он дослужился до звания капрала. Но повторная медицинская комиссия обнаружила, что у Родена слабое зрение, и он был демобилизован. Не воображайте, что он обрадовался этому: он был патриотом, и поражения французской армии глубоко ранили его. Кроме того, он лишился заработка: война для скульптора — время безработицы и нищеты. Каррье-Беллэз переехал в Бельгию. Как Родену жить и обеспечивать семью? Настала необычайно суровая зима, Париж был осажден неприятелем, население голодало.

Он сообщил Каррье-Беллэзу, что освобожден от службы в армии и находится в бедственном положении. Из бельгийской столицы пришло спасительное письмо. Каррье-Беллэз сообщал, что получил заказ на декорирование здания брюссельской Товарной биржи. Для выполнения этой ответственной работы он нанял целую бригаду бельгийских скульпторов и приглашал Родена присоединиться к ним.

Огюст покидает Розу и сына. Роза работает на фабрике по пошиву военного обмундирования. Его отец, ставший практически слепым, проводит всё время в своем кресле и живет на пенсию.

Роден, отправляясь в Бельгию на заработки, не знал, что именно будет там делать. Прощаясь с близкими, он предполагал вернуться через несколько недель. Но всё сложилось совсем иначе.

Столица Бельгии на сороковом году ее независимости стремительно преображалась. Рядом со старыми кварталами, сохранившими дух былых времен, возводились огромные богатые особняки и общественные здания, например грандиозный Дворец правосудия, располагающийся на площади в 20 тысяч квадратных метров. На строительство Товарной биржи (архитектор Леон Сьюс) были отпущены огромные средства, позволявшие сделать из нее символ процветания страны. Величественное здание биржи с обилием декоративных украшений возводили в стиле тяжеловесного и пышного классицизма, царившего в то время во всех городах мира. Для скульптурных работ было привлечено множество мастеров. Индивидуальная инициатива скульпторов была крайне ограничена. К тому

же программа работ не содержала ничего, что могло бы возбудить их воображение.

Каррье-Беллэзу было поручено руководить бригадой декораторов. Он покинул Париж, потому что война лишила его возможности продолжать бурную творческую деятельность. К тому же в Бельгии он получил ответственную должность. Помимо местных скульпторов, в его бригаде работал приехавший с ним Ван Расбург.<sup>25</sup> Роден хорошо знал его, поскольку они встречались в мастерской Каррье-Беллэза.

Жизнь Родена в Брюсселе снова сводилась к бесконечному напряженному труду. Весь день он проводил в мастерской или на стройке, а по вечерам в своей комнате лепил статуэтки, которые затем подписывались патроном и успешно продавались.

Роден стремился экономить на всём, питался очень скромно в кабачке на старой улице квартала Биржи, тратился только на самое необходимое, чтобы отправить хоть немного денег семье. Какова судьба Розы, что стало с родителями, когда новые напасти обрушились на Париж? Новости, поступавшие оттуда, были противоречивыми, но всегда вызывали сильное беспокойство. В Париже росло недовольство новым правительством, заключившим позорный мирный договор с Пруссией. Население, во время осады Парижа добровольно вступившее в ряды Национальной гвардии, отказывалось сдавать оружие. В марте 1871 года была провозглашена Парижская коммуна, но продержалась она недолго, всего несколько месяцев. В конце мая правительственные войска жестоко расправились с коммунарами. Последовали репрессии. Лилась кровь. Людей расстреливали сотнями. Начались пожары. Париж был в огне. В этой братоубийственной войне защитников Коммуны с правительственными войсками погибло около тридцати тысяч человек. Город не снабжался продуктами. Говорили о бесконечных очередях у дверей булочных, о магазинах, разграбленных голодающим населением.

Почтовая связь с Парижем прервана. Роден пишет письма, полные тревоги, но ответа нет. Наконец Огюст получает новости от тети Терезы, как-то сумевшей переправить письмо. Они живы: и Роза, и ребенок, и родители. Роза работает. Но какие трудности приходится преодолевать, чтобы добыть съестное!

Огюст пишет Розе, объясняет, что пребывает в крайней нужде. Он надеется, что ситуация изменится к лучшему, но пока всё это неопределенно:

«Мой маленький ангел, я счастлив, что вы целы и невредимы. Только ты долго не пишешь мне, хотя я с нетерпением ожидаю новостей, и не

отвечаешь на мои вопросы. Напиши мне подробно, чтобы я знал всё, что ты делала в эти мрачные дни. Я хочу тебя успокоить: обещаю выслать деньги, которые получу в ближайшие дни. Я надеюсь, что мои дела пойдут лучше. Всегда надо надеяться, мой ангел! И если мне придется задержаться в Брюсселе, я организую твой приезд сюда, так как очень скучаю по тебе. Ты мне ничего не пишешь о месье Гарнье и месье Бернаре, которому я отправлю деньги; навести его. Загляни также в мастерскую: не разбил ли он там чего? Я отправил тебе длинное письмо, где расспрашивал о доме, мастерской и обо всём. По-видимому, оно не дошло до тебя. Вообрази себе, моя маленькая Роза, у меня были большие трудности. Около трех месяцев я вообще не работал. Представляешь, как мне было тяжело. Мы поссорились с месье Каррье. И тем не менее дело пойдет. Только нужно, Роза, еще немного подождать. В данный момент у меня нет ни гроша. К счастью, мне помогают аптекарь и один из моих товарищей. Я не представляю себе, как пережил бы это без дружеской поддержки. В предыдущем письме я просил тебя взять мои брюки в ломбарде, не нужно ничего платить. А что месье Тирод? Скажи ему, пожалуйста, что я отправлю ему деньги, как только смогу. Едва ли мы сможем и дальше снимать эту квартиру — слишком дорого. Тем не менее в течение месяца станет ясно, останусь ли я в Бельгии или вернусь. Целую тебя от всего сердца.

Твой друг».

Отправить деньги... А между тем он поссорился с патроном. Причина этой ссоры известна. Каждый вечер после работы он изготавливал небольшие статуэтки для Каррье-Беллэза. У него возникла идея поставить на одной из статуэток собственную подпись и предложить ее скупщику. Его доводы были настолько наивны, что можно было бы даже простить ему подобную бестактность. В самом деле, ведь месье Каррье — мошенник, так как подписывает модели, сделанные руками другого; причем они были настолько искусной имитацией работ мэтра, что тот даже не вносил никаких, даже мелких поправок. Затем произошло то, чего и следовало ожидать: хотя он предложил статуэтку за полцены (25 франков вместо 50), скупщик проявил недовольство и предупредил Каррье-Беллэза, своего постоянного поставщика, а тот пришел в ярость и немедленно уволил Родена.

И вот Роден без работы и, разумеется, без гроша, на содержании доброго друга и аптекаря.

К счастью для него, происходят события, изменившие ситуацию. В Париже после разгрома Коммуны устанавливается относительное спокойствие. Каррье-Беллэз решает вернуться к семье и многочисленным

французским клиентам. Он разрывает контракт с бельгийскими работодателями и уезжает в Париж.

Теперь завершением работ по декорированию здания Товарной биржи руководит Ван Расбург. В то же время он решает организовать собственное дело и предлагает Родену стать его партнером. Они уже работали вместе в течение нескольких лет и хорошо знают, на что способен каждый. Они снимают мастерскую в Икселе и заключают контракт, в котором оговорено, что Ван Расбург будет подписывать работы, продаваемые в Бельгии, а Роден — отправляемые на продажу в Париж, а доход они будут делить поровну. Теоретически это были отличные условия, но вскоре Роден почувствовал себя обделенным. Дело в том, что Ван Расбург находил заказчиков на месте, а Роден, пребывая в Бельгии, никого не мог найти во Франции. Так как Роден был куда более плодовит, чем Ван Расбург, и всё время проводил в мастерской, он делал гораздо больше работ без подписи, чем подписанных своим именем. Он с горечью осознал, что Ван Расбург зарабатывает себе имя на произведениях, автором которых является он сам. Правда, если эти скульптуры и не приносят ему славу, то хотя бы кормят его.

Поэтому сегодня очень трудно определить, какие именно работы этого периода принадлежат Родену. Считается, что он создал скульптурные группы на фасаде биржи — «Африку» и «Азию», кариатид<sup>26</sup> и барельефы для интерьера здания. Позже он заявлял, что является автором декоративных фигур во Дворце академий и кариатид на фасадах нескольких домов на бульваре Анспах, но все они подписаны именем его компаньона. Так как Роза оставалась в Париже, Огюст засыпал ее указаниями по поводу скульптур, оставленных в мастерской. Впрочем, эта мастерская обходилась слишком дорого, и ее пришлось освободить. В каждом письме Роден напоминал о том, что глиняные изделия должны быть постоянно накрыты влажными тряпками. Роза добросовестно выполняла все его инструкции. Огюста беспокоило состояние бюста отца Эймара, «Человека со сломанным носом» и особенно «Эльзаски» — выполненного во время осады Парижа бюста Розы с суровым и трагическим выражением лица. И как всегда, всё те же мучительные вопросы о деньгах: «Моя бедная малышка, я не смог отправить тебе деньги, но ты ведь понимаешь, что у меня большие расходы...»; «Напиши мне тотчас же подробное письмо. Я хотел тебе отправить пять франков, чтобы ты устроила скромный ужин, пригласив мадам и месье Пульбеф, но вышлю их в следующий раз. Я хочу, чтобы ты обязательно пригласила их, когда я пришлю деньги». Однажды он отправил ей 65 франков, «из которых 30 для итальянца, который посетит

тебя от моего имени, 30 — моим родителям и пять — для тебя, чтобы ты купила себе что-нибудь». О сыне — никогда ни слова. Мать Огюста тяжело заболела во время эпидемии оспы и скончалась так же тихо, как прожила всю жизнь. Так как в доме совсем не было денег, она была похоронена в общей могиле, где именно — никто не знает.

Наконец Роден организовал приезд Розы в Брюссель. Благодаря сотрудничеству с Ван Расбургом он опять стал хорошо зарабатывать. Он также продолжал создавать небольшие статуэтки в стиле Каррье-Беллёза и продавать свои модели литейщикам, отливающим их затем в бронзе, по цене до 80 франков. Кроме того, он стал выполнять бюсты друзей и тех людей, которые оказали ему услуги, а затем щедро раздаривал их.

Роден с Розой поселились в большой комнате в Икселе, недалеко от мастерской. Их жизнь была по-прежнему заполнена непрерывным трудом. Они поддерживали добрососедские отношения со скромными обитателями квартала. Жили они без особых трудностей, так как в Бельгии можно было недорого снимать жилье и продукты были относительно дешевыми. А Роден, как только выдавалась свободная минута, жадно поглощал книги. Параллельно с совершенствованием в своей профессии, где он чувствовал себя всё более уверенно, Огюст испытывал потребность в самообразовании, духовном обогащении и знакомстве с общими идеями, доступ к которым так долго был ему закрыт. В Брюсселе и Антверпене, где он выполнял заказ в течение нескольких недель, Роден проводил много времени в музеях. Особенно его привлекали работы Рембрандта. Его фигуры, позолоченные солнцем, возникающие из пучины тени, — разве это не скульптуры? А когда выдавался свободный день, Огюст брал мольберт с красками и отправлялся в лес в окрестностях Брюсселя писать этюды.

В Париже его отца и сына приютила мужественная тетя Тереза, ставшая прачкой, чтобы обеспечить их существование.

Наступил 1875 год. Произошло небольшое, но очень значительное для скульптора событие. Он всегда считал одной из лучших своих работ «Человека со сломанным носом». Он выполнил этот бюст в мраморе и отправил его в Парижский салон. На этот раз он был принят.

Книги и музеи пробудили в Родене огромное желание познакомиться с Италией. Это желание становилось с каждым днем всё более навязчивым. Особенно его привлекал Рим. Из прочитанного у него сложился образ итальянской столицы: город из тысячелетних камней, очаг величия и коррупции, обгаренный пожарами и кровью.

Роден собирает свои небольшие сбережения, наказывает Розе постоянно менять влажные тряпки на глиняных скульптурах в мастерской и



уезжает.

Он совершает долгое путешествие, частично по железной дороге, частично пешком. У него всего 700 франков, поэтому приходится экономить на всём. Сначала он посещает Реймс; грандиозный собор, шедевр зрелой готики, производит на него ошеломляющее впечатление. Затем он проезжает через Понтарлье, Савойю у подножия Альп, пересекает альпийский перевал Мон-Сени недалеко от границы с Италией, затем Апеннины и добирается пешком до Пизы. Оттуда он пишет Розе: «Дожди... Должен признаться, что я ем не всегда регулярно, а только тогда, когда больше нечего смотреть... Динан очень живописен, а собор в Реймсе настолько прекрасен, что в Италии я еще не встретил подобной красоты».

И вот он во Флоренции:

«Всё, что я видел на фотографиях или в гипсовых копиях, не дает никакого представления о сакристии церкви Сен-Лоренцо — Капелле Медичи.[27](#)

Надо смотреть на эти гробницы в профиль. Я провел уже пять дней во Флоренции и только сегодня увидел эту сакристию. Честно говоря, эти пять дней я смотрел на всё довольно равнодушно. Самые незабываемые впечатления, полученные мною: Реймс, Альпы и эта сакристия... Ты не удивишься, если я признаюсь, что с первых же часов моего пребывания во Флоренции я внимательно изучаю Микеланджело. Мне кажется, что этот великий маг позволил мне проникнуть в некоторые свои секреты... Вечером я делаю наброски, но не с его произведений — я пытаюсь воссоздать те схемы, которые построил в своем воображении, чтобы понять его...»

Роден поднимается до самых вершин искусства: Реймс, Микеланджело... Он осматривает гробницы молодых герцогов Джулиано и Лоренцо Медичи.[28](#)

Их надгробные статуи, помещенные в стеновые ниши, — мужественные, трагические фигуры, полные энергии и спокойной силы. Перед статуями — саркофаги, на покатых крышках которых возлежат аллегорические фигуры — «День» и «Ночь» (на саркофаге Джулиано) и «Утро» и «Вечер» (на саркофаге Лоренцо). Эти фигуры, символизирующие, по-видимому, скоротечность жизни, преисполнены скорби.

Женские фигуры («Ночь» и «Утро») завершены, тогда как мужские («День» и «Вечер») выполнены вчерне. Но именно они поразили Родена. Он ощутил титанический труд скульптора, высекающего формы из грубого, трудно поддающегося обработке мрамора. Самый выдающийся ваятель в мире не смог осуществить свой замысел до конца — создать гробницу

самого Лоренцо Великолепного, который неоднократно проявлял к нему дружеское расположение и восхищался его талантом.

Тем не менее Роден упустил нечто существенное — поразительную внутреннюю гармонию скульптуры и архитектуры Капеллы Медичи. В этом сооружении тень и свет распределены так, чтобы задавать ритм замкнутому пространству, где карниз становится столь же важным, как и саркофаги или статуи — и те и другие изготовлены согласно одним и тем же законам. Эпоха Возрождения еще не знала такого поразительного синтеза архитектуры и скульптуры. Роден понял секрет Микеланджело-скульптора, но не разгадал тайну Микеланджело-архитектора.

После Флоренции, где новаторский гений мастеров Ренессанса наложил на него столь глубокий отпечаток, Роден оказался в Риме, где царил дух античного мира.

Он увидел работы Рафаэля.<sup>29</sup> Определенно, парижские художники, считающие себя его последователями, не понимают ничего. А как внимательно и напряженно рассматривал Роден «Моисея»<sup>30</sup> Микеланджело и фрески Сикстинской капеллы!<sup>31</sup> Фигуры на потолке и стенах казались высеченными из камня. Могучий Микеланджело оставался скульптором даже в живописи!

Путешествие в Италию оказало на Родена огромное влияние, оставив глубокий след. Он нашел подтверждение своим идеям и методам. Творчество великих ваятелей Возрождения послужило ему важнейшим уроком. Роден почувствовал: он может, он должен сам стать мэтром.

У него создалось впечатление, что он обладает силой, которую пока еще не смог выразить. Его работа в качестве декоратора в Париже или Брюсселе, конечно, не позорит его. Разве великий Рюд<sup>32</sup> не работал в течение двадцати лет над декоративными барельефами в бельгийском замке Тервюрен? Это нисколько не помешало ему создать великолепные скульптуры, например «Марсельезу» на Триумфальной арке в Париже или памятник маршалу Нею.<sup>33</sup>

Но если хочешь служить подлинному, большому искусству и стать достойным звания мэтра, нужно идти собственным путем, воплощая в скульптуре свои смелые замыслы.

# ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

Следовало ли Родену сожалеть о том, что он посвятил свою юность скромной работе ремесленника? Позже он неоднократно повторял, что признателен своим преподавателям в Школе рисования и математики и всем тем добросовестным мастерам с богатым практическим опытом, которые обучали его секретам ремесла.

Ему довелось работать со многими талантливыми ремесленниками, не добившимися, как и он, признания. Теперь мы живем в «эпоху гениев». Ремесло может означать мастерство, но не приносит больших доходов. Навыки уступают дорогу изобретениям и импровизации с целью добиться оригинальности любой ценой.

Роден часто подчеркивал, что он получил образование и сформировался как наследник «старого режима». Прежде существовали цеховые объединения художников и скульпторов. Владение навыками ремесла позволяло им выполнять самые разнообразные заказы: они изготавливали лепные украшения, пилястры, капители, фронтоны, писали картины с галантными сюжетами для украшения гостиных или портреты, отличавшиеся поразительным сходством. Само определение «художник» подразумевало использование своего ремесла, так же как это делают краснодеревщик или слесарь. Великая французская революция разрушила эту систему — художник перестал быть подневольным работником. Однако позже под давлением обстоятельств вместо запрещенных цеховых организаций стали создаваться небольшие объединения ремесленников, где заработок зависел от владельца предприятия. Приходилось много работать за небольшую плату.

Молодость Родена совпала с эпохой Второй империи. Революция 1848 года привела к отречению короля Луи Филиппа и провозглашению Второй республики. Путем всенародного голосования президентом республики был неожиданно избран племянник Наполеона, сорокалетний принц Луи Наполеон Бонапарт. Очевидно, французы связывали с родственником Наполеона память о былом величии страны и надежды на его возрождение. Однако республика просуществовала недолго — в 1851 году Луи Бонапарт совершил государственный переворот и провозгласил Францию Второй империей, а себя — императором Наполеоном III.<sup>34</sup> Эпоха Второй империи стала временем реакции и коррупции. Наполеон III, надеясь отвлечь внимание подданных от растущего недовольства широких слоев

населения, стал насаждать показную пышность столичной жизни. Он перестраивает Париж, вместо узких запутанных улочек прокладывает широкие авеню и бульвары. Как грибы после дождя растут роскошные особняки, вытесняя жалкие лачуги бедняков.

В этом смысле вторая половина XIX века была исключительным периодом. Талантливый скульптор в то время мог довольно легко найти работу. Монументы украшались скульптурами, зачастую были даже перегружены ими. Изобилие декора на фасадах жилых домов было свидетельством социального благополучия и хозяев, и жильцов и льстило их тщеславию. Затраты на декоративное убранство как интерьеров, так и фасадов домов включались в стоимость аренды. Карнизы, пилястры, дверные и оконные рамы, порой кариатиды украшали дома и особняки богатых горожан. Памятники становились всё более напыщенными, с литыми барельефами или штампованными украшениями по кругу. Если какая-либо поверхность оставалась без декора, заказчики опасались, что это может быть сочтено за знак бедности. Франция тогда покрылась многочисленными дворцами и зданиями мэрий в стиле Ренессанса, префектуры и театры возводились в смешанном стиле, храмы — обязательно в готическом стиле. Затем появляются здания бирж, банков, больших гостиниц, казино с изобилием декоративных украшений.

Если в начале XIX века скульптура весьма скромно использовалась в архитектурных сооружениях, то во время Второй империи она буквально заполонила всё. Сами здания были в художественном отношении настолько посредственны, что проектировщики стремились поднять их престиж обилием декоративных украшений. Но мешаниной подражаний строения напоминали даму, увешанную фальшивыми драгоценностями, что лишь еще больше подчеркивало вырождение архитектурных форм.

После того как во время Великой французской революции были заброшены или уничтожены исторические памятники, настало время их реставрации — зачастую подлинной реконструкции. И каждый раз облик здания менялся, становясь более пышным, чем первоначальный. (Дальше мы увидим, насколько справедливо было мнение Родена на этот счет, тогда мало кем из его коллег разделявшееся.) Виолле-ле-Дюк<sup>35</sup> и его конкуренты нанимали сотни скульпторов, работавших над статуями и орнаментами. В новом Лувре павильоны украшались эмблемами, кариатидами и многочисленными скульптурами. 86 статуй выдающихся деятелей Франции выстроились на портиках, 63 аллегорические группы обрамляли крышу. На фасаде Лувра, выходящем на улицу Риволи, было столько ниш, что даже не удалось заполнить все. Что тогда говорить о консолях, карнизах, панно,

фризах и извилистых переплетающихся линиях, главной задачей которых, казалось, являлось заполнение всего пространства, чтобы не оставить голого камня. На фасаде нового здания парижской мэрии было установлено 110 статуй знаменитых парижан (одна из них выполнена Роденом), а в залах для приемов разместили многочисленные аллегории. После краха Второй империи была учреждена Третья республика. Новая власть щедро украшала площади и парки в Париже и провинции статуями политиков, литераторов или художников, авторы которых забыты, как, впрочем, и большая часть славных дел, которые они стремились увековечить.

Всё это может вызвать даже некоторую зависть у современных скульпторов, которые не имеют возможности сделать даже бюсты глав администрации, что в то время было общепринято и очень хорошо оплачивалось.

Роден сторонился, насколько возможно, скульпторов, которые тратили все силы на поиски новых методов и форм и называли скульптурами объекты, не имеющие никакого отношения к ваянию. Он провел юность и частично зрелость среди тех мастеров, которые воспроизводили модели и, реже, переделывали их заново, но при этом строго придерживались традиции. Он принадлежал к числу тех, кого называли скульпторами-декораторами или мастерами орнамента, и был в числе лучших.

Постепенно эти опытные мастера, порой очень талантливые, стали исчезать по той простой причине, что декораторов требовалось всё меньше. Причины угасания интереса к этому ремеслу имеют глубокие корни, и Роден в свое время выразил сожаление по этому поводу: «Обучение этому мастерству в прошлом, когда долгие годы занятий позволяли овладеть всеми приемами профессии, вооружало того, кто имел способности постичь их, превращая скромных ремесленников в реальных и полезных помощников. Вся эта система была разрушена. Изменение подхода к обучению привело к подрыву основ профессии. Надеялись заменить практическое постижение ремесла обучением в школе, но ученик нашей школы — не подмастерье, он не прилагает усилий, он работает, когда хочет. Он уже ощущает себя будущим художником, он — не ремесленник. Подмастерье, выполняя многочисленные и простые задания, впитывал дух мастерской; он учился послушанию. Затем он овладевал мастерством, начиная с азов, и каждый день совершал новый шаг. Далее он работал над композициями старших товарищей, каждодневный контакт с которыми закреплял полученные навыки. И только потом он, наконец, приступал к первым самостоятельным пробам. Одним словом, прежде чем начать что-то создавать, он имел время созреть для этого». Роден с горечью говорил о

новых методах подготовки скульпторов: сеансы, во время которых профессор может посвятить всего две минуты на исправление ошибок каждого ученика, нельзя назвать обучением.

На протяжении всей жизни Роден не раз возвращался к этому вопросу обучения, радуясь тому, что он столь долгое время, до сорока лет, оставался подмастерьем. А не остался ли он им до самой смерти, постоянно обращаясь к природе, древним соборам и античным скульптурам, непрестанно беря у них уроки мастерства?

Вернувшись из путешествия по Италии, Роден, вдохновленный увиденным, почувствовал уверенность в правильности избранного им пути. И он энергично принялся за ответственную работу. Перед отъездом он оставил в мастерской заготовку статуи обнаженного юноши. В качестве натурщика он использовал бельгийского солдата. Он не любил профессиональных натурщиков, привыкших позировать в застывших позах манекенов, в которых их изображали последователи традиций академизма. Роден работал над статуей в течение полутора лет.

Не подтолкнул ли его к этому творческому порыву восторг, испытанный им во Флоренции перед статуями Микеланджело? На самом деле в этой работе не было никакого подражания, ни в чем не проявилось влияние автора сакристии Сен-Лоренцо. Микеланджело добивался необычайной экспрессии за счет «живой» мускулатуры, порой несколько гипертрофированной, высекая ее из мрамора; Роден моделировал небольшие светящиеся поверхности сменой теней и отражений, что позволяло ощущать пульсирование жизни.

Прежде чем представить свою работу в Париже, Роден демонстрирует ее на выставке «Кружка бельгийских художников». Он называет статую «Побежденный» в память о трагических днях франко-прусской войны. Измученный, отчаявшийся солдат стоял, опираясь левой рукой на копье. Некоторые из немногочисленных отзывов были восторженными, другие — более сдержанными. Говорили, что юноша слишком реалистичен, словно живой, что контрастировало с традиционными скульптурами в академическом стиле. Тогда возник коварный вопрос: не изготовлена ли статуя путем обработки слепка с живого натурщика?

Эти подозрения глубоко оскорбили Родена. Он, работавший с натурщиками в течение длительного времени, считал, в отличие от многих коллег-современников, что использование слепков — позорная, бесчестная практика! Он предложил клеветникам присутствовать при его работе с натурщиком, чтобы «убедиться в том, насколько художественная интерпретация далека от слепого копирования». Они пытались

оправдываться тем, что просто задали вопрос, вовсе не собираясь нанести ему оскорбление, и т. д.

Роден переправил статую в Париж. Прежде чем представить ее в Салон, он внес изменение — убрал копье, на которое опирался «Побежденный». Это сразу придало фигуре совершенно иной характер: это был уже не шатающийся от слабости и отчаявшийся воин. Теперь казалось, что он пробуждается от сна, переходит от дремоты к движению, словно символизирует собой пробуждение человечества. Роден называл статую по-разному: «Пробуждение весны», «Пробуждение человечества», а в Салоне выставил ее под названием «Бронзовый век».

«Бронзовый век» — произведение ни в академическом, ни в реалистическом стиле. В нем безуспешно искали подражание античной скульптуре или стремление к оригинальности. Казалось, эта статуя не несет ничего революционного. Она почти академическая, как многие другие. Но то небольшое, чем она отличается от других, — это сама жизнь, настолько статуя была близка натуре и вибрировала в свете, словно живая.

Нет ничего более забавного, чем растерянность скульпторов, входивших в состав жюри Парижского салона, перед этим обнаженным юношей, очень простым, очень естественным, но настолько лучезарным, что он резко отличался от всего, что они привыкли видеть и оценивать. Он смущал их, вызывал подозрения.

Тем не менее они приняли статую в Салон.

Но академические скульпторы не успокоились — они собрали все сплетни и пересуды, любезно сообщенные им из Брюсселя. В Париже снова стали обвинять Родена в использовании слепка с натурщика, на этот раз еще более настойчиво. Впервые члены жюри Салона выступили с подобным обвинением, так как даже они практиковали частичное использование слепка, что в то время было довольно распространено. Чем больше внимания публики привлекала эта сияющая статуя малоизвестного скульптора, тем настойчивее распространялись слухи об этом обвинении.

Роден стал объектом публичного скандала. Он будет сталкиваться с подобными нападками до конца своих дней. Гений вызывает страх.

Он защищался мужественно, но неумело. Молодой натурщик из Брюсселя согласился приехать в Париж и выступить в качестве свидетеля — он готов был при необходимости предстать нагим перед членами жюри. Но бельгийское начальство не дало ему разрешения на пересечение границы, что вызвало в Париже ухмылки недоброжелателей Родена. Заговорили даже о том, чтобы убрать статую из экспозиции Салона. Один из членов Института утверждал, что статуя сделана с помощью слепка с

трупа.

Роден, оскорбленный клеветой, обратился с письмом к помощнику министра изящных искусств. Тот в ответ назначил, как это было принято, комиссию для расследования.

Предполагалось сделать фотографии натурщика, чтобы сопоставить их со статуей. К счастью, ряд членов комитета Салона, в том числе и наиболее влиятельные, встали на защиту Родена. В первую очередь это Фальгиер, восхищавшийся «Бронзовым веком», затем Гийом, знавший Родена лично, а также Альфред Буше, Шапю и Поль Дюбуа,<sup>36</sup> имевшие большой авторитет. К ним присоединились бельгийские скульпторы, видевшие, как работал Роден. И, наконец, его поддержал Каррье-Беллёз, перед лицом такого тупого обвинения забывший их ссору.

Партия была выиграна. И эта невероятная история только привлекла внимание к таланту того, кто невольно ее спровоцировал.

Три года спустя статуя «Бронзовый век», отлитая в бронзе, была куплена государством и установлена в Люксембургском саду. Поскольку в этом же году Роден был удостоен медали третьей степени за «Иоанна Крестителя», выставленного в Салоне, члены комитета брюзжали: «Слишком большая честь для медали!...»

Остается лишь удивляться тому, что профессиональные скульпторы могли настолько заблуждаться — или они притворялись, что не понимают методов работы Родена? Возможно, они не знали, что ему всегда был необходим натурщик, а в отсутствие такового он работал по памяти. Неужели им было недостаточно просто взглянуть на скульптуру, чтобы отличить слепок от результата творчества? Разве можно было передать с помощью слепка движение мускулатуры, уловить естественный ритм, присущий живому организму, добиться этой гармонии пропорций, этого трепетания, что совершенно исключало не только использование слепка, но и копирование?

Сейчас статуя «Бронзовый век» установлена в Париже на площади, носящей имя ее автора, в квартале Отёй. Несмотря на то, что на нее буквально наступают окружающие ее высокие здания, она по-прежнему излучает необычайную жизненную силу и служит укором ее несправедливым судьям.

А в то время Родену было необходимо обеспечивать себе существование. Салон не выразил желания приобрести «Бронзовый век», а транспортировка статуи стоила дорого. Париж готовился к Всемирной выставке 1878 года. Ее решили расположить на Марсовом поле и на склоне холма Шайо, где архитекторы Давиу и Бурде завершали строительство



дворца Трокадеро в мавританском стиле с элементами византийской архитектуры. А Дворец промышленности на Марсовом поле, построенный из металла и стекла, возвещал новые времена. Спустя семь лет после поражения в войне с Германией, пережитых потрясений и унижений Франция была намерена занять достойное место в мире. На этой первой грандиозной Всемирной выставке, организованной Третьей республикой, были представлены все крупные мировые державы, кроме Германии. Роден был тоже привлечен к подготовке выставки, но... всё еще в качестве анонимного рабочего. Автор «Бронзового века» был нанят скульптором Лаустом, получившим массу заказов.

На этот раз Роден был в Париже, а Роза — в Бельгии. Огюст послал ей письмо, в котором поручил продать мебель, чтобы решить проблему с деньгами и оплатить транспортировку в Лондон проекта памятника Байрону. Премьер-министр Великобритании решил возвести памятник поэту, и в связи с этим был объявлен конкурс. На конкурс поступило 37 проектов, и, несмотря на оптимистический настрой Родена, у него было мало шансов на победу.

Так как теперь работа удерживала Родена в Париже, он решил окончательно переехать из Бельгии и отправился за Розой в Брюссель. Они с Ван Расбургом договорились о прекращении действия контракта, так как их сотрудничество теперь утратило всякий смысл. В Париже Огюст поселился на улице Сен-Жак вместе с Розой, сыном и отцом. В течение последующих шести лет Роден трижды менял жилье, но всегда оставался в одном и том же квартале, недалеко от отчего дома на улице Арбалет.

Семейная жизнь Родена в стесненных условиях была нелегкой. Его отец утратил не только зрение, но и рассудок. Он не хотел больше двигаться, а его высказывания были гневными и бессвязными. Маленький Огюст был добрым ребенком, но всё больше производил впечатление слабоумного. Поскольку Родена, как и всех творцов, интересовало только его искусство, он переложил на Розу все заботы о содержании дома, а сам уходил утром в свою мастерскую и возвращался только с наступлением ночи.

Друг Родена, скульптор Фурке, нашел ему мастерскую по соседству со своей на улице Фурно. В этом квартале обитало много скульпторов и мастеров художественного промысла. Роден вспоминал о пребывании там с удовольствием. Он, как всегда, работал очень напряженно, выполнял самые разные заказы, оттачивая свое мастерство. Позже он вспоминал: «Необходимость заработка заставляла меня овладеть всеми сторонами моего ремесла. Я выполнял подготовительные работы, обтесывал мрамор,

камни, делал орнаменты и даже украшения у одного ювелира, к сожалению, слишком долгое время. Но это сослужило мне хорошую службу — я всесторонне овладел профессией скульптора». Он забыл добавить, что в то время работал даже у краснодеревщика в предместье Сент-Антуан, украшая резьбой сундуки из орехового дерева.

Когда он выполнял заказы такого рода, его руки справлялись с ними с обычной виртуозностью, а сам он предавался мечтам. Он вспоминал с восхищением работы Микеланджело, его приводили в восторг произведения Виктора Гюго.<sup>37</sup> Как только выдавалась свободная минута, он брал альбом и тут же начинал изобретать новые формы.

Роден не слишком гордился своими гипсовыми статуэтками, которые Роза пыталась сбывать торговцу в их квартале. Он вдохновенно работал над статуей, дорогой его сердцу. История ее создания была такова:

«Однажды утром кто-то постучал в дверь мастерской. Вошел итальянец, сопровождаемый своим соотечественником, уже позировавшим для меня. Это был крестьянин из Абрुцци, прибывший накануне и тоже решивший предложить себя в качестве натурщика. Когда я внимательно посмотрел на него, меня охватило восхищение. Этот грубоватый, угрюмый мужчина выражал — походкой, чертами лица, физической силой — всю неистовость и мистический характер своей нации.

Я немедленно подумал о святом Иоанне Крестителе — человеке, наделенном пророческим даром, явившемся, чтобы поведать миру о приходе Мессии. Крестьянин разделся, поднялся на вращающийся стол. Хотя он никогда раньше не позировал, его поза поразила меня — голова поднята, торс прямой, опирающийся одновременно на обе ноги. Поза была настолько точной, настолько выразительной и естественной, что я воскликнул: “Это человек, который шагает!” Я решил немедленно слепить то, что увидел. В то время когда оценивали натурщика, ему обычно говорили: “Шагайте!” — чтобы он перенес тяжесть тела на одну ногу. Считали, что таким образом можно найти движения более гармоничные, более элегантные. Расположение фигуры строго вертикально, с опорой на обе ноги рассматривалось как недостаток вкуса, нарушение традиций, считалось почти ересью. Но я уже тогда был своевольным и упрямым. Я стремился только к одному — сделать что-нибудь действительно хорошее. Мне казалось, что если я не смогу передать свое впечатление от натурщика абсолютно точно, то моя статуя будет выглядеть нелепо и все станут насмехаться надо мной. И я пообещал себе тогда, что мобилизую всю волю, чтобы точно воспроизвести его. Вот каким образом я создал одного за другим “Идущего человека” и “Святого Иоанна Крестителя”. Всё, что я

делал, — это копировал натурщика, посланного мне случаем».

«Идущий человек» (без головы и рук) послужил подготовительным этюдом для поразительной фигуры проповедующего святого Иоанна Крестителя. Этот «обрубок», представленный в Салоне, принес автору медаль третьей степени. Фигура Иоанна Крестителя пронизана внутренним движением. Он не просто идет — он шествует, исполненный сознания важности своей миссии.

А между тем неутомимый Роден представлял проекты на все объявляемые конкурсы: памятник Дидро на бульваре Сен-Жермен, памятники Руссо, генералу Маргериту, Лазару Карно<sup>38</sup> и др. Все они были отвергнуты. Больше всего усилий он потратил при создании проекта монумента в честь защитников Парижа во время франко-прусской войны, предназначавшегося для площади Дефанс. Эта скульптурная группа известна под названием «Призыв к оружию» (другие ее названия — «Гений войны», «Побежденная родина»). Женщина с лицом, искаженным болью и исполненным отваги, вскинувшая руки со сжатыми кулаками и расправившая крылья, одно из которых было повреждено в битве, символизировала гения войны, призывавшего к отпущению. Фигура возвышалась над обнаженным телом воина, сраженного в бою, но, казалось, собиравшего все силы, чтобы подняться (не был ли этот образ навеян «Рабом» Микеланджело?). Композиция Родена, возможно, была слишком тревожной для общественного монумента, но в ней было столько страстного напряжения и героического порыва, что она могла бы положить на лопатки все 60 проектов, представленных конкурентами. Но работа Родена даже не была допущена к конкурсу.<sup>39</sup>

Единственным заказом, полученным Роденом от дирекции изящных искусств Парижа, была статуя д'Аламбера,<sup>40</sup> помещенная в одну из ниш фасада нового здания парижской мэрии. Впрочем, статуя была довольно безликая, как и другие статуи в нишах. На них никто никогда не обращает внимания и не рассматривает их.

И всё же в эти трудные для Родена дни ему была протянута рука помощи, что позволило ему как-то сводить концы с концами. Каррье-Беллёз недолго держал зло на Родена, дерзнувшего подписать изготовленную им статуэтку собственным именем. Он лучше других знал незаурядные способности своего бывшего сотрудника. В это время Каррье-Беллёз был назначен художественным директором Севрской мануфактуры. Он предложил Родену должность ассистента на условиях неполного рабочего дня. Это позволило Огюсту получать помимо почасовой оплаты за работу еще и ежемесячное жалованье в 170 франков. Роден в знак

признательности выполнил бюст своего благодетеля.

Севрскую мануфактуру возглавлял тогда химик Лот, относившийся к художникам с презрением и враждебностью. Художественному директору ясно дали понять, что он ничем не будет руководить. Новые модели помещались в пыльные запасники. Рынок, на который поставлялась продукция мануфактуры, значительно изменился со времен мадам Помпадур. Наиболее важные заказы поступали от президента республики и министров — это были довольно уродливые статуэтки, а также знаменитые севрские вазы. Эти вазы одной и той же формы, характерного темно-синего цвета, являлись олицетворением фирменного стиля севрского фарфора. Их вручали лауреатам конкурсов и победителям вещевой лотереи.,

Роден выполнял как небольшие декоративные статуэтки, так и крупные, в основном по эскизам Каррье-Беллёза.

Однако руководство Севрской мануфактуры не ценило его. Роден жаловался, что его изделиями откровенно пренебрегали. Некоторые из них были разбиты. Из того, что он выполнил за три года работы на Севрской мануфактуре, уцелело немного. Но мысли Родена были заняты совершенно другим — он мечтал только о скульптурах, в которых мог бы наиболее полно выразить свою индивидуальность. Поэтому он решил покинуть Севрскую мануфактуру, найдя себе замену в лице своего молодого друга Жюль Дебуа. Этот симпатичный, скромный, вечно нуждающийся в деньгах юноша всю жизнь будет тратить свой неоспоримый талант на обслуживание других.

К тому времени Роден стал получать довольно много заказов, что вынуждало его покидать Париж. Так, он работал в Ницце, а затем в Страсбурге. Но, к сожалению, всё это были анонимные декоративные изделия, в основном служившие для украшения фасадов частных особняков. Клиенты, разбогатевшие на ниве коммерции и финансов, стремились выставить напоказ свой достаток.

Политическая жизнь в стране эволюционировала. Широкая кампания, развернутая лидером буржуазных республиканцев Гамбеттой,<sup>[41](#)</sup> способствовала избранию республиканской палаты депутатов и созданию правительства «левого центра». Осужденные за активное участие в Парижской коммуне получили амнистию. Среди них был и Жюль Далу, старый друг Родена. Во время Коммуны он был назначен хранителем Лувра. После падения Коммуны Далу, приговоренный к пожизненной каторге, бежал в Англию, где работал до амнистии 1879 года.

Старые друзья радостно встретились. Однако вскоре их отношения охладели. Далу, вернувшийся победителем, стал болезненно реагировать на

лестные отзывы коллег и критиков на работы товарища. Он завидовал растущей популярности Родена.

Другом Далю был писатель-популист Леон Кладель,[42](#) разделявший его политические убеждения. Книги Кладеля пользовались большим успехом у публики. Далю познакомил Родена с Кладелем и его окружением, состоявшим из писателей и художников. В их числе были один из предшественников современной научной фантастики французский писатель бельгийского происхождения Росни Эне, поэт-декадент Морис Роллина, писательница и активная феминистка Северин, известные романисты братья Поль и Виктор Маргериты, один из лидеров символизма Стефан Малларме, а также группа бельгийских писателей и поэтов, увлеченных символизмом, и художников, в том числе Ван Риссельберг и Константен Менье.[43](#)

Родена стали горячо поддерживать писатели и критики из числа сторонников авангарда, наиболее авторитетными среди которых были Октав Мирбо и Гюстав Жеффруа. К ним присоединился Роже Маркс,[44](#) молодой, но уже достаточно авторитетный критик, а затем и Камиль Моклер, воинствующий защитник импрессионистов.

Во время этих дружеских встреч Роден обычно больше слушал, чем говорил. Он держал себя нерешительно и застенчиво. Но за него говорило его творчество. Впрочем, он обладал способностью очень ловко находить тех, кто мог быть ему полезен. Вскоре у него завязались дружеские отношения и в кругу политиков, хотя политика его мало интересовала. Его письма, заметки, предложения всегда касались только искусства. Случай (а возможно, и интуиция) всегда подталкивал его к людям, входящим во власть. Раньше он дружил с «отверженными», теперь встречался с министрами.

Тем не менее, в отличие от Далю, Роден не принимал активного участия в политической жизни.

К счастью, ему не поручали возводить помпезные сооружения на площади Республики или на площади Нации. Разумеется, он умел пользоваться своими связями и находить официальную поддержку, но делал это с единственной целью — получить возможность заниматься творчеством.

Пьер Летро, давний друг Родена, написал его портрет. Он довольно выразителен: густая борода и пышная шевелюра, прямой нос, продолжающий линию лба, четко очерченные дуги бровей. Это профиль сильного и упрямого человека. Но взгляд из-под тяжелых набрякших век — одновременно пронизательный и странно кроткий.

Роден был принят в салоне Жюльетты Адам,[45](#) где встретился со

многими влиятельными персонами. Салон посещали видные политические деятели, известные писатели, художники, скульпторы. Там часто бывали Гамбетта, Жорж Клемансо,<sup>46</sup> Октав Мирбо, Альфонс Доде, Гюстав Флобер, Виктор Гюго, Иван Тургенев, Ги де Мопассан и многие другие. Хозяйка была душой салона. Эта незаурядная женщина основала журнал «Нуфель ревю», писала и публиковала рассказы и эссе, в которых отстаивала свои философские, политические и социальные взгляды с такой уверенностью, какую редко встретишь у женщин.

На ее приемах Гамбетта, окруженный почитателями, блистал красноречием. Роден был представлен ему. Возможно, густая рыжая борода и робкий взгляд Родена произвели впечатление на трибуна. Как бы то ни было, Гамбетта порекомендовал его Антонену Прусту,<sup>47</sup> своему бывшему помощнику, депутату парламента, которого он сделал министром изящных искусств. Пруст приобрел для государства одну из наиболее выдающихся бронзовых скульптур Родена — «Святого Иоанна Крестителя». В числе других влиятельных гостей салона были Вальдек-Руссо, Спюллер, художественный критик и заместитель министра изящных искусств Кастаньяри,<sup>48</sup> который со времени знакомства с Роденом всегда поддерживал его.

Роден был представлен также Эдмону Тюрке, адвокату, в течение непродолжительного времени руководившему Министерством изящных искусств. Этот политик проявил интерес к нему еще и по рекомендации таких скульпторов, как Буше, Дюбуа, Фальгиер, Шапо и др. Все они пользовались признанием в правительственных кругах и имели большой успех в Парижском салоне. Оценив несомненный талант Родена, они стали поддерживать его.

Неожиданно Роден получил очень важный заказ. Во время Коммуны была сожжена Счетная палата. Руины заросли колючим кустарником. Парижане прозвали это место «девственным лесом». Здесь решено было построить Музей декоративного искусства, а вход в него украсить пышно декорированной монументальной бронзовой дверью. Эту ответственную работу поручили Родену.

В 1880 году он приступил к ее выполнению. Тема была выбрана самим скульптором.

Сюжет композиции был подсказан «Божественной комедией» Данте. «Врата ада» — самое значительное творение Родена, в котором он выразил всю мощь своей творческой фантазии, воплотил идеи, рожденные его гением, и продемонстрировал то, что его творческий ум впитывал в течение двадцати лет карьеры скульптора. В этом произведении его воображение



разыгралось настолько бурно, что в конце концов захлестнуло его, и он был вынужден оставить работу незавершенной, потратив на нее около двадцати лет.

С этого времени началась блестящая карьера Родена, хотя он всегда оставался для академических скульпторов «темной лошадкой». Его творчество всё еще подвергалось резкой критике, не получило признания парижской мэрии, но пользовалось одобрением и поддержкой высшего общества, а именно оно создает и разрушает репутации. В ту эпоху, когда все виды искусства были подвержены необычайным мутациям, Роден был единственным французским скульптором, который с упоением попирает все правила и, несмотря на это, стал признаваться в официальных кругах сначала осторожно, а затем всё более и более уверенно.

Становление Родена как скульптора совпало по времени с потрясениями, которые переживала живопись. В начале 1880-х годов заявили о себе импрессионисты, бросившие вызов академическим догмам. В 1874 году они организовали свою первую выставку у известного фотографа Надара. В выставке участвовали Эдуар Мане, Клод Моне, Альфред Сислей, Огюст Ренуар, Камиль Писсарро, Берта Моризо, Гюстав Кайботт и др. Около тридцати художников представили 165 работ. Выставка вызвала скандальный интерес, насмешки и уничтожающую критику прессы. Затем появились пламенеющие полотна Поля Сезанна, Поля Гогена и Винсента Ван Гога, которые потрясли традиционные принципы живописи. Импрессионисты, работая на пленэре, открыли новое видение природы — на их полотнах она будто вибрировала в свете. Для будущих историков искусства названия тех мест, где они делали свои открытия и испытывали приключения, будут звучать как названия битв: Аржантёй, Понтуаз, Живерни, Эстак, Сен-Реми, Овер-сюр-Уаз, Таити. Публика не понимала и не одобряла эту живопись. Мужественная борьба торговца картинами Дюран-Рюэля,<sup>49</sup> активного защитника и пропагандиста нового направления в живописи, тогда еще не увенчалась успехом. Но теоретическая важность импрессионизма для развития искусства возрастала день ото дня в атмосфере непонимания или враждебности большинства и энтузиазма меньшинства.

Импрессионисты вдохновляли и поддерживали друг друга. Они были уверены в том, что владеют истиной, о которую в конце концов разобьются официальный вкус и авторитет академиков. После них живопись станет другой, и именно это для них было наиболее важно.

А на поприще скульптуры сражается только один человек, взяв на себя роль мятежника и предтечи.

Сегодня можно сказать, что были скульптуры Домье,[50](#) а затем Дега. Но в то время скульптурные работы художников обычно рассматривались публикой и даже любителями как своего рода забава.

Благодаря изобретению фотогравюры можно было даже в самом дальнем провинциальном уголке любоваться работами, отбираемыми членами жюри Салона. Можно восхищаться талантом, с каким эти месье, удостоенные Большой Римской премии и выступающие вне конкурса, умеют изображать мужчин, женщин и детей и ловко передают, как струится кровь по венам до самых кончиков пальцев ног. Пухленькие обнаженные фигуры, театральные жесты царили в общественных местах и частных интерьерах.

Среди этой серости и претенциозности свет, который Роден заставил появиться на горизонте скульптуры, был подобен свету восходящего солнца.

Что стало со скульптурой после смерти в 1875 году Карпо, умевшего передать живой трепет человеческой фигуры? Неогреческая схоластика Шапю, Жерома, Барре, манерная грация Поля Дюбуа и его последователей, называемая флорентийской, — всё это было владение приемами ремесла, которое никоим образом не волнует воображение.

За пределами Франции ситуация была не лучше. В Брюсселе Роден познакомился с Константенем Менье. Заслугой его было стремление отразить социальные проблемы и порвать с академическими методами. В современных сюжетах он кропотливо насаждал реализм. Но шахтеры и грузчики бельгийского скульптора оставались всего лишь шахтерами и грузчиками и не шли ни в какое сравнение с грандиозными фигурами Родена, выходящими за пределы натурализма и становившимися воплощениями Человека.

В то время во всех странах уровень искусства скульптуры опустился настолько низко, что трудно назвать имя ваятеля, достойное упоминания.

В молодости Роден недолгое время обучался у Карпо, когда тот по возвращении из Италии преподавал в Малой школе. Его скульптурная композиция «Танец» украшает фасад парижской Оперы. Но разве можно сравнивать легкость и шарм его работ со страстностью произведений того, кто умел вдыхать жизнь в свои создания, вылепленные из глины. Наиболее поразительно то, что Родену, в отличие от художников-новаторов, удалось добиться признания его таланта наиболее «продвинутыми» академиками, а также представителями официальных кругов. Так что, несмотря на нескончаемые интриги врагов, его самостоятельность в искусстве стала неоспоримой. В час его апофеоза большинство импрессионистов жили или



умирали в атмосфере безразличия публики и государства.

## «ГРАЖДАНЕ КАЛЕ»

Заказ на «Врата ада» привел скульптора в необычайное возбуждение. Он работал без устали, не позволяя себе ни минуты передышки. Его альбомы, ученические тетради, отдельные листы бумаги заполнялись рисунками сцен ада. Он набрасывал эскизы карандашом в один прием или торопливо писал акварельными красками. Странные фигуры устремлялись вперед, извивались, корчились или сжимали друг друга в объятиях под неистовым напором его воображения. Казалось, он был в бреду. Во время обеда он неожиданно вскакивал, хватал альбом, пытаясь удержать и зафиксировать свои видения.

Но Роден не бредил. Его вдохновляли воспоминания о сценах ада в «Божественной комедии» Данте. Человечество с его вечными страданиями и надеждами, страстями, инстинктами, стонами любви и криками страха — вот что приводило в движение кончик его карандаша.

Эту монументальную двустворчатую дверь, высота которой должна была достигать шести метров, было невозможно разместить в мастерской на улице Фурно. Роден был уже готов населить ее многочисленными персонажами, символизирующими человеческие страсти. Государство предоставило ему две мастерские на складе мрамора в конце Университетской улицы, рядом с Марсовым полем. 12 мастерских окружали огромный двор, заполненный глыбами необработанного или обтесанного мрамора. Они были предназначены для скульпторов, выполнявших заказы исключительных размеров. Даже когда у Родена появятся другие, более просторные мастерские, когда он станет владельцем мастерских в Медоне или отеле Бирон,<sup>[51](#)</sup> он по-прежнему сохранит за собой мастерские на складе мрамора. На его письмах будет указан адрес: Университетская улица, дом 183. Именно здесь он будет чаще всего принимать своих почитателей.

Его первые наброски карандашом общего вида «Врат ада» были явно навеяны отдельными фрагментами дверей, созданных Лоренцо Гиберти<sup>[52](#)</sup> для баптистерия<sup>[53](#)</sup> во Флоренции. Но это была всего лишь мимолетная идея. Затем Роден отошел от нее и стал создавать свою композицию, в ином ритме, взволнованную, полную движения. Фигуры грешников, которые он лепил, словно одержимый, вскоре переполнили поверхность двери и стали выходить за ее пределы. Количество фигур возрастало, причем он их переделывал или уничтожал без устали. Они были слишком разными и по

рельефу, и по пропорциям. Постепенно возник целый мир, хаотичный, чувственный и ужасающий. Многочисленные этюды, отдельные фрагменты нагромождались в беспорядке у основания гипсового макета двери.

В течение семи лет работы над проектом Роден получил 27 500 франков из 30 тысяч, ассигнованных на оплату заказа. Кроме того, государство купило у него великолепные бронзовые статуи «Адам» и «Ева», которые он собирался поместить по обеим сторонам от «Врат ада».

Очень бережливый в повседневной жизни, Роден никогда не останавливался перед тратами, когда они касались творчества. Расходы умножались без счета: многочисленные сеансы позирования (он ничего не мог делать без натурщиков), бесчисленные гипсовые слепки макетов, которые он часто видоизменял или уничтожал, отливка в бронзе, чеканка...

Роден воспользовался этим неожиданным удачным поворотом судьбы, а также увеличением числа заказов, чтобы снять новые мастерские на окраинах Парижа. На бульваре Вожирар, в доме 117, он арендовал просторное помещение с высокими потолками и окнами, выходящими в сад. А однажды он обнаружил на Итальянском бульваре, дом 68 — особняк XVIII века с крыльцом, колоннадами и павильонами, неприметный с улицы из-за окружающего его заброшенного сада. В этом особняке когда-то проживал Корвизар и, как говорят, Мюссе.<sup>54</sup> Дом был обветшалым и частично разрушенным, но первый этаж мог служить мастерской или помещением для хранения работ, а отдельные комнаты были пригодны для жилья. На самом деле Роден приходил сюда лишь для тайных свиданий. Однако это строение было предназначено к сносу, который вскоре и произошел. Скульптор был возмущен разрушением прекрасного образца архитектуры XVIII века. Он стал собирать на участке уцелевшие куски декоративных элементов с фасада дома.

Роден любил порой тайно отлучаться, о чем Роза и не догадывалась. В связи с этим интересен рассказ Жюдит Кладель:<sup>55</sup> она была крайне удивлена, когда при посещении замка Немур узнала от его хранителя, что накануне экскурсия по замку была заказана «одним художником из Парижа, месье Роденом». Когда она стала расспрашивать о деталях, то служитель ответил ей лишь «усмешкой и молчанием, не комментируя маленькие причуды скульптора».

В этот период Роден был невероятно плодовит. Параллельно с работой над сюжетами для «Врат ада», многие фрагменты которых станут знаменитыми бронзовыми или мраморными скульптурами, он выполнял портреты друзей. Так, он сделал бюсты своего давнего друга живописца Альфонса Легро, когда гостил у него в Лондоне, художника Жана Поля

Лорана,<sup>56</sup> скульптора Эжена Гийома, соседей по мастерской на складе мрамора, а также Жюля Далу и Мориса Акетта, зятя Эдмона Тюрке, работавшего одновременно с ним на Севрской мануфактуре.

Бюст Виктора Гюго Родену пришлось выполнять в довольно сложных условиях. Гюго, находившийся тогда в зените славы, отказывался позировать. Помогла подруга писателя Жюльетта Друэ.<sup>57</sup> Благодаря ее содействию Родену было разрешено присутствовать на террасе особняка при условии, что он ни о чем не будет спрашивать, а ограничится беглыми взглядами на хозяина, когда тот будет работать в своем кабинете, принимать гостей в салоне или завтракать. При этом Роден делал многочисленные наброски, фиксируя наиболее существенные черты писателя. К счастью, занятия с Лекоком в Малой школе научили его работать по памяти. Он бежал на веранду и начинал лепить, используя большое количество набросков профилей, что всегда считал принципиально важным. Это помогло ему уловить живую мимику Гюго, что было бы невозможно при позировании.

Большим успехом Родена стал бюст мадам Викиуни, жены чилийского дипломата. Ее супруг заказал также два памятника: его отцу, президенту Викиуни, и чилийскому военачальнику Линчу.<sup>58</sup> Роден изобразил президента получающим пальмовую ветвь из рук аллегорической фигуры, символизирующей признательную родину. А работа над памятником генералу Линчу позволила скульптору реализовать свою мечту — создать конную статую. Оба макета были отправлены на корабле, но ко времени их прибытия в Чили произошел государственный переворот, что было обычным делом для стран Южной Америки. Возможно, макеты были украдены или разбиты повстанцами. Как бы то ни было, Роден больше их не увидел.<sup>59</sup>

А бюст мадам Викиуни был выставлен в Салоне в 1888 году. Бюст поражал изяществом. Из-под кажущейся наивности проступала чувственность: рот был готов открыться, глаза — загореться желанием, ноздри — трепетать. Глубокое декольте, обнаженные круглые плечи, приоткрытая грудь будоражат воображение, позволяя представить полностью нагое тело. Всё в этом бюсте, вплоть до узла головной повязки, символизирует женственность.

В том же 1884 году, когда эта очаровательная женщина позировала Родену (поговаривали, что сеансы были слишком продолжительными), он приступил к работе над новым проектом — «Граждане Кале».

«Граждане Кале» — одно из самых значительных его творений. В любом случае, это наиболее завершенное из его основных произведений.

Мэр и муниципальные советники Кале, следуя старой традиции предшественников, решили воздвигнуть памятник во славу героев, решивших пожертвовать жизнью ради спасения родного города. Несомненно, это было в высшей степени благородное решение городских властей, решивших увековечить память о подвиге, благодаря которому их город всё еще существовал. Этот монумент должен был напоминать жителям Кале о выдающемся событии.

Местные власти давно вынашивали эту идею и обращались к таким известным скульпторам, как Давид д'Анже (во время правления Луи Филиппа), а затем Клезинже (во время Второй империи), но, к сожалению, не смогли тогда собрать достаточно средств. А теперь, в 1884 году, по инициативе энергичного мэра Дежаврена, было решено объявить широкую национальную подписку на пожертвования, чтобы реализовать заветное желание мэра. Мэр, по совету одного знакомого, вхожего к Родену, обратился к скульптору с предложением приступить к работе над памятником.

Стоит прочесть обширную переписку Родена с мэром. Письма, порой наивные и не отличающиеся красноречием, свидетельствуют о том, насколько важной и ответственной считал скульптор эту работу. Тема его глубоко взволновала.

Месье Дежаврен посетил мастерскую Родена, и они обсудили проект. Чиновник уехал, убежденный в том, что выбрал достойного исполнителя.

Немного позже Роден написал мэру: «Мне повезло, что я встретил тему, которая мне понравилась и воплощение которой должно быть оригинальным. Я еще никогда не сталкивался с сюжетом, который был бы настолько своеобразным. Это тем более интересно, что все города обычно имеют однотипные памятники, различающиеся только незначительными деталями».

Пятнадцать дней спустя Роден сообщил мэру, что вылепил в глине первый эскиз, и попытался объяснить свой замысел:

«Идея мне кажется совершенно оригинальной с точки зрения как архитектуры, так и скульптуры. Сам героический сюжет диктует концепцию. А шесть фигур людей, пожертвовавших собой во имя спасения города, объединены общим пафосом идущих на подвиг. Торжественный пьедестал предназначен не для квадриги, а для человеческого патриотизма, самоотверженности, добродетели... Редко когда мне удавалось создавать эскиз в таком творческом порыве. Эташ де Сен-Пьер первым решился на этот героический поступок и своим примером увлекает остальных...

Я должен также отправить Вам сегодня рисунок, хотя предпочитаю

эскиз в гипсе... То, что я сделал, — это всего лишь идеи, воплощенные в композиции, которая сразу же меня покорила, потому что я знаю множество однотипных скульптур, создаваемых для выдающихся людей, и памятников, которые им возводят».

Роден стремился защитить свой проект памятника. Он настаивал на оригинальности монумента с шестью персонажами — это будет отличать его от всех других общественных монументов. Но он прекрасно понимал, чем рискует художник, нарушая устоявшиеся традиции.

Перед тем как приступить к работе, Роден прочел в «Хронике» Фруассара [60](#) рассказ о подвиге, который он должен был увековечить.

В период Столетней войны, в 1347 году, французский город Кале был осажден войсками английского короля Эдуарда III. После длительной осады, когда у жителей иссякли съестные припасы и сдача города казалась неизбежной, англичане предложили сохранить горожанам жизнь при условии, что шесть наиболее знатных жителей придут в лагерь победителей с ключами от города, а затем будут казнены.

Образ монумента в виде группы горожан, готовых отдать себя в жертву победителям, проник в сознание Родена настолько глубоко, что больше не покидал его.

Но как быть? Члены городского муниципалитета требовали одной статуи. Что такое статуя? Это персонаж, воплощенный в камне или бронзе, при необходимости дополненный аллегорической фигурой или барельефом с изображением события на постаменте. Но Роден предлагал соорудить не одну статую, а шесть. Члены муниципалитета даже не обсуждали стоимость памятника — они просто говорили, что при таком количестве персонажей, вызывающем некоторое замешательство, не получится настоящий памятник.

Традиционно предполагалось, что символизировать героизм осажденных должен один Эташ де Сен-Пьер, первым решившийся на самопожертвование и увлекший своим примером других. Кроме того, известные скульпторы, к которым городские власти обращались по поводу монумента раньше, не могли придумать ничего другого, кроме статуи символического персонажа.

С самого начала члены комитета стали высказывать претензии к проекту Родена. Но бывшие однокашники Родена по Малой школе — Легро, неожиданно прибывший из Лондона, и художник Казен, пользовавшийся в городе большим авторитетом, — поддержали товарища. Мэр потребовал, чтобы Роден приехал в Кале и сам представил свой проект комитету.

И Роден, убежденный в своей правоте, сделал это. Его отказ от каких-либо компромиссов, его непреклонность поразили оппонентов. Казалось, ему удалось выиграть эту партию.

Он взялся за изготовление нового, увеличенного макета. Одновременно он рассчитал стоимость проекта — 35 тысяч франков. «Это недорого, — писал скульптор, — так как литейщик не возьмет более двенадцати-пятнадцати тысяч франков, и выделим пять тысяч франков на покупку местного камня, который будет служить основанием монумента».

Комитет не стал обсуждать цену, но в очередной раз дискуссия разгорелась вокруг самой концепции монумента. «Мы не так представляем себе наших славных горожан, отправляющихся в лагерь английского короля. Изображение их обессиленными и удрученными оскорбляет наши религиозные чувства... Общий силуэт должен быть более элегантным. Автор мог бы нарушить монотонность и сухость внешних линий, варьируя размеры шести персонажей. Мы отмечаем, что скульптор представил Эташа де Сен-Пьера в рубаше из слишком грубой ткани с тяжелыми складками, тогда как, согласно историческим сведениям, его одежда была более легкой... Мы считаем своим долгом настоять на том, чтобы месье Роден изменил позы, внешний вид и силуэт группы».

Критика вызвала раздражение скульптора, и он ответил на нее пространным и несколько сумбурным письмом, которое приобрело значение манифеста. Автор выступил не против членов комитета, а против тех принципов, которые они неосознанно защищали. Они не осознавали, что, навязав ему исправления, «они выхолостили бы, изуродовали бы его творение». Их сильно удивило, что скульптор начал работу над обнаженными фигурами героев, — они не знали, что этот этап для него исключительно важен.

«В Париже, несмотря на борьбу, которую я веду против канонов академической школы в скульптуре, я свободен в своей работе над “Вратами ада”. Я был бы счастлив, если бы мне позволили взять всю ответственность на себя при работе над образом Сен-Пьера».

Мэр Деваврэн, благодаря вмешательству Жана Поля Лорана, давнего друга Родена, добился, в конце концов, хотя и с трудом, согласия комитета на уступки скульптору.

И Роден продолжил работу над памятником в мастерской на бульваре Вожирар. Одновременно он занимался лепкой макетов для «Врат ада» в мастерской на Университетской улице. По правде сказать, именно его работа над «Вратами» вызывала самые оживленные дискуссии среди артистических кругов Парижа, заинтригованных ею.

Каждую субботу скульптор принимал посетителей в своей мастерской. И они обнаруживали у основания макета «Врат» в натуральную величину нагромождение этюдов, порой похожих на бесформенную массу, но поражающих зрителя то жестом, то порывистым движением.

А на бульваре Вожирар Роден упорно работал над обнаженными фигурами граждан Кале, непрерывно их переделывая. Последовательные макеты ансамбля свидетельствуют о том, насколько трудно ему было сгруппировать шесть персонажей. Первые попытки их расположить не удовлетворили скульптора, так как композиция получалась недостаточно выразительной. И только после долгих поисков, в ходе которых он менял общую композицию, он добился желаемого результата. Шаг за шагом ему удалось, наконец, создать фигуры персонажей, высота которых, по условиям контракта, должна была составлять два метра, то есть несколько больше человеческого роста.

Мэр Кале, взявший на себя всю ответственность, начал беспокоиться. Прошло уже более года с тех пор, как Роден приступил к работе. И где же памятник? В ответ он получал объяснения, едва ли его успокаивавшие: «Я продвигаюсь в работе медленно, но качество будет хорошее. Я послал одну из фигур на выставку в Брюссель, где она имела большой успех. Я отправлю, вероятно, эту скульптуру на Всемирную выставку, но весь ансамбль будет готов только к концу этого года. К сожалению, на изготовление всех памятников по заказу отводится мало времени и результаты, все без исключения, плохие. Многие скульпторы заменяют фотографией сеансы работы с натурщиками. Это делается быстро, но это не искусство. Надеюсь, что Вы предоставите мне достаточно времени».

Затем начались проблемы с муниципалитетом Кале, бюджет которого оказался в плачевном состоянии. Городские власти заплатили скульптору лишь небольшой аванс. Скульптурная группа в гипсе была практически завершена, когда выяснилось, что у города нет денег на отливку памятника в бронзе. В ожидании лучших времен Роден поместил «Граждан Кале» в арендованную им бывшую конюшню на улице Сен-Жак, и они находились там в течение семи лет. Все, кто видел монумент, испытывали потрясение... На выставке 1889 года «Граждане Кале» произвели сенсацию. Даже противники Родена выразили ему свое восхищение. Некоторые критики и публика, поначалу крайне удивленная, были покорены. Жители Кале организовали денежную лотерею, но, к сожалению, полученных от нее средств было недостаточно для завершения работы над памятником. Друзья скульптора обратились с ходатайством в Академию изящных искусств, в результате чего была выделена дотация в



5350 франков.

Наконец, памятник был торжественно открыт в 1895 году, спустя десять лет после начала работы Родена над этим проектом. На открытии правительство представлял министр колоний Шотан. Роже Маркс, инспектор Министерства изящных искусств, представитель Пуанкаре,[61](#) произнес вдохновенную речь.

Тем не менее для Родена эта битва не была выиграна безоговорочно. Поначалу он хотел, чтобы скульптурная группа была установлена на высоком пьедестале, чтобы персонажи выделялись на фоне неба. Но эта идея встретила возражения, и автору пришлось отказаться от нее. И тогда он предложил, наоборот, поместить памятник в центре города на очень низком постаменте, чтобы фигуры героев находились практически на одном уровне со зрителями.

Жители Кале отвергли и это предложение, посчитав его нелепым, даже скандальным. В результате был сконструирован высокий постамент, окруженный убогой и бесполезной оградой. Но даже в таком виде «Граждане Кале» поражали человечностью. Памятник воспевал силу человеческого духа, был трагичным и трогательным одновременно.

Поразительно, что идеи скульптора, работавшего с потрясающей производительностью, столь медленно воплощались в жизнь. Прошло 29 лет, прежде чем в 1924 году «Граждане Кале» были, наконец, установлены на уровне земли на площади перед старой ратушей и как бы смешались с толпой земляков, как того хотел Роден. (Можно добавить, что пришлось ждать 41 год, чтобы увидеть статую Бальзака, установленную на парижской площади.)

Как Родену удалось создать такую скульптурную композицию, которая, воплощая исторический сюжет, приобретала трагическое величие, своей вневременной мощью приближающееся к античной драме? Сначала автор объединил все шесть персонажей в однородную группу, где каждый из них олицетворял героизм. Но затем он понял, что ошибался. Разве каждый из этих горожан не был личностью со своими темпераментом и характером, силой духа и слабостями? И тогда Роден представил себе, какими могли бы быть Эсташ де Сен-Пьер, Жан д'Эр, Жак и Пьер де Виссан и двое их товарищей.[62](#) Их позы, черты лица, руки, ноги, фигуры в целом изображены с поразительной проницательностью. Мы ничего не знаем о натурщиках Родена. Известно только, что лицо одного из персонажей скульптор лепил со своего сына Огюста Бёре, разумеется, сильно преобразив его. Вероятно, не было ни одного творения Родена, где вклад его воображения в создание образов был бы настолько

существенным.

Шестеро граждан Кале изображены в тот момент, когда они отправляются в лагерь английского короля, где будет решена их судьба и, судя по всему, их ожидает смерть. Никто не мог предполагать, что королева, до слез растроганная их героическим поступком, станет на коленях умолять супруга помиловать их и Эдуард III не сможет отказать любимой жене. Первой привлекает внимание фигура Эсташа де Сен-Пьера в центре скульптурной группы. Это старик, изнуренный голодом и лишениями осады, с впалой грудью, окоченевшими крупными руками, веревкой на шее, приготовленной, вероятно, для повешения. Готовность к самопожертвованию читается на его решительном изможденном лице, в погруженном в себя, отрешенном взгляде. Лицо Пьера де Виссана с полузакрытыми глазами, глубокими складками морщин на лбу, выражает боль и ужас перед смертью. Третий, молодой и красивый, остановился, обернулся и делает прощальный жест родному городу, возможно, покинутой возлюбленной, жест, выражающий не столько отчаяние, сколько готовность отдаться воле рока. Другой горожанин, ноги которого, кажется, вросли в землю, двумя руками сжимает огромный ключ от города. Этот коренастый парень с пронзительным взором, плотно сомкнутыми челюстями, с орлиным профилем олицетворяет решимость и отвагу. Последний участник скорбной процессии в отчаянии схватился за голову обеими руками — он не хочет умирать.

Члены муниципального комитета заявили: «Мы совсем не так представляем себе наших славных горожан».

Памятник отличается необычностью композиционного решения. Автор поставил каждую фигуру отдельно. Зрителю, с какого бы ракурса он ни смотрел, не удастся охватить взглядом всю скульптурную группу. Полное представление о памятнике можно получить, только обойдя его кругом. Роден объединяет своих персонажей какой-то невидимой связью: выражения лиц и жесты каждого идущего на самопожертвование передают ощущение переживаемой ими драмы с необычайной силой экспрессии.

«Автор мог бы... нарушить монотонность и сухость внешних линий, меняя размеры своих персонажей», — заявили члены комитета. Им не нравилось также, что скульптор изобразил одежду «со слишком тяжелыми складками из грубой ткани, тогда как, согласно истории, на них была легкая одежда». Но всё, что члены комитета рассматривали как недостатки, которые необходимо исправить, Роден использовал намеренно, чтобы подчеркнуть величие подвига. Он отказался от высокопарных жестов, от всякой напыщенной риторики, чтобы выразить душевное состояние людей,

добровольно идущих на смерть.

Произведение Родена пытались сравнивать с работами скульпторов Средних веков, в частности с творениями Слютера<sup>63</sup> или ваятелей, создававших сцены распятия Христа. Нет, у Родена был совершенно новый подход к композиционному решению. Тогда как сцены «Тайной вечери», «Снятия с креста», «Положения во гроб» объединяют персонажей вокруг одной центральной фигуры — Христа, в композиции Родена центральной фигуры нет. Несчастные заложники выражают не только человеческое страдание; воодушевляет их на подвиг и повелевает их волей сознание гражданского долга.

Гюстав Жеффруа, известный французский писатель и критик, писал: «Роден преобразовал сюжет, сделав его героев символами. Его искусство никогда не было столь совершенным. Он подошел к созданию персонажей с огромной ответственностью. Сначала он лепил их обнаженные фигуры, где каждый мускул, поза, жест, выражение лица передавали необычайное душевное напряжение людей, добровольно идущих на смерть во имя спасения других. И только затем он облачил эти создания из плоти и крови в ниспадающие одеяния из грубой материи. Все члены этой группы наделены индивидуальными характеристиками, но драма, переживаемая каждым из них, шестикратно усиливает впечатление. С помощью такого композиционного решения Роден поднимает этот подвиг на высоту символа, обобщенного образа». А Октав Мирбо завершает свою статью о «Гражданах Кале» самой блестящей похвалой, какую можно высказать о современном скульпторе: «Его гений — это не только его способность подарить нам бессмертный шедевр, а еще и то, что он помог скульптуре снова стать восхитительным искусством, какого мы давно уже не знали».<sup>64</sup>

Роден явно испытывал потребность в том, чтобы быть перегруженным работой. Многие скульпторы любят отставлять в сторону свои творения, а затем снова возвращаться к ним несколько месяцев или лет спустя. Таким был Шарль Деспю,<sup>65</sup> почти каждый день в течение пятнадцати лет, до самой смерти, исправлявший своего «Аполлона», причем вносимые изменения были неуловимы для постороннего глаза. Подобное встречается и у художников. Например, Пьер Боннар<sup>66</sup> был всегда не удовлетворен своей работой и начинал поправлять, а затем почти заново писать картины, хранившиеся по 20 лет в кладовке мастерской.

Можно подумать, что умножать количество мастерских было своего рода манией Родена, излишеством или проявлением тщеславия. На самом деле это было вызвано прежде всего необходимостью. Проекты, эскизы, произведения или их фрагменты, которые он должен был лепить или

отливать в формах, макеты памятников в натуральную величину — все они загромождали мастерские, приводили к тесноте по мере нарастания темпа работ.

Мы уже упоминали, что он трудился одновременно над своим неисчерпаемым творением — порталом «Врата ада», и над памятником «Граждане Кале». В это же время он вдохновенно создавал небольшие произведения, отличающиеся исключительной чувственностью: «Вечная весна», «Дафнис и Хлоя», «Помона», «Психея» и, наконец, знаменитый «Поцелуй». В «Поцелуе» физическая любовь передана с такой нежностью и порывистостью, что могла бы и сегодня служить прекрасной иллюстрацией для любого сочинения о сексуальности, освятив его авторитетом большого искусства. В том же 1886 году Роден получил заказ на памятник Виктору Гюго, предназначенный для Пантеона, где захоронили великого писателя, умершего в 1885-м. Гюго снискал беспрецедентную славу, как официальную, так и народную. Его политическая ангажированность вкупе с литературным гением привели к тому, что его стали рассматривать как полубога. Никто не смог бы увековечить его образ лучше, чем Роден. Скульптор, восхищавшийся Гюго, недавно закончил его бюст.

Несомненно, Родену была оказана огромная честь: только самому выдающемуся из наиболее признанных скульпторов того времени можно было доверить увековечить образ гения. Родена предпочли Жюлю Далу, признанному «певцу республики». Это стало причиной его окончательного разрыва с Роденом. Далу представил амбициозный проект, в котором, по его мнению, удалось отразить многоликое творчество писателя с помощью окружавших его аллегорических фигур. Этот проект очень не понравился комиссии Министерства изящных искусств и был отклонен без права обжалования.

Роден, оставив другие работы, срочно приступил к осуществлению проекта памятника гениальному писателю. Всё прочитанное у Гюго проносилось в его сознании настолько стремительным потоком, что ему было очень трудно выразить эти идеи в пластике. Варианты множились, вскоре их число достигло дюжины. Казалось, скульптор буквально захлебнулся ими. Ему никак не удавалось отказаться от одних и объединить отдельные элементы других. Роден был убежден, что создатель поэтического цикла «Легенды веков», гений поэзии должен быть предстать обнаженным.

Воображение Родена рисовало Гюго на скале у моря, имея в виду ссылку поэта, выступившего против Наполеона III, и его жизнь изгнанника

на островах Джерси и Гернси в проливе Ла-Манш. Он должен опираться на скалу, стоя лицом к невидимому морю. (Роден считал выступление Гюго против режима Наполеона III и его жизнь в изгнании вершиной биографии писателя.) Музы должны были спускаться с Парнаса, чтобы нашептывать поэту мелодию его лирики.

Но Роден — не мастер такого рода аллегорий. Его музы — это пышнотелые женщины, которые остаются женщинами, несмотря на все его попытки создать удачную композицию. Позже он оставляет только двух, самых существенных, — Трагическую музу и Внутренний голос. Но вопрос об их участии в общей композиции монумента пока не решен окончательно.

Члены комиссии Министерства изящных искусств почувствовали себя оскорбленными, когда увидели всеми почитаемого старца лишенным одежды. И почему он изображен сидящим, тогда как должен соответствовать статуе Мирабо во весь рост? Роден, очевидно, забыл, что памятник создается не для открытого пространства, а для Пантеона и должен вписываться в ансамбль.

Позже мы увидим, каковы будут трансформации памятника Гюго.

Разочарование комиссии было для скульптора жестоким ударом. Но Родена занимали одновременно и другие проекты, прежде всего «Врата ада». Все те образы, которые неотступно будоражили его воображение, требовали воплощения, и они должны были занять свое место во «Вратах ада».

Друг Родена критик Роже Маркс, родом из Нанси, предупредил его о том, что организуется конкурс на проект памятника известному живописцу Клоду Лоррену<sup>67</sup> в Нанси, столице Лотарингии. Хотя художник почти всю жизнь провел в Риме и его живопись была итальянской по духу, родился он около Шарма в Вогезах, и теперь его земляки хотели увековечить память о нем.

У Родена мгновенно родилась идея памятника. Он пришел к Дебуа, взял глину и, даже не снимая цилиндра, за три четверти часа создал модель высотой в 60 сантиметров и попросил помощника увеличить ее вдвое. Лоррен был изображен идущим легким шагом с палитрой в руках. А на пьедестал Роден поместил барельеф со стремительно мчащейся колесницей Аполлона.

Хотя отдельные детали памятника были отмечены печатью гениальности, ансамбль в целом вызывал некоторое разочарование. Жюри сочло скульптуру неудачной. Роден был вынужден переделать коней в колеснице Аполлона, но это мало что изменило. Фигура художника,

обутого в мушкетерские ботинки, стояла на слишком высоком постаменте и выглядела по сравнению с ним совсем маленькой. В общем, масштаб был выбран неудачно.

Жюри не хватило двух голосов, чтобы отклонить проект. Правда, авторы неблагоприятных отзывов руководствовались не теми соображениями, которые мы упомянули. Претензии жюри касались прежде всего несоблюдения автором существовавших в XIX веке традиций монументальной скульптуры. Помог Родену писатель Роже Маркс. Он не только сам поддержал скульптора, но и нашел еще одного союзника, умеющего убеждать, в лице Галле.<sup>68</sup> Эмиль Галле — чрезвычайно талантливый и образованный человек, предвестник стиля «модерн» в области декоративно-прикладного искусства, в частности, в изготовлении художественного стекла. Он также выступил в поддержку проекта Родена. В конце концов проект был принят.

Памятник Лоррену поместили на огромном газоне Ботанического сада, где было невозможно оценить его достоинства. Впрочем, и сам автор никогда не был удовлетворен им. Он прекрасно знал себе цену, но всегда был способен трезво оценить свою работу, что, кстати, случается нечасто. Роден отвергал и уничтожал всё, что считал неудачным. Вполне вероятно, что если бы статуя Клода Лоррена не была отлита в бронзе и принадлежала ему, ее постигла бы та же участь.

В 1889 году Клод Моне выступил с инициативой организовать подписку с целью подарить государству «Олимпию» Мане. Эта картина была встречена в Салоне 1888 года насмешками и порицанием. (Клода Моне предупредили, что ее собирается приобрести американский коллекционер. Моне счел недопустимым, чтобы «Олимпия» была увезена за океан. Эта картина должна быть выставлена в Лувре. И если государство не собирается ее приобрести, то, возможно, согласится принять ее в дар. Сам Моне внес тысячу франков.) Роден был в числе тех, кто принял участие в подписке, в компании с Ренуаром, Писсарро, Пюви де Шаванном,<sup>69</sup> Дега, Фантен-Латуром, Тулуз-Лотреком и др. Скульпторы обычно воздерживались от участия в подобных мероприятиях. Но Роден хотел ответить на дружеский призыв Моне, а также проявить солидарность с теми, кто выступал против академизма. Он подписался всего на 25 франков, а нужно было собрать фантастическую сумму — 20 тысяч франков. Он оправдывался: «Это для того, чтобы поставить свое имя. Сейчас я переживаю денежный кризис, что не позволяет мне внести больше».

Денежный кризис! Еще в течение нескольких лет семья Родена будет

испытывать материальные затруднения. Всё, что он зарабатывал, уходило на аренду мастерских, оплату труда литейщиков и практикантов (он нанимал лучших), на покупку материалов (он всегда выбирал очень крупные блоки мрамора). Скульптура целиком завладела им, у него не было других занятий и развлечений, и он не испытывал ни малейшего желания их искать. Пустая болтовня в кафе не привлекала его. Став успешным скульптором, он, разумеется, не игнорировал светские мероприятия, но рассматривал их как необходимое дополнение к профессиональной жизни.

Скульпторам гораздо труднее продавать свои работы, чем художникам. Они должны сами искать заказчика. В конце XIX века, как и в настоящее время, основными заказчиками скульпторов являются государство и общественные организации. Только в редких случаях они имеют, подобно живописцам, торговцев, занимающихся сбытом их произведений. Роден, ведший, как и импрессионисты, борьбу за освобождение искусства от пут академизма, к сожалению, не пользовался помощью такого вдохновенного пропагандиста нового искусства, как Дюран-Рюэль. Тот организовывал за свой счет выставки картин импрессионистов не только в Европе, но и в Соединенных Штатах, хотя ему почти никогда не удавалось получить прибыль. А Роден в поисках потенциальных заказчиков и покупателей должен был рассчитывать только на себя и своих друзей.

Роден и Моне были ровесниками. Оба, выходцы из бедных семей, в юности жили в крайней нужде и затратили огромные усилия, добиваясь признания. Однако Роден продолжал свой тернистый путь, смирившись и не сетуя, тогда как Моне при каждой неудаче взрывался, метал громы и молнии, но при этом сохранял присущие ему чувство юмора и веселый нрав. Столь различные по характеру, они были схожи пылкой увлеченностью своим искусством и отвращением к конформизму: их дружба оставалась безоблачной.

Почти все художники, выступавшие тогда за революционные изменения в живописи, были выходцами из буржуазной среды или даже семей крупной буржуазии, как Мане или Дега, не говоря уже о графе Анри де Тулуз-Лотреке-Монфа. И только Моне, как и Ренуар, вышел из народа и воспользовался стипендией, чтобы продолжать занятия живописью. Роден, несмотря на разницу характеров, ощущал себя близким ему по духу.

В 1883 году Моне поселился в Живерни. Именно там Роден встретился с Ренуаром. Ренуар жил неподалеку, в маленьком доме в Ла-Рош-Гийон и часто навещал друга. Ренуар обычно был сдержан, только изредка бросал какую-нибудь шутку, и тогда его лукавые глаза загорались. Там же Роден встретил Клемансо, большого поклонника Моне, посвятившего художнику



свою книгу. Клемансо любил отдохнуть от политических баталий в кругу людей искусства, среди праздника красок. А однажды к Моне приехал Сезанн. Увидев именитых гостей, он был буквально парализован робостью. Жеффруа рассказывал, как Сезанн делился с ним впечатлением от встречи с Роденом: «Месье Роден совсем не гордый, он, такой выдающийся человек, пожал мне руку!»

В 1889 году состоялась выставка, объединившая работы Моне и Родена, в галерее Жоржа Пти, наиболее роскошной галерее Парижа. Она стала событием. Ее удостоили вниманием государственные деятели, представители высшего света. Толпы посетителей. Огромный интерес к выставленным работам. Никаких насмешек. Моне представил 70 картин. Никогда еще произведения ни одного импрессиониста не вызывали такого внимания и восхищения публики.

Роден выставил 36 скульптур. Самое большое впечатление на посетителей произвели «Граждане Кале».

Предисловие к каталогу написали два восторженных поклонника творчества Моне и Родена — Октав Мирбо и Гюстав Жеффруа. А в газете «Эхо Парижа» Мирбо, подводя итоги выставки, завершил свой обзор фразой: «Именно они в этом столетии наиболее великолепно, наиболее решительно олицетворяют два искусства — живопись и скульптуру».

Взгляды и убеждения Моне и Родена были близки. Хотя они так различались по темпераменту, их дружеские беседы, обмен мнениями были всегда искренними и плодотворными.

Не вдаваясь более глубоко в анализ их сходства, можно сказать, что Роден по духу принадлежал к движению импрессионистов. Он стремился в первую очередь уловить свет. Импрессионисты пытались, по словам Дюранти, воспроизвести освещение пленэра «путем разложения солнечного света на составные части и воссоздания его посредством общей гармонии цветов спектра, которые они щедро использовали в своих полотнах».<sup>70</sup> Роден стремился создать на поверхности скульптуры мельчайшие рельефы, улавливающие вибрацию света. Свет ложится бесчисленными бликами на выпуклости и грани поверхности. То, что впервые появилось в «Бронзовом веке» в виде легкой пульсации, трепета, пробегающего по обнаженному телу юноши, мы обнаруживаем снова с большей полнотой и силой в «Бальзаке». И в том и в другом случае скульптура кажется живой, она словно сама излучает свет. Вот почему творения Родена выглядят так эффектно на пленэре. Ему нравилось подвергать свои скульптуры испытанию при различных погодных условиях, чтобы лучше знать их реакцию.



Только итальянец Медардо Россо<sup>71</sup> хотел перенести в скульптуру искания импрессионистов. Его творчество очень интересовало Родена. Когда Россо хотел выставиться в Парижском салоне, а члены жюри попытались не допустить его, Роден заявил, что покинет пост председателя жюри. Некоторые пытались обвинить Родена в подражании итальянскому скульптору, заимствовании его приемов. Однако итальянец, чтобы передать свои впечатления, искал особый угол зрения (это можно заметить, глядя на фотографии его скульптур, напоминающих картины). Эти приемы противоположны тому, что делал Роден.

Вообще Родену не было свойственно применять какие-либо теории — импрессионистов или представителей других художественных направлений. Спонтанное проявление его темперамента наполняло его искусство страстью и вдохновением, позволило вдохнуть жизнь в скульптуру.

## «Я МЕДЛИТЕЛЕН В РАБОТЕ»

Роден в своей мастерской. Редко встретишь знаменитых художников, которые не стремятся окутать свою творческую деятельность покровом тайны. Порой из-за сдержанности, порой в стремлении дистанцироваться или поставить себя над толпой современников они позволяют поверить, что их талант является проявлением некоего сверхъестественного влияния. Напротив, Роден, при всем его новаторском подходе к искусству ваяния, говорил о своей работе как об очень простой вещи. Можно даже сказать, что он хотел продемонстрировать, что в создании выдающегося произведения нет ничего секретного, ничего недоступного.

Во время бесед со своими почитателями он был предельно откровенным. Никогда не использовал высокопарных слов или туманных аллюзий. Никогда не ссыался на подсознательные порывы, не делал никаких попыток приписать результат своему таланту. Слушая его, можно было подумать, что рождение его восхитительных творений обусловлено использованием вполне доступных приемов и большим опытом. Казалось, всё легко и просто.

Посмотрим, каковы были эти доступные приемы. Проследим процесс творчества от зарождения идеи до окончательного завершения скульптуры. Он объясняет всё детально и просто — так каменщик объяснял бы, как он строит дом.

Высказывания Родена об искусстве, о методах его работы подробно описаны его собеседниками.<sup>72</sup> Они представляют большой интерес, так как передают мысли творца, обладавшего исключительным талантом, а также потому, что с помощью его приемов, как мы знаем, рождались шедевры.

Как только Роден находит среди своих эскизов тот, который, по его мнению, является «правдой», он начинает создавать «душу», лепить из глины основу, после чего оставляет ее подсохнуть и затвердеть. На этой элементарной заготовке он затем начинает моделирование, всегда очень осторожно увлажняя ее после работы. В определенных местах он добавляет к основе глиняные комочки, настолько быстро, что приводит в замешательство тех, кто наблюдает за его действиями. А сам он во время работы решает увлекательную задачу: оживить поверхности игрой света и тени, воспроизвести дыхание жизни — вот что доставляет ему радость. В подготовительных этюдах он ищет движение. Скульптура для него — это

прежде всего динамика, определенная экспрессия, которой он добивается путем моделирования, лепки формы. Движение и моделирование — это дыхание и кровь выдающихся творений. Однажды кто-то спросил Родена о его религиозных убеждениях. Он ответил, что верит в Бога, так как Бог создал моделирование.

Роден использует метод масштабирования. После быстро выполненных эскизов он создает макет в треть величины. Затем, внося необходимые поправки, он поручает помощнику сделать макет в натуральную величину и, наконец, приступает к окончательной отделке скульптуры.

«Я всего лишь копирую модель», — заявлял он, приводя в замешательство тех, кто надеялся, что он откроет свой секрет. Нет, у него не было секретов. И когда он повторял: «Всегда контакт с натурой. Всегда стремитесь приблизиться к модели», — это говорилось вовсе не из желания поскорее избавиться от назойливых любопытных.

«Когда передо мной модель, я работаю с таким желанием воспроизвести натуру, как если бы я писал портрет. Я не исправляю натуру, а пытаюсь проникнуть в нее, и она ведет меня. Я могу работать только с моделью. Созерцание человеческих форм питает и поддерживает меня. Я бесконечно восхищаюсь обнаженной натурой, исповедую культ человеческого тела. Я утверждаю, что у меня не возникает никакой идеи, если мне нечего копировать. Но когда я вижу натуру с ее формами, я тотчас же нахожу что-то достойное того, чтобы это передать и развить. Иногда я смотрю на натурщика и, кажется, ничего в нем не нахожу. А затем вдруг появляется полоска обнаженного тела, и этот лоскуток плоти позволяет представить всё тело в целом...»[73](#)

Его манера совершенно не совпадала с академическими приемами. Точно так же, как современный фотограф, чтобы уловить живую экспрессию персонажа, не заставляет его принимать статичную позу, так и Роден, чтобы уловить на лету движение, использует разнообразные приемы, чтобы неожиданно застать натурщика в самом необычном состоянии. И среди многочисленных набросков, где тот изображен с необычайной жизненной правдой во всех ракурсах и самых различных позах, он выбирает те, которые приведут его к первым эскизам мимолетных движений. То, что он описывает в своих рассказах как очень простую вещь, на самом деле чрезвычайно сложно. Необходимо, чтобы его глаз зафиксировал, а рука, натренированная годами работы, передала эти неподражаемые, едва уловимые движения.

Поль Гзелль описал, как работал Роден: «Его метод уникален. В его

мастерской расхаживают или отдыхают нагие натурщики и натурщицы. Роден платит им за то, чтобы постоянно видеть обнаженную натуру в совершенно свободном и полном жизни движении. Он наблюдает за ними непрерывно и таким образом изучает игру мускулов при движении человека. Даже для скульпторов нагое тело было в то время явлением, ограниченным временем сеанса позирования, а для Родена оно стало привычным, повседневным зрелищем. Для древних греков знание человеческого тела было совершенно естественным. Они приобретали его, наблюдая упражнения в палестре,<sup>74</sup> метание диска, кулачные бои, атлетические состязания, бег. Поэтому греческие художники свободно владели “языком нагого тела”. А Роден овладевал им, окружив себя обнаженными натурщиками, непрерывно двигавшимися перед его глазами. Именно таким образом он понял, как каждая часть тела человека передает любое его чувство. Обычно считается, что лицо — единственное зеркало души. Подвижность черт лица кажется нам уникальным проявлением духовной жизни. На самом же деле нет ни одного мускула, который не реагировал бы на изменения душевного состояния человека. Все они отвечают на радость или отчаяние, умиротворение или ярость. Протянутые руки, склоняющийся торс могут передать улыбку так же нежно, как глаза или губы. Но чтобы суметь проникнуть во все тайны тела человека, необходимо терпеливо его изучать, овладеть его азбукой и читать по складам страницы этой восхитительной книги. Это делали мэтры Античности, которым помогали традиции их цивилизации. Это именно то, что в наши дни делал Роден. Он внимательно следил за своими натурщиками и молча наслаждался красотой жизни, играющей в них. Он восхищался то соблазнительной гибкостью молодой женщины, наклонившейся, чтобы поднять резец скульптора, то изящной грацией другой, поднимающей руками свои золотистые волосы над головой; то нервным напряжением шагающего молодого натурщика. И как только кто-нибудь из них делал движение, которое скульптору особенно нравилось, он сразу же просил сохранить эту позу. И тогда он быстро брал глину... и вскоре эскиз был готов, а затем с такой же скоростью он переходил к другому эскизу, создавая его таким же путем».

Создается впечатление, что скульптуры Родена движутся. Для него, повторим, это вопрос ремесла. Его натурщики находятся в движении. Его эскизы фиксируют динамику поз, показывая, как одна поза незаметно превращается в другую. «Отдельные части скульптуры, представляющие последовательные моменты движения, — говорит скульптор, — создают иллюзию совершающегося движения».

Следует отметить, что произведения Родена всегда отражают движение, более или менее ярко выраженное. Они практически не знают абсолютного покоя. Сам Роден заявлял: «Я всегда пытался передать душевное состояние движением мускулов». Во всех его скульптурах, от «Бронзового века» до «Бальзака», ощущается неистовая внутренняя активность. Еще более она чувствуется, например, в скульптуре «Ирида, посланница богов», где фигура изгибается до неправдоподобия, так что кажется, будто она устремляется в воздух, подобно ракете.

Роден добивался таких результатов, используя свой метод профилей. Он не делал из него тайны и объяснял его в деталях. Тем не менее скульптор предупреждал тех, кто попытается использовать его метод, что он требует наблюдательности и исключительно точного выполнения рисунка, поэтому от него лучше отказаться недостаточно хорошим рисовальщикам. «Когда я начинаю лепить фигуру, я сначала внимательно рассматриваю натурщика — его лицо, спину, правый и левый профили. Затем я беру глину и леплю тело таким, каким я его вижу, настолько точно, насколько это возможно... Затем, поворачивая последовательно глиняную заготовку и натурщика, я их сравниваю и вношу необходимые коррективы. Профиль определяется положением туловища натурщика. Я размещаю его так, чтобы освещался нужный мне профиль. Я начинаю его лепить. Затем я вращаю скульптуру на подставке и поворачиваю натурщика, чтобы видеть уже другой профиль. И так я поступаю до тех пор, пока туловище не сделает полный оборот. Затем я начинаю снова. Так как тело человека имеет бесчисленное количество профилей, я их делаю столько, сколько могу и считаю нужным. Внимательно наблюдая за натурщиком в тот момент, когда он принимает позу в том движении, какое я хочу передать, я фиксирую этот профиль. Очень важно внимательно следить за тем, чтобы натурщик всегда возвращался к движению, выбранному мной с самого начала, чтобы представлял всегда тот же профиль. Когда я вращаю подставку, части скульптуры, бывшие в тени, в свою очередь, оказываются на свету. Точнее, я устанавливаю мою глиняную скульптуру и натурщика в одно положение, всегда на свету, чтобы я мог их видеть одновременно. В таком случае я могу определить разницу между ними и вношу поправки, если нужно... Очень важно рассмотреть профили сверху и снизу. Когда я смотрю сверху, то вижу профили висков, скул, носа, челюстей, всю конструкцию черепа, который снизу выглядит яйцеобразным. Затем я рассматриваю и сравниваю с моей глиняной скульптурой расположение грудных мышц, лопаток, ягодиц, мускулатуру бедер, а внизу — расположение ног на полу. Когда я работал над “Бронзовым веком”, я

воспользовался одной из тех лестниц, какие применяют художники, работающие над огромными полотнами. Я взбирался наверх, пытался, насколько это было возможно, привести в соответствие моего натурщика с моей глиной в различных ракурсах и рассматривал профили с высоты... Объединение точных профилей позволяет получить подлинную модель. Возможно, эта геометрия несколько грубая, как, впрочем, и любой настоящий труд, но она дает превосходные результаты».

Этот текст — также немного грубоватый, тяжелый — нужно было процитировать так подробно, поскольку он позволяет понять, почему статуи Родена, под каким бы углом их ни рассматривали, одинаково правдивы и одинаково прекрасны. Вот почему мы не обнаруживаем там ни одной хотя бы незначительной «мертвой» поверхности. Вот почему жизнь пульсирует с одинаковой интенсивностью во всех частях тела статуи. Вот почему ни один палец на ноге не является менее индивидуализированным и менее значимым, чем черты лица.

Не следует забывать, что Роден с самого начала был ремесленником. Он познал радость усилия, направленного на то, чтобы заставить бесформенную массу превратиться в точную форму задуманного творения. Порой он намеренно подчеркивал контрасты, оставляя почти необработанным материал в тех частях скульптуры, которые несущественны. Иногда то, что не совсем справедливо называют бюстом — только голова, отделанная с бесконечным изяществом, — появляется из необработанного камня, напоминающего скалу. Некоторые скульптуры, например «Мысль», производят очень сильное впечатление именно благодаря такому контрасту. В незавершенной гробнице Сен-Лоренцо во Флоренции Роден увидел, что неотделанные детали усиливают экзальтацию других частей. На деле Микеланджело не закончил обработку мрамора потому, что у него не хватило времени довести работу до конца; Роден же стал намеренно следовать этому примеру. Изысканность лепки выигрывает от такого контраста, который еще больше подчеркивает мастерство скульптора.

Мастерство! Это слово Роден, сам чрезвычайно искусный мастер, не очень любил. Он считал, что оно означает легкость и виртуозность исполнения, позволяющие многим скульпторам добиваться незаслуженного успеха. Они видят и воспроизводят только внешнюю форму, их статуи — это «пустые мешки». Роден заявлял: «Следует относиться недоверчиво к мастерству. Обычно под словом “мастерство” подразумевают ловкую манеру, в какой скульптор, вместо того чтобы преодолевать трудность, ее обходит, заставляя поверить, что он ее

преодолеет. В результате реальность подменяется видимостью. Что касается меня, то мои руки с молодости работали с поразительной скоростью. Я мог бы делать быстро, если бы хотел. Но я создаю свои скульптуры медленно, чтобы сделать их хорошо. Впрочем, спешка не была свойственна моей натуре. Чем больше я размышляю, тем большего хочу. Художник должен обладать знанием и быть наделенным терпением».

Мы вправе удивиться, читая эти слова: «Я медлителен в работе». Ритм, в котором Роден творил, на самом деле был экстраординарным. Он сам отмечал, что его руки работают с «поразительной скоростью». Скульптуры из гипса, терракоты,<sup>75</sup> бронзы, мрамора и бесчисленные эскизы, заполнившие его музей на улице Варенн, а также музей в Медоне и залы других музеев, не говоря уже обо всех тех работах, которые были разбиты им самим или в ходе нескончаемых переездов, и потерянных или неучтенных, — всё это свидетельствует о поразительной скорости, с которой он творил.

Тем не менее в некоторых случаях Роден и вправду работал медленно. Так, заказанные ему памятники он многократно переделывал, так что практически никогда не укладывался в отпущенные сроки. И это несмотря на его активность, физическую силу и рвение в работе, которая была целью и смыслом его существования.

По мере того как он старел, добившись славы и богатства, он окружал себя помощниками. Наиболее достойные из них стали лучшими скульпторами своего времени: Помпон, Майоль, Бурдель, Деспю, Аллу, Дежан и особенно Люсьен Шнегг,<sup>76</sup> который постоянно помогал Родену, был ему предан до такой степени, что забывал о собственном творчестве.

Роден уделял большое внимание своим работам в глине, заботливо прикрывал их влажными тряпками, чтобы они сохраняли мягкость и податливость при дальнейшей отделке. Долгое время Роза готовила для него глину, следила за тем, чтобы тряпки, укрывающие скульптуры, оставались влажными и глина не пересыхала. А когда Роден уезжал куда-нибудь, то в каждом письме напоминал ей об этом.

Он никогда не мог извлекать фигуру в одежде, предварительно не создав ее обнаженной. При этом он не останавливался ни перед какими расходами, чтобы нанять натурщика, который, как ему казалось, наиболее похож на персонаж, выбранный им для воплощения.

Затем, чтобы облачить фигуру в одежду, он использовал пеньюар, пропитанный гипсом, накидывая его на нагое тело натурщика. Большое число этюдов для шести скульптур «Граждан Кале» и особенно для «Бальзака» свидетельствует о том, какое огромное внимание скульптор

уделял поискам равновесия, правдивой передаче движения и мускулатуры обнаженной фигуры. Одежда, если она должна присутствовать, — всего лишь панцирь, прикрывающий человека. Вот почему Роден испытывал большое удовольствие только тогда, когда лепил обнаженных. Он создавал фигуры в одежде лишь для того, чтобы удовлетворять общепринятым требованиям к общественным памятникам. Именно обнаженные составляют подавляющее большинство его творений, и только работа над обнаженной натурой вдохновляла его и захватывала целиком.

Хотя Роден всегда оставался верен своим методам, он не переставал совершенствовать их. Но это не была скачкообразная эволюция, которая позволила бы различать в его творчестве «периоды», как это делается применительно к творческой биографии Ван Гога или Пикассо. Роден одновременно создавал скульптуры, которые были бы близки к слащавости, если бы не являлись детищами гения, и другие, бросающие невероятно дерзкий вызов эпохе. Но если внимательно рассмотреть весь комплекс созданных им скульптур, то явно вырисовывается главная линия. Сначала он пытался наиболее точно воспроизвести натуру. Все части тела, одна за другой, лепились очень тщательно, с поразительным мастерством. Позже он стал намеренно увеличивать или деформировать некоторые части тела, что позволяло передать движение и усиливало экспрессию. Таким образом, он достигал некоего синтеза, всё более и более удаляясь от точного копирования, что, по его мнению, должно было привести к абстракции. Именно в этом стремлении добиться максимальной экспрессии, передать духовную сущность Роден сталкивался с вечным непониманием противников. По их мнению, его упрощения, «грубость» его работ свидетельствовали о невежестве или неумении скульптора. (Этим критикам следовало бы оглянуться на то время, когда «Бронзовый век» показался некоторым сделанным настолько искусно, что автора заподозрили в изготовлении скульптуры с помощью слепка с живого натурщика.)

В период ожесточенных споров вокруг созданного Роденом памятника Бальзаку известный художественный критик Камиль Моклер так прокомментировал эту кажущуюся двойственность: «Роден, добившийся признания, вдохновляемый славой и уважением элиты, позволяет себе рисковать, демонстрируя публике творения, в которых он руководствовался этим простым и вместе с тем необычным принципом. Но чтобы избежать упреков в небрежности и невежестве, он выставляет рядом небольшие скульптурные группы в мраморе, выполненные в его старой манере. Они настолько совершенны, настолько изящны, настолько завершены — как на взгляд обычного зрителя, так и по мнению опытного профессионала. Так,



например, лицом к лицу с “Бальзаком” он поставил “Поцелуй”, эту восхитительную вещь, которая раньше существовала в виде этюда, а теперь предстала в мраморе. Так Роден преподает молчаливый урок публике, коллегам и критикам. Он показывает: если скульптор в его возрасте, достигший высот в карьере, решился на такую модификацию принципов своей работы, то для этого имелись действительно веские основания. Но его урок не был понят, и известно, к чему это привело».

Таков удел сильных личностей — тех, кто наделен и рациональным мышлением, и эмоциональностью. Не искал ли Роден идеал Абсолютной красоты, подобно античным грекам и мастерам Возрождения? В любом случае, его критерии красоты были необычайно высоки.

Как было сказано, в свое время Роден обратился к Виктору Гюго с предложением сделать его бюст. Незадолго до этого Гюго уступил просьбе другого скульптора и был вынужден выдержать десятки сеансов позирования, а результат оказался весьма посредственным. Поэтому он заявил Родену, что тот может работать над его бюстом лишь в том случае, если не будет просить его позировать. Родену позволили находиться в особняке Гюго и наблюдать за писателем. Всем известный восхитительный бюст Гюго был выполнен в настолько стеснительных для скульптора условиях, что мало кто из его коллег смог бы справиться с такой задачей. Но в этой ситуации методы Родена оправдали себя. Райнер Мария Рильке<sup>77</sup> описал, как скульптор ухитрился работать над этим бюстом: «Во время приемов в доме Гюго Роден, устроившийся в углу, наблюдал за поэтом и делал быстрые карандашные наброски сотен движений восьмидесятилетнего старца и меняющихся выражений его лица, полного жизни». Вооружившись этими многочисленными подготовительными рисунками, Роден начал лепить бюст из глины, установив его на вертящейся подставке на веранде дома. На другой день он снова делал многочисленные зарисовки, наблюдая за Гюго, когда тот писал или беседовал с кем-нибудь из гостей-литераторов.

По правде сказать, даже когда Роден мог работать, имея перед собой модель, он поступал примерно так же. Обнаженные натурщики и натурщицы непрерывно расхаживали перед скульптором, а он, внимательно наблюдая за их движениями и позами, делал многочисленные зарисовки. Порой они подталкивали его к созданию других рисунков или акварелей, которые сами по себе имели право на существование.

Поскольку Роден считал, что для хорошей скульптуры необходимо сделать множество предварительных рисунков, то придавал им большое значение. Среди тысяч листов он выбирал наиболее удачные и размещал их

в той комнате, где принимал гостей.

Он считал эту часть работы очень важной, отзываясь о ней словами, которые можно отнести и к его собственным наброскам: «Как не восхищаться эскизом, сделанным моментально, в один прием, где художник зафиксировал мгновенно промелькнувшее выражение лица или едва уловимый жест. Захватывающая экспрессия передается абсолютно правдиво, без смягчения, без преувеличения или каких-либо ограничений... Художник смог выразить свою идею, причем без особых усилий... А некоторые неточности позволяют воображению зрителя дополнить и завершить то, что искал художник».

Сравнение его первых кропотливых академических рисунков с теми, которые сделаны позже, свидетельствует о колоссальной эволюции.

Роден отказался от академической традиции тщательно прорабатывать контуры объекта, чтобы отразить его целостность, схематичную и бесстрастную. Его поздние рисунки носят совершенно иной характер. Он использовал свою необычайную остроту восприятия, чтобы передать движение, улавливая мимолетные изменения. Он ловил эти моментальные движения на кончик карандаша и фиксировал несколькими штрихами на быстро сменяющихся листках бумаги, не отрывая глаз от модели, без повторов и исправлений.

Создается впечатление, что его рука приходила в движение автоматически, как только он видел выразительный жест. Затем он покрывал поверхность рисунка светлой однотонной акварелью, иногда слегка оттенял, порой наносил последние штрихи кусочком мела или графита с необычайным проворством и легкостью. В этой «игре» он достиг такой виртуозности, что с неистощимым удовольствием покрывал рисунками лист за листом...

Вот как написала об этом в своей книге о Родене Жюдит Кладель: «Роден рисовал... Глаза художника не отрывались от линии тела и ни разу не обращались к бумаге; его рука, уверенная и легкая, чертила линии, как будто получая импульс непосредственно от объекта, а на самом деле подчиняясь только мозгу творца.

Эта рука видела; в три, максимум четыре минуты контур и несколько характерных акцентов были схвачены и одновременно прочувствованы: форма, движение, теплота жизни.

Рисунок падал на пол, другой скользил на колени, и медленное движение карандаша, полное упоения, возобновлялось без задержки».

Спонтанность карандаша или кисти предоставляет творцу больше свободы в выражении своих дерзаний, чем инструменты скульптора. Тела

наклоняются, приближаются друг к другу, изгибаются, переплетаются, поражая необычайной жизненностью и экспрессией.

Эти рисунки, несмотря на кажущуюся упрощенность, производили настолько сильное впечатление, что пугали академических профессоров. Знатоки академических канонов на своих лекциях бормотали что-то невнятное, притворяясь, будто не видели (а некоторые просто неспособны были увидеть), что эти отражения мгновенно мелькнувших впечатлений — на самом деле великое искусство и что через мимолетное они приближаются к вечности.

И всё же некоторые наиболее искушенные зрители внимательно рассматривали эти листки, сначала с интересом, затем с удивлением и, наконец, с восторгом. В 1897 году большой ценитель искусства Морис Фенай<sup>78</sup> опубликовал за свой счет альбом из 147 рисунков Родена, воспроизведенных в технике гелиогравюры<sup>79</sup> в натуральную величину с таким совершенством, которое делало честь новому по тем временам методу. Альбом был украшен портретом Родена — «гравюрой по дереву, выполненной А. Левеем с бюста, созданного мадемуазель Клодель».<sup>80</sup> Его тираж — 125 экземпляров — разошелся очень быстро, но был продан всего за 500 франков, что едва покрыло затраты на издание. Следует добавить, что, узнав о всевозрастающем числе любителей этих рисунков, Роден приостановил их необдуманное распространение и стал продавать их по хорошей цене.

## «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ»

Роден то и дело возвращается к работе над «Вратами ада», этой великой мечте, превратившейся в кошмар. Число этюдов непрерывно росло: сотни рисунков и глиняных фигурок, отдельные фрагменты. Он складывал их у основания этого грандиозного сооружения, состоящего из двух панно высотой пять метров, окаймленных пилястрами и увенчанных плитой перекрытия. Скульптор хотел заполнить их фигурами, символизирующими все человеческие страсти и пороки. Эта идея настолько захватила и постоянно преследовала Родена, что порой ему самому казалось, что его разум помутился.

Родену только что исполнилось 50 лет. Представить, каким он был в тот период, помогают воспоминания Жюдит Кладель, описавшей один из визитов скульптора на виллу ее отца в Севре:

«Немного отдалившись от шумного круга гостей, он сидел, массивный и молчаливый, поглаживая длинные пряди своей рыжей бороды, начинавшей приобретать серебристый налет седины. Он производил впечатление осторожного, медлительного и очень застенчивого человека. При малейшем волнении его кожа, покрытая светлым загаром, багровела; рот, прикрываемый вьющейся бородой, только изредка произносил несколько робких слов. Было неясно, что он думал на самом деле. А между тем в его серо-голубых глазах мелькали то тонкая усмешка, то пронзительное любопытство, что свидетельствовало о проницательности и даже хитрости. Форма его черепа, наклон великолепного лба, поседевшие волосы, подстриженные бобриком, говорили о твердости и упрямстве. При поверхностном взгляде его можно было принять за хитрого крестьянина, прячущего свои мысли, расчетливого и скупого на слова. Но более наблюдательный человек мог увидеть, какая утонченность и вместе с тем сила скрывались под немного тяжеловатой маской этого солидного мужчины с редкими задумчивыми жестами, какое обаяние, обусловленное его спокойствием и тайной его бесконечной мягкости. “Вы — великий добряк с ужасной бородой”, — писал ему мой отец».

На людях Роден страдал из-за собственных застенчивости и неловкости, однако наедине с женщинами он вел себя по-иному. Он фотографировался всегда сбоку или в «три четверти», так как знал, что в таких ракурсах его безупречный профиль смотрится наиболее выигрышно. Иногда его глаза загорались улыбкой фавна. Насколько он был сдержан на

публике, настолько вдохновенно говорил о своем творчестве, о своем искусстве в доверительных беседах с близкими друзьями. И его оригинальные идеи и взгляды восхищали слушателей.

Заказ на «Врата ада» послужил поводом для создания огромного количества как нарисованных, так и вылепленных в глине этюдов, поскольку Роден никогда не мог насытиться изучением человеческого тела. Постоянно обновляемые этюды всегда доставляли ему радость открытия.

Не раз высказывалось мнение, что при работе над «Вратами ада» Родена вдохновляли скульптурные сцены Страшного суда на западных фронтонах средневековых соборов. Но мы не находим никакого сходства. Только одно роднит Родена с мастерами Средневековья — экспрессия, но она достигается совершенно разными средствами. Скульпторы, работавшие в соборах, подчинялись простому и регулярному ритму, определенному автором изображаемой сцены, тогда как грешники Родена принадлежали хаотичному и рассредоточенному миру. Каждый сюжет он интерпретировал индивидуально, и они были настолько несхожи по пропорциям и содержанию, что никогда не могли бы объединиться в композиционный ансамбль.

Если все-таки говорить о чем-то влиянии, то нам кажется, явно доминировало влияние Микеланджело — но не столько скульптора с его мощью, выражаемой в чрезмерной мускулатуре фигур, сколько художника, автора потрясающих фресок в Сикстинской капелле и особенно сцены Страшного суда, этой бури ужаса, пароксизма боли и отчаяния.

Чтение «Божественной комедии» Данте, несомненно, вдохновляло Родена и подтолкнуло к выбору некоторых сюжетов, в частности «Уголино», «Паоло и Франческа».<sup>81</sup> Но Данте и Микеланджело представляли ад в христианском духе. А Роден изобразил языческий ад. Проклятые Микеланджело были душами, а грешники Родена обладают человеческими телами. Это мужчины и женщины, причиняющие друг другу страдания и поглощаемые пучиной небытия.

Обнаженные Микеланджело, которых Аретино<sup>82</sup> с присущим ему цинизмом называл объектом скандала, олицетворяют несчастных, изгнанных из земного рая. А обнаженные Родена погружены, помимо страданий, в атмосферу отчаянных страстей и желаний. Они несут на себе всю тяжесть пороков и сами плодят свои несчастья.

Роден дал волю воображению: он смешивает Бога из Библии и богов Греции, героев Данте и проклятых женщин Бодлера.<sup>83</sup> На самом деле его мораль, его религия, его концепция спасения — только его искусство.

Отдельные скульптуры Родена, предназначавшиеся для «Врат ада»,

стоят в ряду его выдающихся шедевров. Не сумев их скомпоновать, ваятель отделил некоторые статуи или скульптурные группы; они начали независимое существование и получили имена.

Это в первую очередь «Мыслитель» — фигура сидящего мужчины богатырского телосложения, с опущенной головой, грубым лицом, бычьей шеей, о необычайной силе которого свидетельствует потрясающая мускулатура. Могучий, глубоко задумавшийся человек, склонившийся над мучениками, кишащими под ним на барельефе дверей, по-видимому, размышляет над их судьбой. Он олицетворяет стремление человеческого разума проникнуть в тайны мироздания, постичь смысл жизни и предназначение человека.

«Мыслитель», выставленный в Салоне, стал объектом насмешек со стороны враждебной Родену критики. Чтобы защитить его, Габриель Мурей<sup>84</sup> организовал общественную подписку, чтобы собрать средства на приобретение монумента для Парижа. В результате «Мыслитель» был отлит в бронзе, что придало ему еще больше силы и выразительности, и передан мэрии Парижа. По решению городских властей монумент был установлен перед Пантеоном. Его торжественное открытие состоялось в 1906 году. Но споры вокруг «Мыслителя» продолжались. И в 1922 году под предлогом, что статуя якобы мешает официальным церемониям, ее перенесли в сад отеля Бирон — Музея Родена. Очень жаль! Ее присутствие придавало величие площади Пантеона, она резко отличалась от обычных парижских статуй. «“Мыслитель” царил на площади, — писал Леон Доде,<sup>85</sup> — казалось, что он был специально сделан для нее...» Сам того не желая, Роден создал свой самый лучший общественный памятник.

Многие другие фрагменты, предназначавшиеся для декорирования портала Музея декоративного искусства, воплотили прекрасные образы и являлись сами по себе законченными шедеврами. Вероятно, они только выиграли, став самостоятельными скульптурами. Каждый из персонажей переживал собственную драму. Например, «Кариатида, упавшая под тяжестью камня» — это несчастная молодая девушка, для которой ее ноша оказалась непосильной. Она буквально раздавлена камнем, но всё еще держит его и, изнемогая, пытается поднять. А вот «Та, что когда-то была прекрасной Ольмиер» — полуобнаженная, постаревшая; ее дряхлое тело символизирует трагедию жизни каждой женщины. Но великий скульптор сумел воспроизвести это безобразное тело так, что становится ощутимой его ушедшая красота. Сильное впечатление производит «Мученица», лежащая, судорожно корчась, на земле. А воздействие «Скорби» усугубляется сочетанием страдания и природной красоты. И, наконец,

«Скорчившаяся женщина», чье загадочное лицо касается одновременно и плеча, и колена в одной из тех необычных поз, которые только в творениях Родена не были непристойными или нелепыми.

На боковых стойках портала движение направлено вверх, все фигуры устремляются ввысь, словно они преодолели силу тяжести земли. На створках дверей, наоборот, изображено падение обреченных в бушующее пространство, озаряемое отблесками грозы. Хаотическое нагромождение обнаженных тел, сладострастные женщины, сплетающиеся тела любовников, фавны, сатиры и кентавры — настоящий ад телесных вожделений и неудовлетворенных страстей.

Перекрытие над дверью — возможно, наиболее сложная часть портала. Позади «Мыслителя», сидящего на камне, Роден создает глубокую перспективу, где мечутся в тесноте, прижимаясь друг к другу, обезумевшие грешники. Они выходят за границы плиты, неспособные удержать это смятение. Плита над дверью похожа на вход в пещеру, где хаотично нагромождены обнаженные тела. Их масса как бы пересекает этот прямоугольник: в левом углу они парят в воздухе, а в правом — ударяются о землю.

В этом грандиозном проекте есть один фрагмент, которому Роден отводит привилегированное положение, поместив его отдельно на вершине монумента. Это группа, известная под названием «Три тени». Она состоит из трех копий одной и той же фигуры, поставленных под различными углами, что придает каждой из них собственную индивидуальность. Разве это не наиболее очевидное подтверждение теории профилей, которую так ценит автор? Неискушенный зритель видит трех различных мужчин.

Возвышаясь над лавиной обнаженных грешников, висящих гроздьями, эти тени привносят, наконец, упорядоченность в общую композицию. Они тоже участвуют в спектакле безграничного отчаяния, разворачивающемся под ними. Ноги мужчин сгибаются под непоправимой тяжестью судьбы. Они поддерживают друг друга, их склоненные головы соприкасаются, их объединяют ощущение безысходности и уныние. Тяжесть рока сокрушила эту троицу, чья физическая сила стала теперь иллюзорной. Эти тени покинули землю, и их молчаливое отчаяние еще более страшно, чем все крики ужаса и стенания. Роден еще никогда в своем искусстве не заходил столь далеко в ирреальность, заявляя, что «копирует натуру». В то же время тело обессиленного атлета выполнено с поразительной анатомической точностью, намного большей, чем в «Бронзовом веке». Об этом сам скульптор заявил с присущей ему искренностью: «Я стал делать лучше с тех пор». Великолепно сконструированная группа «Три тени» венчает,

словно торжественный гимн скорби, «Врата ада», населенные скопищем человеческих тел, несущих груз страстей и пороков.

Роден, создавший для портала около двухсот фигур, не искал никакой симметрии в их расположении. У него не было заранее продуманного плана их распределения. Кажется, что скульптор предоставил фигурам и группам самим выбирать себе место в этой кишащей массе тел и подчинялся их воле.

Однажды в мастерскую Родена пришел его ученик и друг Антуан Бурдель. Он долгое время работал помощником Родена и всю жизнь восхищался его талантом, несмотря на случавшиеся порой разногласия. Войдя в мастерскую, Бурдель повесил свою шляпу на один из выступов барельефа «Врат ада». Святотатство? Но сколько критики в этом жесте! Роден не сказал ни слова. Он не тронул шляпу... Не послужило ли это приговором его творению? Сколько душевных и физических сил тратил он изо дня в день, создавая эту дверь, которая на самом деле оказалась всего лишь вешалкой! Бурдель и не предполагал, что эта бестактная выходка могла иметь столь плачевные последствия. Роден осознал, что в своей экзальтации он избрал ложный путь. Он получил этот заказ от государства, но упустил из виду его истинное назначение; для него эта работа стала возможностью освободиться от мук, воплотив образы, терзающие его воображение. И он приостановил работу над этим уникальным творением. Бурдель, в отличие от Родена, всегда искал строгую и определенную структурную форму создаваемого им монумента. В частности, он участвовал в разработке архитектоники фасада «Театра Елисейских Полей», создаваемого по проекту Огюста Перре.<sup>86</sup> К каждой своей скульптуре Бурдель подходил как конструктор.

Как мог Роден, любивший архитектуру, восхищавшийся сильным и утонченным искусством мастеров Средних веков, как мог этот человек проявить в своих творениях такое незнание принципов конструирования?

Статуи Родена, взятые отдельно, являются шедеврами пропорций, потому что он всегда основывается на знании человеческого тела. Но как только ему нужно создать монумент, избыток его таланта пластика, возможно, мешает ему конструировать. Его шесть граждан Кале — это шесть статуй, независимых друг от друга. Памятник Клоду Лоррену, несмотря на пластические достоинства, тоже неудачен. В какой-то момент у Родена возникла идея объединить некоторые свои произведения с целью создания скульптурных композиций. Так, он объединяет два этюда «Прекрасной Ольмиер», поставив их лицом к лицу у края грота, и называет композицию «Иссякшие источники». Другая нелепая идея — составить



вертикальную группу из «Евы», «Размышления» и «Скорчившейся женщины». Он располагает их так, что кажется, будто они, с трудом преодолевая силу тяготения, поднимаются в воздух. Можно было бы привести и другие примеры неудачных проектов, которые особенно обидны, когда речь идет о творце такого масштаба. Особое сожаление вызывает экстравагантный и грандиозный макет «Башни труда», задуманной Роденом как прославление труда. Рабочие, олицетворяющие различные специальности, изображались на барельефе, обвивающем по спирали огромную колонну, окруженную открытой винтовой лестницей. А венчали башню две крупные фигуры, склонившиеся вниз. (Эту группу называют «Благословение»: два крылатых гения благословляют труд.)

Идея создания «Врат ада» была обречена изначально. Она должна была провалиться не потому, что Роден не обладал достаточной мощностью, чтобы воплотить в жизнь сюжет такого размаха. Это было оборотной стороной таланта Родена: тема, подсказанная «Божественной комедией» Данте, вызвала в его воображении такое бушующее пламя пожара, какое он не смог обуздать, подчинить себе.

Кто-то дал Родену неудачный совет: представить «Врата ада» в гипсе на большой ретроспективной выставке, которую он организовал в Париже во время Всемирной выставки 1900 года. Молчаливая критика Бурделя не переставала его волновать, он даже убрал скульптуры, выступающие за рамки дверей. Но это не улучшило ситуацию. Напротив, устранение этих фигур только подчеркнуло незавершенность композиции. По свидетельству Жюдит Кладель, зрители восклицали: «Но она еще не закончена!» — на что Роден спокойно отвечал: «А [готические] соборы — разве они завершены?»

Между тем в 1903 году, через 23 года после того, как был сделан заказ, терпение Министерства изящных искусств иссякло. Скульптору было выдано, помимо аванса, 35 тысяч франков на отливку статуй в бронзе. Министерство потребовало представить законченное произведение. Но не могло быть и речи о том, что Роден завершит его. У него пропало желание продолжать работу. Кроме того, напомним, что Родену заказывали дверь, а создаваемый им монумент едва ли походил на дверь. Скульптору удалось добиться компромисса с заказчиком: он вернул аванс и деньги на отливку статуй и оставил у себя свое детище. Министерство изящных искусств было вполне удовлетворено.

Позже «Врата ада» были помещены в часовню при Музее Родена. И только в 1938 году они были, наконец, отлиты в бронзе и установлены у стены при входе в сад Музея Родена. Несмотря на благородство металла, «Врата ада» сохранили черты химерического проекта.

«“Врата ада” переполнены шедеврами», — заявлял всюду Бурдель, возможно, чтобы искупить вину за бестактную выходку со шляпой. Весь Париж оживленно обсуждал эту работу Родена, споры не умолкали. Так или иначе, внимание любителей искусства было привлечено к работам скульптора, не похожим ни на что, виденное до сих пор. Во второй половине дня, когда публике был открыт доступ в мастерскую скульптора, поток посетителей не иссякал.

Слава Родена пересекла границы Франции. Иностранные музеи, которым он раньше дарил свои работы, начали покупать их. В Женеве была организована выставка, посвященная творчеству Родена. В ней приняли участие и его друзья — Эжен Каррьер<sup>87</sup> и Пюви де Шаванн. Были организованы также выставки в Германии. Кайзер Вильгельм II заказал Родену свой бюст (он не был выполнен).

Принц Евгений, младший сын шведского короля, посетил мастерскую скульптора и восхищался его работами. Когда комиссия изящных искусств Стокгольма не поддержала его решение о приобретении скульптуры Родена «Внутренний голос», шведские художники организовали акцию протеста, а король наградил скульптора Королевским орденом. Некоторое время спустя та же комиссия отказалась покупать созданный Роденом бюст скульптора Далу, но принц Евгений добился, чтобы эта скульптура была куплена Норвегией.<sup>88</sup> Так в течение всей жизни Родену приходилось сталкиваться с непониманием и преодолевать крутые повороты судьбы.

Роден поддерживал дружеские связи с бельгийскими скульпторами и писателями — с одними он познакомился еще в молодости, с другими встречался у Кладеля. Они организовали очень представительную выставку Родена в Доме искусств в Брюсселе. 60 скульптур Родена окружали его бюст, выполненный его талантливой ученицей и помощницей Камиллой Клодель. В городе, который был украшен большим количеством анонимных произведений Родена, эта выставка стала настоящим откровением. Тон комментариев в прессе привлек многочисленную толпу посетителей. Публика порой была шокирована, но почти всегда получала от выставки неизгладимое впечатление. Роден заранее прибыл в Брюссель для подготовки выставки и встречался с потенциальными клиентами. Но он был в плохом настроении: на светских приемах в его честь, где общество ожидало услышать блестящие речи выдающегося человека, он оставался безучастным и молчаливым. К тому же он был огорчен, когда увидел, насколько изуродованы старые кварталы города, с которыми были связаны воспоминания его молодости.

Голландия, в свою очередь, решила чествовать знаменитого

скульптора. Его выставки следовали одна за другой — в Амстердаме, Роттердаме и Гааге.

Но самый благожелательный прием Роден встретил в Англии. Сначала он прибыл в Лондон, где встретился с Далу и Легро, старыми друзьями по Малой школе: Легро дружил с известным американским живописцем Джеймсом Уистлером,<sup>89</sup> по протекции которого ему было присвоено звание профессора гравюры. Уистлер, добряк по натуре, постарался ввести Родена в лондонскую артистическую среду. Ему удалось это сделать главным образом благодаря поддержке Уильяма Хенли, директора «Журнала искусств», а также писателя Роберта Льюиса Стивенсона.<sup>90</sup> Стивенсон часто бывал во Франции и останавливался в Барбизоне, небольшой деревушке под Парижем, где собирались художники и писатели. В журнале Хенли он развернул настоящую рекламную кампанию, чтобы познакомить соотечественников с талантом Родена. В этом ему помог в очередной раз скандал: Королевская академия выступила против экспозиции одной из скульптур Родена, которую «целомудренный Альбион» мог счесть непристойной. Стивенсон воспользовался этим, чтобы отправить в газету «Таймс» громкий протест.

В целом в Англии творчество Родена было встречено гораздо менее сдержанно, чем во Франции. И этот интерес не был кратковременным. Во время Первой мировой войны музей Южного Кенсингтона (Музей Виктории и Альберта) купил 14 бронзовых работ Родена, считая его наиболее выдающимся скульптором стран союзных держав.

## ПЕСНИ ЛЮБВИ И СЛАДОСТРАСТИЯ

Самые волнующие, полные страсти произведения были созданы Роденом в период, когда он сам познал страстную любовь. Сила его таланта была такова, что даже в минуты отчаяния всё, что выходило из-под его рук с поразительной легкостью, было отмечено печатью гения. В скульптурах Родена звучат шепот и песни любви, стоны наслаждения или боли и крики, в которых сливаются наслаждение и боль, непреодолимое влечение мужчин и женщин, нетерпеливый зов тел. Можно ли представить более пьянящую музыку, чем музыка «Орфея», который словно умирает от своей песни? А как поразительно передано в «Минотавре» (другое название этой скульптуры — «Фавн и нимфа») необычайное напряжение женщины, стремящейся вырваться из страстных объятий чудовища и одновременно готовой ему уступить!

И всегда драма в его скульптурах выражается движением тел. Так, Роден говорит о недолговечности страсти в скульптуре «Любовь убегает»: девушка выскальзывает, словно рыба, из-под опрокинутого на спину юноши, который отчаянно пытается ее удержать. А вот одна из самых совершенных его статуй — «Блудный сын»: юноша на коленях, воздевший руки к небу и откинувший голову назад; его торс необычайно напряжен — это продолжительный вопль безграничного отчаяния.

Следует отметить, что каждая из упомянутых скульптур представлена на грубой каменной глыбе. Роден любил эти контрасты необработанного камня и блестящей переливающейся бронзы или полированного мрамора. Но он создавал также и «летающие фигуры» — без подставки и даже без головы: они представляют собой не что иное, как женскую плоть, в своем «четвертованном» теле свободную от всего, кроме сексуальности.

Неистовство Родена в работе совпадает с его неистовым отношением к жизни. Они объединяются и растворяются в чувственной любви к женскому телу, восхищение которым он воплощает в пластической форме. Это своего рода религия. В своем пантеистическом<sup>91</sup> храме, где он преклоняется перед природой, подразумевая под ней все чудеса мироздания, Роден помещает на главный алтарь именно женщину, которой он поклоняется, как божеству.

Жюль Дюбуа рассказал очень трогательную историю. Однажды он работал в мастерской мэтра, стоя на стремянке. Он возвышался над углом комнаты, отгороженным ширмой, где в это время Роден работал с

обнаженной натурщицей, лежащей на диване. Когда сеанс был завершен, а женщина еще не шевелилась, Роден, всё еще в состоянии неостывшего вдохновения, подошел к ней и благоговейно поцеловал в живот, словно желал отблагодарить за ее красоту.

Этот целомудренный жест увековечен в скульптуре «Вечный идол», где автор придает ему значение священного акта. Мужчина, стоя на коленях и держа руки за спиной, с бесконечным благоговением склоняет голову к груди прекрасной молодой девушки, при этом их тела не соприкасаются. В позе девушки угадывается образ богини древнейших языческих культов. Немного наклонив голову, она с выражением снисходительного участия и терпения смотрит на мужчину. Название этой скульптуры — «Вечный идол» — те два слова, живущие в самой глубине его души, которые могли бы подойти к большинству его произведений.

«Какое ослепляющее зрелище: женщина, которая обнажается! Это подобно тому, как солнце пробивается сквозь облака. Первый взгляд на ее тело — это шок, потрясение. Словно при яркой вспышке зритель, на мгновение ослепленный, постепенно приходит в себя. В каждой модели — целый мир, и глаз, умеющий видеть, открывает его и проникает так далеко! Но особенно важно то, чего многие не в силах разглядеть: таинственные глубины внутреннего мира, тончайшие движения души. Но всё это невозможно выразить словами...»

Перелистывая записи Родена, мы на каждом шагу находим примерно такие же впечатления. Отметим, что большинство из них, как и процитированные выше высказывания, были навеяны статуями. Но Роден обладал поразительным даром вдохнуть жизнь в мрамор. Подобно Творцу он преображает камень в мыслящую, чувствующую материю. Возможно, именно в этом заключался самый большой секрет его гения. Античные статуи, работы великих мастеров Возрождения или эпохи классицизма были для него самой жизнью, и он рассматривал их так же, как и своих натурщиков из плоти и крови. Именно это отличало его от скульпторов, его современников, которые, беря в качестве образцов произведения искусства, пытались подражать им, но теряли при этом ощущение внутренней жизни.

До него влюбленная пара не была темой скульптурных произведений, по крайней мере на Западе. Когда в одной композиции объединяли фигуры мужчины и женщины, то это были либо сцены похищения, яростного овладения, либо надгробия с изображением умерших, лежащих рядом.

Роден не лепил ни Венеру, ни Купидона. Он создавал пару, воплощающую любовь, от целомудренного обожания в «Вечном идоле» до пылких объятий в порыве безумной страсти. Это излюбленная тема

скульптора, к которой он многократно обращался, никогда не повторяясь. Женщина у Родена — не пассивный объект вождения мужчины, а чувственное создание, участвующее во всех видах наслаждения.

Таким образом, искусство Родена обогатило историю пластики изумительным нововведением. Он — выдающийся певец любви, он смог воплотить ее, как никто другой. Поклонник античных мастеров, он почерпнул у них искусство структуры и лепки. Но вдохновением при изображении любовных пар, поцелуя, тел, стремящихся слиться в дерзком переплетении объятий, его наполняла жизнь. Его скульптуры никогда не оставляют впечатления единичного эпизода, он увековечивает священные акты любви.

Еще больше, чем в скульптурах, Роден наслаждался в рисунках, изображая переплетение тел, охваченных иступленным восторгом. Порой недоброжелатели обвиняли его в сексуальной озабоченности. Однако когда он решил безвозмездно передать свои творения государству, обвинения в непристойности не помешали парламенту принять этот дар. Бесспорно, Роден показывал любовь с такой шокирующей свободой, какая не была принята в его время. В своем восхищении женским телом он порой даже позволял себе изображать пары женщин, как сделал это в «Нимфах» и «Вакханках», а также в многочисленных рисунках.

Но в его творениях не было ничего общего с тяжеловесным эротизмом альковов. Изображаемая им страсть была настолько пылкой, что своим жаром очищала любовную дерзость. Любовный экстаз становился своего рода языческой молитвой, которая возвеличивала, идеализировала ее участников. Пластическая экспрессия была совершенно противоположна эротизму в том смысле, какой вкладывают в него сегодня.

Впрочем, достаточно сравнить творения Родена с произведениями некоторых академических художников, общепризнанных в ту эпоху, чтобы понять, откуда может появиться порок. Под предлогом «жанровой живописи» они с легкостью усвоили непристойный жанр. Эта кокетливость, эти заговорщические взгляды, которые пухленькие девицы адресовали зрителям, преследовали вполне определенную цель. Но тогда считалось, что эти картины с опьяняющей наготой были «приличной» живописью, достойной получать медали на выставках. Глядя на подобное искусство, мы чувствуем присутствие натурщицы, которая только что разделась, тогда как Роден вылепленным им парам, подчиняющимся зову плоти, возвращает достоинство.

Творчество Родена в период с 1885 по 1896 год переполнено такими чувственными скульптурными группами, что соответствовало душевному

состоянию и настроению Родена. Наиболее известен «Поцелуй», проникновенный символ любви и нежности мужчины и женщины. В позе влюбленной пары столько целомудрия и в то же время сдержанной страсти, ощущается трепет и нежность прикосновений. Можно внимательно осмотреть скульптуру со всех сторон, и вы не найдете на ее поверхности ни одной точки, которая не отличалась бы совершенством и в которой скульптор изменил бы самому себе. Мы видим не жаркие объятия и ненасытное желание, а истинный поцелуй любви, взаимную осторожность и чуткость. Губы едва соприкасаются, а соприкосновение тел словно пробуждает в них трепет жизни, смутное ожидание. Волнением и страстью проникнуты и такие скульптуры, как «Вечная весна», выполненная автором с юношеским задором, «Паоло и Франческа», «Дафнис и Ликенион», «Идиллия», «Я красивая» (мужчина держит на уровне лица сжавшуюся в комок женщину), а также «Обладание» (женщина-фавн впиалась в мужчину, как маленький зверь, пожирающий свою жертву). Это и все «обнимающиеся женщины», и «игры нимф», где формы, едва намеченные в мраморе, погружают нас в таинственный мир.

Как отметил Антуан Бурдель, «не было и не будет мастера, способного вложить в глину, бронзу и мрамор порыв плоти более проникновенно и напряженно, чем это сделал Роден».

Родену предложили заниматься с группой молодых девушек в мастерской, которую они сняли на улице Нотр-Дам-де-Шан. Организовала эту группу Камилла Клодель, объединившая своих подруг, чтобы в складчину платить за мастерскую и натурщиков. Камилла была красивая девушка, обаятельная и веселая, с изумительными глазами глубокого темно-синего цвета.

Преподаватель вскоре обратил на нее внимание. Он отметил оригинальность ее таланта и воображение, которым она значительно превосходила других учениц. Камилла отличалась пытливым умом и независимым характером. Она с огромным вниманием выслушивала замечания мэтра, как правило, очень краткие. Но если ей казалось, что его замечание несправедливо, она тут же вставала на дыбы. Исключительно дисциплинированная в работе, она оставалась непримиримой и гордой.

Камилла с увлечением рисовала, писала красками и лепила. Она была очень внимательна к мельчайшим деталям и работала с уверенностью, редко встречающейся у женщин.

Камилла Клодель родилась в 1864 году в буржуазной семье в небольшом городке в Шампани. Ее младший брат Поль Клодель стал впоследствии известным писателем и дипломатом. Камилла была старше

его на четыре года и оказывала на брата сильное влияние, которое, по сделанному им впоследствии признанию, «подчас было жестоким». Она внушила ему неприязнь к семейным условностям и религии. Она разжигала в нем эти чувства, начитавшись Шекспира. А сама Камилла с ранних лет увлеклась лепкой и была уверена, что займется творчеством. Поль с восхищением наблюдал, как ловко она разминала глину и под ее руками рождались великолепные фигурки, хотя она еще не обучалась этому мастерству. Камилла привила брату благоговение перед величием искусства и творчеством. Когда ей исполнилось 17 лет, семья перебралась в Париж и девушка смогла, наконец, заняться скульптурой под руководством профессионалов.

Ее встреча с Роденом помогла раскрыться ее таланту. Она восхищалась гениальным скульптором. Его спокойная мощь покорила ученицу. Слишком гордая, чтобы показать это, она старательно выполняла указания мэтра.

Камилла начала работать в мастерской Родена на Университетской улице. Влияние мэтра было безграничным. Она стала его секретарем и помощницей, моделью для целого ряда бюстов, а затем и для обнаженных скульптур. Наконец, она стала возлюбленной скульптора, хотя он был старше ее на 24 года. Глубокое взаимное чувство, подлинная страсть, охватило их, но впоследствии обернулось настоящей драмой.

Процитируем слова Поля Клоделя, простые и волнующие, написанные им полвека спустя в предисловии к каталогу выставки произведений его сестры, состоявшейся в 1951 году в Музее Родена, в которых он подвел итог этой драматической истории:

«На подушке койки в клинике под бесформенным чепчиком нет ничего — только этот череп, словно заброшенный монумент, чья архитектура открывается во всём великолепии. Божество, наконец освободившееся от увечий, нанесенных несчастьями и старостью.

Камилла Клодель. Я снова вижу ее очаровательной молодой девушкой в триумфальном расцвете красоты и таланта и вспоминаю, какое влияние, подчас жестокое, она оказывала на меня в юности. Такова она на фотографии Сезара на обложке знаменитого номера журнала “Декоративное искусство” от июня 1913 года. Она только недавно прибыла в Париж из Васси-сюр-Блез и обучалась на курсах в мастерской Коларосси.<sup>92</sup> Позже Огюст Роден создал два ее замечательных бюста — они представлены на этой выставке. Великолепный лоб над прекрасными глазами темно-синего цвета, столь редко встречающегося, разве что в романах. Большой рот, скорее гордый, чем чувственный. Копна золотисто-каштановых волос, ниспадающих до поясицы. Внешность, впечатляющая



мужеством, открытостью, горделивостью и жизнерадостностью. Личность, наделенная многими достоинствами.

А затем — июль 1913 года, когда пришлось вмешаться обитателям старого дома на набережной Бурбон, обеспокоенным тем, что в квартире на первом этаже всегда закрыты ставни. Что это за личность, нелюдимая и осторожная, которую можно было увидеть только по утрам, когда она забирала на пороге доставленные ей скудные продукты? Однажды два дюжих санитаров психиатрической клиники силой проникли в квартиру, где обнаружили ее испуганную обительницу, уже давно ожидавшую их в окружении гипсовых и высохших глиняных скульптур. По их словам, беспорядок и грязь в жилище были неопишуты. На стенах были прикреплены булавками 14 этапов Скорбного пути Спасителя, вырезанных ножницами из обложки журнала. Перед домом их ожидала карета скорой помощи. Камиллу увезли в клинику. Пришлось пойти на такой шаг... и это на 30 лет...

Я не стану рассказывать эту печальную историю, ставшую частью неписаной парижской легенды.

Пусть она заставит трепетать семьи, в которых случается это ужасное несчастье, худшее из того, чего можно опасаться, — артистическое призвание! Во времена Родена ловкие представители академического искусства стали широко использовать муляжи с натуры, что позволяло экономить и средства, и творческую энергию. А Камилла относилась к своему искусству очень серьезно, примерно так, как это было во времена Донателло и Якопо делла Кверча.<sup>93</sup> Обучение у Родена только помогло ей проявить всё то, что она уже знала, и выявило ее собственную индивидуальность. Но разница их темпераментов начала проявляться с самого начала, и настоящая выставка должна стать тому свидетельством. Манера лепки у обоих была одинакова, но моя сестра овладела ей благодаря не только упорным занятиям лепкой с натуры, но и месяцам изучения анатомии человека и даже вскрытию трупов».

Камилла прожила девять лет в орбите Родена. В результате этого творческого сотрудничества ее мастерство обновилось и расцвело, не теряя при этом своей индивидуальности. Бюст Родена, сделанный ею, был единственным портретом скульптора, который он любил. В свою очередь, она позировала для многочисленных творений Родена в его самый плодотворный период. С создаваемыми им образами страстных влюбленных она делилась своим счастьем, но еще более — страданиями. Возможно, она прощала Родену его минутные увлечения. Они были многочисленными и касались как служанок, так и светских дам. Но она не

могла вынести того, что Роден, которому она отдала всё, делил часть своей жизни с другой женщиной, к которой возвращался по вечерам в Медон.

Роден восхищался Камиллой. Она была олицетворением всего того, что он мечтал встретить в женщине. Он любил ее так страстно, как никого до и после нее. Он делился с ней своими замыслами, прислушивался к ее мнению, ценил ее художественное чутье и вкус. Это обогащало его и будило его творческое вдохновение.

Насколько примитивными были суждения Розы рядом с этим фейерверком идей! Но тем не менее Роден не считал себя вправе и не хотел покинуть ту, которая была рядом с ним в самые трудные годы его жизни. А сама Роза, едва ли игнорирующая тот факт, что Камилла заняла в жизни Огюста столь важное место, страдала безмерно. Она стала вспыльчивой и язвительной. Ее резкие выпады ошеломяли Родена.

А когда он возвращался к Камилле, происходили еще более бурные сцены. В них было столько боли и страдания, что это разрывало его сердце и доводило до крайне подавленного состояния.

Наконец, настал день, когда Камилла навсегда покинула его. Она стала жить затворницей, добровольно обрекая себя на одиночество и нищету, в своей квартире на острове Сен-Луи. Постепенно происходила безжалостная деградация ее духа и сознания. Ее поместили в психиатрическую клинику. Она умерла 30 лет спустя в общем зале госпиталя Вильнёв-лез-Авиньон.

Поль Клодель никогда не сомневался в том, что Роден был виновником этого ужасного конца. Он, с присущим ему блистательным остроумием, подверг творчество Родена уничтожающей критике, написав в 1905 году: «В этом карнавале задниц я нахожу искусство близорукого, который замечает в натуре только самое крупное».

Он не останавливается даже перед очень серьезным и совершенно необоснованным заявлением: «Легкомысленные критики часто сравнивали искусство Камиллы Клодель с искусством того, чье имя я не хочу произносить. На самом деле трудно вообразить более полный и более очевидный контраст, настолько произведения этого скульптора тяжеловесны и материальны. Некоторые из его фигур не в состоянии даже высвободиться из куска глины, из которого они вылеплены. Когда они не ползут, обнимая бревно в состоянии эротического экстаза, можно сказать, что каждая фигура, сжимающая в объятиях другое тело, пытается снова превратиться в комок или глыбу материала. В любом случае, непроницаемая и компактная группа отражает свет, словно каменный столб». Но, публикуя снова этот текст в издании 1928 года, Поль Клодель

добавляет примечание: «Увы! Я всё же вынужден признать, что Роден — гений».

## ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

Роден не отказался от идеи создать памятник Виктору Гюго для Пантеона. Два года спустя после первой неудачи он снова приступил к работе. Он решил, что постарается удовлетворить требования заказчиков — сделает фигуру писателя во весь рост, в полном облачении.

Но начал Роден, естественно, с макета обнаженной фигуры. Проблемы начались, когда нужно было ее одеть. Для изображения муз за спиной Гюго скульптор решил использовать женские фигуры, созданные им для перекладки над «Вратами ада». Они были прекрасны, но образовывали какое-то хаотическое нагромождение за головой писателя. И Роден, разочарованный результатом, снова забросил работу над памятником.

В очередной раз заказ на общественный памятник остался невыполненным. Некоторым художникам необходимы точная программа, четкий план работы, чтобы дисциплинировать их воображение. Роден прекрасно знал это, ведь в молодости ему пришлось выполнять столько заказов, точно следуя указаниям клиента. Но теперь он уже принадлежал по духу XX веку. Более того, его душа стала слишком свободна, воображение — слишком изобретательно, а рука — слишком дерзка, чтобы строго подчиняться установленным нормам и правилам.

Остался первый вариант памятника Виктору Гюго, где тот изображен сидящим на скале. Этот памятник должен был украсить собой Люксембургский сад. Помощники Родена под его руководством очень медленно переводили памятник в мрамор. Скульптор опять вносил изменения, а затем вновь приостановил работу. В конце концов он решил убрать фигуры муз, которые утяжеляли памятник и скорее наносили вред образу выдающегося писателя, чем возвеличивали его. (В дальнейшем и музы обрели самостоятельное существование: «Трагическая муза» была выполнена в мраморе, а «Внутренний голос» («Размышление») отлита в бронзе.)

И опять чиновники Министерства изящных искусств проявляют поразительное терпение. (Правда, следует заметить, что заместитель министра Дюжарден-Бометц<sup>94</sup> был другом Родена.) Люксембургский сад был уже переполнен статуями, поэтому памятник Виктору Гюго поместили в саду Пале-Рояль. Это произошло в конце 1909 года, 27 лет спустя после того, как памятник был заказан Родену.

Однажды, прогуливаясь по одному из старых кварталов Парижа, Роден

остановился перед домом, выставленным на продажу. Вероятно, его пытались продать уже в течение довольно длительного времени: он был расположен на узкой и мрачной улице и выглядел заброшенным и довольно обветшалым.

Но Родену настолько понравился его простой фасад XVIII века, по-старинному отделанный камнем, что он не смог устоять. Дом находился на улице Гранд Огюстен, недалеко от набережной Сены. Роден купил его и поселился там с Розой.

А в мастерской на Итальянском бульваре он встречался с Камиллой. В этот период страсть Камиллы становилась всё более требовательной. Она не хотела делить Родена ни с кем и постоянно устраивала бурные сцены, требуя, чтобы он покинул Розу. Но Роден не мог обещать ей этого. Он не мог покинуть ту, которая была с ним рядом в самые трудные времена. Чтобы как-то успокоить Камиллу, он предложил ей вместе отправиться в путешествие.

Куда? Для Камиллы это не имело никакого значения. Главное, чтобы он был с ней как можно дольше. И они едут в Турень, старинную французскую провинцию, где восхищаются величественными королевскими замками, любят красоты природы и очень уютными деревушками.

На берегах Луары и Эндра Роден и Камилла провели счастливые дни. Они остановились в отеле Тура. Город Тур с его старыми улицами, живописные сельские окрестности, луга, сверкающие под солнцем реки, — всё приводило их в восторг. Роден с наслаждением погрузился в чтение романов Бальзака «Турский священник» и «Лилия долины», в которых великий писатель с любовью изобразил эти края. Днем, во время прогулок, он делал многочисленные эскизы, а по вечерам в отеле при свечах рисовал обнаженную Камиллу. А еще он делал заметки:

«На этот раз я не видел соборов; но видел чашу неба, налитую голубым счастьем... Облака... напоминали полет готических ангелов... Замечательный день. Стальные воды Луары переливались, словно муаровые».

«Это утро дышало покоем до самого горизонта. Казалось, всё отдыхает. Блаженство повсюду. Цветная дымка тумана, окрашенного прекрасной погодой. Можно ли еще где-нибудь найти настолько успокаивающую уравновешенность воздуха и света? Этот мягкий светло-серый цвет Луары, эти серые крыши городских домов, этот серый мост из старого камня».

«Недалеко от Тура, в Шамборе, есть маленькая старинная церковь,

которую отреставрировали только частично. Работы по приведению в порядок романского клироса проводились под руководством инженера, представителя санитарной инспекции, и было сделано всё, что он счел необходимым... Но уцелел неф с восхитительными лепными украшениями, эти чудесные рельефы, эти нежные колонны, эти большие, столь свежие нервюры,[95](#) разделенные на несколько более тонких нервюр...»

И, как всегда, Роден возмущается новыми вандалами: «Вы увидите, какие прекрасные здания мэрий построят в провинциях, когда не останется больше замков времен Людовика XVI, где могли бы разместиться муниципалитеты».

Расставаясь с Розой, Роден сказал ей, что уезжает на несколько дней. Но вернулся он только через месяц.

Спустя два года после этого путешествия в края, воспетые Бальзаком, произошло событие, которое вызвало целую бурю вокруг скульптора. Горячие споры не утихали до начала Первой мировой войны...

Роден получил от Общества французских литераторов заказ на создание памятника Бальзаку.

По правде сказать, эта затея столкнулась с трудностями с самого начала. Общество литераторов сперва обратилось к старому проекту Александра Дюма-отца, который вскоре после смерти Бальзака выступил с инициативой объявить общественную подписку по сбору средств на возведение памятника выдающемуся писателю. Но вдова Бальзака странно прореагировала на это начинание, вознамерившись запретить подписку юридическим решением, чем нанесла проекту смертельный удар. В 1885 году Общество литераторов объявило новую подписку, позволившую собрать 36 тысяч франков. Для осуществления этого проекта был выбран скульптор Шапю. Памятник было решено поместить в Орлеанской галерее Пале-Рояль (это нелепое застекленное сооружение будет снесено в 1933 году).

Выбор места для памятника вызвал горячую дискуссию. Архитектор, создававший постамент, и скульптор никак не могли прийти к согласию. В довершение всего Шапю умер в 1891 году, так и не завершив макет памятника.

Нужно было найти нового скульптора, тем более что префектура Сены и муниципальный совет приняли совместное решение выделить для памятника более достойное место — площадь Пале-Рояль. Свои услуги предложили Марке де Вассело, считавший себя основным претендентом, так как 20 лет назад он уже создал бюст Бальзака, а также Кутан и Антонен Мерсье.[96](#)

Шел 1891 год. Имя Родена, особенно после успеха выставки в галерее Жоржа Пти, было уже широко известно. Группа писателей и художников выступила в поддержку его кандидатуры. Писатели и журналисты Генетт Шамфлери, Артюр Арну и некоторые другие обратились с этим предложением к Эмилю Золя, который тогда был президентом Общества французских литераторов.

Золя поддержал эту идею. Он предложил комитету две кандидатуры: Марке де Вассело и Родена. В первом туре каждый набрал по девять голосов. Во втором туре за Родена было отдано 12 голосов. Следует отметить, что решающую роль в голосовании сыграло вдохновенное выступление Золя в поддержку кандидатуры Родена. По условиям контракта Роден должен был выполнить статую высотой три метра, не считая пьедестала, и завершить ее к маю 1893 года. Таким образом, в его распоряжении было всего два года. За работу он должен был получить 30 тысяч франков, причем часть этой суммы выплачивалась авансом.

По-видимому, Роден довольно быстро представил себе, каким он хотел бы сделать памятник выдающемуся писателю. Десять месяцев спустя, 26 февраля 1892 года, известный критик Роже Маркс писал в журнале «Вольтер»: «Роден создал превосходный макет памятника, глубоко проработанный, очень точный и выразительный. Бальзак изображен во весь рост, закутанным до пят в рясу доминиканского монаха. Эта одежда, казалось, символизировала изнурительный труд мыслителя, начинающийся с каждым рассветом, не знающий ни отдыха, ни пощады».

Перед Роденом стояла очень сложная задача: ему предстояло выполнить очень ответственную и сложную работу, совершенно новую для него и имевшую множество подводных камней. Он привык работать с натурой, считая это единственным способом добиться правды в изображении. Но это было невозможно. Как воссоздать образ Бальзака, покинувшего этот мир 42 года назад, когда фотография находилась еще в зачаточном состоянии?

Как ни странно, иконография выдающегося писателя была крайне скудна, к тому же не касалась последнего периода его жизни (даже посмертная маска не была сделана). И Роден предпринял поиски, надеясь собрать свидетельства, которые позволили бы ему глубже постичь эту удивительную натуру.

Эжен Девериа<sup>97</sup> написал портрет Бальзака, когда тот был совсем молодым. В музее Тура имелись два портрета, довольно посредственных, выполненных Луи Буланже и Жераром Сегеном, а также литография улыбающегося писателя работы Лазамма. И, наконец, существовала

широко распространенная карикатура, опубликованная юмористическим журналом «Шаривари», где Бальзак изображен в домашней одежде, с громадной головой, обрамленной очень длинными волосами. Возможно, именно эта карикатура, наиболее живо отразившая облик писателя, и вдохновила Родена. Он начал разрабатывать юмористическую сторону образа, а затем шаг за шагом трансформировал его и добился оттенка утонченной гордости. Немного позже к радости Родена в коллекции известного фотографа Надара был обнаружен дагеротип, относящийся к последнему, мучительному периоду жизни великого романиста. Гюстав Жеффруа писал по этому поводу: «Это Бальзак последних дней, страдающий и суровый, с рукой, бессильно лежащей на груди; она словно рассказывает о боли, от которой он умирал и которая прервала его творчество».

В августе Роден уезжает в Тур, в места, которые так покорили его раньше, места, мастерски изображенные великим романистом в его многотомной «Человеческой комедии». В музее Тура он обнаруживает бюст Бальзака, выполненный Давидом д'Анже. Однако этот невыразительный портрет разочаровал его. Роден надеется найти в этих краях типажи, более или менее сходные с писателем, его «двойников», и действительно находит их. По крайней мере, он верит в это и лепит бюсты нескольких жителей Турени.

Он отбирает 20 этюдов, хотя, без сомнения, сделал их гораздо больше. Сопоставление их представляет для скульптора наибольший интерес.

Но Бальзак должен быть изображен во весь рост, и это очень сложная проблема. Роден стремится создать одухотворенную статую писателя и в то же время нисколько не хочет его идеализировать. Как добиться этого? Хотя Бальзак умер в 51 год, возраст уже изрядно обезобразил его фигуру. В силу того, что писатель проводил за письменным столом очень продолжительное время, произошла деформация его тела: короткие руки и ноги, мощный торс и огромный, выпирающий вперед живот.

Роден скрупулезно собирает все сведения о Бальзаке — всё, что кто-либо говорил или писал о нем. Он даже находит старого портного Бальзака, сохранившего мерки писателя. Роден заказывает ему костюм, который надевает затем на манекен, начиненный тряпками, и лепит с него новый этюд.

До сих пор его воображение рисовало писателя в очень объемном костюме. Об этом свидетельствуют несколько черновых набросков. Но теперь он решает изобразить Бальзака в его обычном рабочем одеянии — белой рясе доминиканских монахов. Именно о ней говорили его друзья,



именно в ней он изображен на знаменитой карикатуре в журнале «Шаривари». Роден ее преображает, стилизует и, взяв за основу именно ее, создает, в конце концов, поразительную мантию, из которой как будто вырастает голова Бальзака на бычьей шее.

Роден начал лепить этюды обнаженной фигуры писателя, очень реалистичные, часто со скрещенными на груди руками, как у борца на ярмарке, и всегда с выставленной вперед левой ногой. Сохранилось семь таких фигур. Делал он это вовсе не потому, что собирался представить Бальзака обнаженным, как Виктора Гюго, а лишь потому, что таким был его метод. Создание поначалу обнаженной фигуры позволяло ему почувствовать живого человека под покровом одежды. Несколько этюдов, где он намеренно вылепил чрезмерную мускулатуру, поражают потрясающей мощью. Эти фигуры превосходят человеческие существа — это или боги, или мифологические герои.

Наступил май 1893 года. Роден, как обычно, беззаботно относящийся к условиям контракта заказа, почти не вспоминал об Обществе французских литераторов. Узнав, что заказчики, напротив, очень озабочены ходом его работы над памятником, он был удивлен: «Очевидно, они не знают, что искусство не приспособляется к срокам выполнения заказа». И когда ему напоминали о подписанном им контракте, скульптор ограничивался улыбкой, а жестом выражал безразличие. Тем не менее друзья предупреждали Родена, что его противники замышляют подстрекательство членов Института.

Всякий раз, когда Родену говорили об Институте, он становился красным от гнева. Но тем не менее он согласился пригласить членов комиссии познакомиться с макетом памятника.

Роден любезно принял членов комиссии, пришедших в его мастерскую, но не произнес ни слова, пока они рассматривали макет. Некоторые из них высказывали весьма неопределенные замечания, но скульптор никак на них не реагировал. Озадаченные друзья и противники Родена покинули мастерскую.

Всё складывалось плохо. Противники скульптора настаивали на том, чтобы Общество литераторов возбудило судебный процесс против Родена. К Родену пришел Эмиль Золя и потребовал, чтобы тот объяснил причину задержки с выполнением заказа. Он намекнул скульптору, что на следующий год в Обществе литераторов состоятся перевыборы руководства и новый президент, возможно, не будет столь сговорчивым. Но Золя добился только весьма расплывчатых ответов и пришел к заключению, что работы по масштабированию и отливке статуи могут быть завершены

не раньше 1895 года.

К счастью, новым президентом Общества литераторов был избран поэт Жан Экар, друг Родена. Золя ввел его в курс дела, написав ему: «Я оставил Обществу ожидающий решения серьезный вопрос, вызывающий горячие споры, — вопрос о статуе Бальзака. Он доставит Вам большие огорчения. Я Вас предупреждаю по-дружески. Я предан Родену. Вы слышали мое выступление на заседании комитета, когда я приложил все силы, чтобы защитить его. Но я не хочу, чтобы Вы считали себя обязанным придерживаться моего мнения. Будет лучше для всех, если Вы, связавшись с друзьями Родена, попытаетесь примирить всех. Найдите почву для взаимопонимания. Если все-таки затеют процесс, то это заставит Родена потерять много времени да к тому же нанесет ущерб авторитету Общества литераторов».

Когда комиссия снова прибыла в мастерскую Родена, впечатление ее членов было еще хуже, чем во время первого визита. Не состоялось вообще никакого обсуждения, а Роден по-прежнему оставался практически безмолвным. Но на заседании Общества литераторов комментарии были очень жесткими: невозможно вообразить, чтобы на парижской площади установили «этого тучного монстра», «бесформенную массу».

В то время в жизни Родена наступил особенно мучительный период, который отразился на его здоровье. Его отношения с Камиллой Клодель достигли максимального напряжения, постоянные скандалы и истерики глубоко ранили его. С другой стороны, у Розы, тяжело переживавшей появление соперницы, начались сердечные приступы, после которых она с трудом приходила в себя. Родена это очень тревожило. Наконец, постоянное перенапряжение скульптора привело к резким скачкам артериального давления, причинявшим страдания и вызывавшим депрессию. Всё это, естественно, отразилось на творческой активности и продуктивности скульптора. В очередной раз он не в состоянии сообщить комитету, когда же, наконец, сможет завершить работу над «Бальзаком».

Большинство членов комитета были в ярости. Не попали ли они в ловушку, согласившись заказать Родену памятник Бальзаку? Не будет ли он готов только к 1899 году, когда Общество литераторов будет торжественно отмечать столетие Бальзака? Не стоит забывать, что одновременно с этой работой Роден продолжал «сражаться» с «Вратами ада» и памятником Виктору Гюго, который тоже никак не мог завершить.

Всё это вызывало серьезную тревогу. Члены комитета единодушно принимают решение: потребовать, чтобы Роден предъявил готовую статую через 24 часа. Если же он этого не сделает, то контракт будет расторгнут, а

Родена обяжут вернуть полученный аванс — десять тысяч франков. Хуже того, в отчете комиссии будет прямо заявлено, что памятник является «художественно несостоятельным».

В этот ответственный момент Жан Экар, имеющий репутацию довольно слащавого литератора, проявил поразительные дипломатические способности, казалось, ему совершенно несвойственные. Сначала он пытался выиграть время. Ему удалось убедить комитет, что обращение с подобными жесткими требованиями к столь выдающемуся скульптору произведет самое нелестное впечатление. К тому же он высказал сомнение в том, что Общество литераторов, затеяв юридический процесс, сможет его выиграть. Жан Экар предложил комитету поручить ему убедить Родена отказаться от выполнения заказа. Пусть Общество окажет ему доверие!

Несколько недель спустя Экар зачитал на заседании письмо Родена, написанное в очень достойном тоне. По всей видимости, Роден писал его под диктовку Жеффруа или самого Экара: «Творчество требует свободного размышления и спокойствия — это знает каждый, кто стремится создать подлинное произведение искусства. Именно это мне хотелось бы напомнить вам для того, чтобы вы позволили мне как можно лучше и быстрее завершить работу над памятником. Вы это можете и должны сделать, так как это в ваших интересах. Я ни на минуту не забываю о своей ответственности как художника. Это будет моей главной заботой, когда я снова приступлю к работе после нескольких недель отдыха, который мне необходим. Я прошу вас предоставить мне возможность мобилизовать все силы и волю, чтобы увековечить образ выдающегося человека, чей пример вызывает всеобщее восхищение. Я постоянно размышляю о его упорном труде, о тяготах его жизни, о той непрерывной борьбе, которую он был вынужден вести, о его потрясающем мужестве. Я хотел бы отразить всё это. Окажите мне доверие и положитесь на меня».

Как можно было ответить на такое письмо жесткими, унижительными мерами? Тем не менее вопрос об авансе в десять тысяч франков все-таки был поднят. Роден, прислушавшись к советам друзей, предложил вернуть эти деньги. Он рассчитывал закончить работу через год.

Комитет согласился с этим. Казалось, всё уладилось.

Но Родену следовало бы лучше знать злопамятство увенчанных славой художников, которые были потеснены этим «анархистом». Члены академии испытывали порой искренний ужас при мысли о том, что в центре Парижа будет возведен безобразный, скандальный памятник прославленному писателю и его будут официально чествовать! Это станет оскорблением всей Франции, традиций предков! Была развернута широкая кампания в

прессе, затевались различные интриги.

Комитет, испуганный такой реакцией, решил пересмотреть свое решение. Но во время заседания, на котором должно было состояться голосование по этому вопросу, к удивлению собравшихся, президент Общества литераторов Жан Экар зачитал резкое заявление о своей отставке и покинул зал. Шесть членов комитета присоединились к нему.

Разгорался скандал. В прессе одни высказывались в поддержку Экара, другие — против, иными словами, за или против Родена. Но его противники выступали более яростно. Как и дело Дрейфуса,<sup>98</sup> всколыхнувшее общество, дело Родена тоже вышло за рамки литературных и художественных кругов.

Роден был чрезвычайно огорчен. Этот человек, твердый, как скала, неумолимый труженик, забросил свои творения. Сила воли, которую он демонстрировал столько раз, покинула его. Он сомневался в себе и своим поведением давал повод для распространения слухов о том, что он — «отработанный» человек, что он себя творчески исчерпал и его «Бальзак» является убедительным тому доказательством. Роден переживал глубокий кризис, схожий с тем потрясением, которое он перенес в юности в связи со смертью любимой сестры. Но ему уже 54 года. Он болезненно реагировал на любую мелочь. Всё чаще вспышки его гнева обрушивались на окружающих. Чаще других их жертвой оказывалась бедная Роза. Она стала теперь похожа на старую озлобленную крестьянку, постоянно изводила Родена жалобами. Если Роза в конце концов смирилась с его мимолетными увлечениями, то теперь, когда он был страстно влюблен, она боялась, что ее господин откажется от нее навсегда. Свою тревогу она неловко выражала постоянными упреками.

А отношения с Камиллой стали приобретать трагический оттенок. Она тоже не хотела делить Родена с другой. Ее сильное раздражение, на грани психической неуравновешенности, становилось невыносимым. Она даже заявляла, что готова покончить с собой. К подобной угрозе из ее уст следовало относиться серьезно. Вслед за трагическим разрывом с Роденом разыгралась драма безумия.

Роден пытался как-то вырваться из этого заколдованного круга переживаний и спасался «бегством».

Отдохнув в Швейцарии, в Сен-Морице, он постепенно начал восстанавливать силы и душевное равновесие. Друзья старались всячески поддержать его и выказать свое уважение.

Раскол, произошедший в 1890 году в Обществе французских художников, подвергавшем Родена стольким унижениям, привел к

созданию Национального общества изящных искусств. Родена избрали председателем секции скульпторов.

По случаю семидесятилетия Пюви де Шаванна был организован банкет в его честь. Родену, большому другу художника, поручили подготовить профиль юбиляра (бюст Пюви де Шаванна был выполнен им прежде). Памятные знаки — бронзовые пластинки с профилем художника — раздавали приглашенным. Председательствовал на банкете Роден. В конце праздничного обеда он произнес речь, подготовленную вместе с журналистом Жеффруа. К сожалению, как вспоминала позже Жюдит Ютадель, «никто ее не расслышал, так как Роден в силу своей застенчивости очень сильно волновался и еле слышно пробормотал речь в свою роскошную бороду».

Перечисленные выше факты свидетельствуют не только о проявлении симпатии к Родену, но также и об упрочении позиций автора «Бальзака», хотя его противники не собирались складывать оружие. В прессе появлялись как сатирические статьи, высмеивавшие «Бальзака», так и хвалебные отзывы. Страсти накалялись. Одна из публикаций произвела особенно сильный эффект. Она появилась 30 сентября 1896 года в журнале «Жиль Блаз», в редакцию которого входили известные литераторы. Статья, пронизанная едкой иронией, была подписана Фелисьеном Шансором:[99](#)

«Непозволительно упоминать имя Родена без преклонения перед его гениальностью... Критики охраняют самого выдающегося гения этого века — да что я говорю? — “всех веков”, как написал один журналист. Они угрожают своим пером каждому, кто не склонится почти до земли, не допускают оспаривания их точки зрения, нанося своими словами оскорбление блистательному Микеланджело, предпочтя ему “бесплодного” мэтра, которому они устраивают овацию за его оригинальность. Такова способность литературных снобов, журналистов, салонов, бульваров... создавать сиюминутных богов, таких как Роден или Малларме, принц поэтов, литературная марионетка. Роден особенно знаменит “Вратами ада”, которые никогда не будут завершены. Возможно, это и к лучшему, так как они являются всего лишь плодом его фантазии. Наконец, статуя Бальзака, которую он не в состоянии сделать... У Бальзака должен быть памятник, но из-за инерции Родена тот, кто имеет право на бессмертие и должен стоять в центре Парижа, всё еще “погребен” в бесформенном мраморе. И это будет продолжаться еще долгое время, если месье Роден не откажется от него, и тогда обратятся к кому-нибудь другому».

Роден решает выставить своего «Бальзака» в салоне Национального общества изящных искусств 1898 года. Чтобы как-то компенсировать свою

дерзость, он по совету друзей поместил статую писателя напротив «Поцелуя», который, как думали, должен был покорить всех. Но всё внимание критиков и публики было сосредоточено на статуе, которая вызвала такую яростную полемику еще до своего появления. Издевательствам и насмешкам не было конца. Разгневанный Бурдель переходил от одной скульптуры к другой и громко повторял, чтобы его слышали все, глядя на «Поцелуй»: «Это очаровательно!» — а затем, повернувшись к «Бальзаку»: «А это — выдающаяся скульптура!»

Никогда еще вокруг произведения искусства не разгоралась такая яростная и продолжительная полемика. Скандалы по поводу «Олимпии» Мане или работ Сезанна происходили в довольно ограниченных кругах любителей искусства. Скандал из-за статуи Бальзака всколыхнул широкие слои публики. Возмущение каждой из сторон находило отклики на бульварах, в толпе. (Жюдит Кладель в воспоминаниях писала: «В юмористических журналах помещались многочисленные карикатуры, а уличные разносчики продавали гипсовые фигурки в виде пингвинов и тюленей, балансирующих на хвосте, призывая покупателей: “Купите ‘Бальзака’ Родена!”».) Члены комитета Общества литераторов наслаждались произведенным эффектом. Не станет ли невозможным возведение статуи Бальзака на площади после подобной реакции парижан? Военный историк Альфред Дюке, вице-президент комитета, с самого начала возглавил борьбу против Родена и предложил следующую формулировку: «Комитет Общества литераторов запрещает месье Родену отливать в бронзе гипсовый слепок статуи, представленный в салоне, проходившем в Галерее машин на Марсовом поле, на том основании, что комитет, заказавший ему статую, отказывается принять работу, не имеющую ничего общего со статуей». (Какой стиль!)

Некоторые члены комитета нашли тон этого решения слишком оскорбительным. На заседании разгорелся горячий спор. Председатель Анри Уссей высказал гениальную идею: нужно убедить муниципальный совет — а это будет не слишком трудно — отказаться устанавливать памятник в общественном месте. Юридические советники заметили, что это ничего не изменит. Контракт есть контракт, и в нем не было оговорено, что в случае, если статуя не понравится, его можно расторгнуть. Общество литераторов согласно условиям контракта должно принять памятник и оплатить его. Дискуссия зашла в тупик. В конце концов была принята резолюция в формулировке Анри Наведана, которая «спасла честь Общества»: «Комитет Общества литераторов вынужден с огорчением отклонить этюд, представленный месье Роденом в салоне, так как комитет

отказывается признать в нем статую Бальзака». Этот текст был опубликован в прессе.

«Этюд»? Трудно поверить, что это лишь этюд. «Признать в нем статую Бальзака»... Они игнорируют кропотливый труд скульптора, столько сил, чтобы передать черты писателя и выразить дух его гения.

Публикация этого документа в газетах вызвала возмущение многих художников. Было составлено письмо протеста: «Друзья и поклонники Родена рассматривают заявление, утвержденное комитетом Общества литераторов, как совершенно необоснованное с точки зрения художественных достоинств статуи. Они выражают глубокую симпатию скульптору и благословляют его на успешное завершение его творения, несмотря на нынешние обстоятельства. Они надеются, что в такой благородной и рафинированной стране, как Франция, Роден с точки зрения общества остается достойным почтения и уважения, право на которые ему дают его порядочность и его замечательная карьера».

Этот текст напечатали и разослали большому числу уважаемых, влиятельных лиц. Под ним поставили свои подписи писатели и художники со всех концов страны. Вслед за этим была организована подписка. Газеты, журналы, издатели активно участвовали в пожертвованиях, объясняя мотивы своих поступков. Вдова Карпо выразила готовность прислать одну из терракотовых фигур знаменитого роденовского «Танца».

Ничто не может послужить известности художника лучше, чем скандал. Сам Роден не искал скандала — это абсолютно противоречило его натуре. В это время он переживал глубокий кризис: казалось, силы покинули его, он погрузился в депрессию. Обычно уверенный в своем творчестве, теперь он стал с беспокойством рассматривать скульптуру, которая спровоцировала такой шквал страстей. А если они правы? А если эта статуя действительно «чудовищная вещь», как ее заклеила комиссия по делам искусства муниципального совета? Разве его старинный друг Далу не заявил, что не хочет ставить свою подпись под петицией, так как память об их старой дружбе «запрещает ему участвовать в этом новом ошибочном акте, в который его вовлекают бестактные друзья»?

Но теперь поднялась новая волна выступлений в защиту Родена. Газета «Фигаро» возглавила это движение. Эмиль Бержера в статьях в «Эхе Парижа» заклеил тех, кого он назвал «торговцами письмами». А в таких серьезных обозрениях, как «Ревю де дё монд» или «Ревю де Пари», публиковались статьи, исполненные восхищения.

Роден, поначалу пораженный такой горячей полемикой, постепенно успокаивается. Друзья считают, что он должен защитить свое творение,

потребовать у Общества литераторов соблюдения условий контракта, а если понадобится, то обратиться в суд... Но нет. В настоящее время он больше всего хочет мира.

Однако этого нелегко добиться. Одновременно с выступлениями в прессе из разных уголков Франции и из-за границы Родену шли письма с выражением симпатии и поддержки. В его мастерскую на Университетскую улицу хлынул поток поклонников и просто любопытных. Он даже не решался там работать. Но это вовсе не та известность, какую ему хотелось бы иметь.

Одновременно он получает два письма. Одно из них подписано Огюстом Пеллереном, знаменитым коллекционером полотен Сезанна. Пеллерен просит продать ему статую, предлагая за нее 20 тысяч франков. Другое письмо приходит из Бельгии от группы влиятельных друзей: «Нам очень хотелось бы, чтобы Общество литераторов отказалось от Вашей статуи. В этом случае мы убедительно просим Вас уступить ее нам. В Брюсселе любят Бальзака. Вашу статую мы поместим на одной из площадей».

Подписка собрала сумму, назначенную за статую, — 30 тысяч франков (с учетом пьедестала, изготовленного Францем Журденом).

Предложения, полученные Роденом, были соблазнительными. Но он опасался, и не без причины, что в этом замешана политика. Клемансо с присущей ему жесткостью заявил, что отзывает свою подпись под петицией, так как узнал о высказанном Роденом опасении, что среди подписантов слишком большое число друзей Золя. Страсти накалились; несмотря на то, что этот скандал был совершенно чужд делу Дрейфуса, кланы дрейфусаров и антидрейфусаров тоже стали придерживаться противоположных точек зрения. Но Роден, для которого искусство всегда было выше всяких споров и склок, хотел оставаться вне политических страстей.

И тогда он отказывается от всех предложений, причем делает это очень достойно. Он пишет друзьям, которые развернули кампанию по подписке: «Я официально заявляю, что хочу остаться единственным обладателем своего творения. Я принял такое решение после длительных размышлений, приостановив дальнейшую работу. Я прошу только об одном — передать мне список имен тех добрых людей, которые приняли участие в подписке, чтобы поддержать меня и компенсировать мои усилия. А вас, мои старые друзья, которым я обязан, может быть, возможностью заниматься скульптурой, вас я благодарю от всего сердца».

Это письмо было опубликовано в прессе. Всем подписчикам вернули



деньги. А Роден сохранил своего «Бальзака» для себя.

А так как салон, где был выставлен гипсовый слепок статуи, был всё ещё открыт и многие ходили туда только для того, чтобы демонстративно глумиться над произведением Родена, он отправил в газеты записку, в которой объявил, что забирает из салона свою статую и что этот памятник «не будет установлен нигде».

Общество литераторов торжествовало победу. Но именно побежденный скульптор сохранил честь и достоинство.

Затем Общество литераторов обратилось к Фальгиеру, который сразу же дал согласие на изготовление памятника и пообещал закончить работу к столетию Бальзака, следовательно, в течение десяти месяцев. Роден не проявил ни малейшего огорчения. Он не только не затаил злобу на коллегу, а, напротив, их дружеские связи, как ни странно, только окрепли. Следует заметить, что Фальгиер был прекрасный человек и сделал всё возможное, чтобы нисколько не ранить Родена, обладавшего обидчивым характером. Фальгиер, зная, что Родену нравится его живопись, отправил ему большое полотно, изображавшее нимф, развлекающихся на природе. Роден будет хранить эту картину. Более того, чтобы продемонстрировать публике свои дружеские отношения, они договорились выполнить бюсты друг друга и выставить их. Это было сделано в Салоне 1899 года, где Фальгиер представил макет своего «Бальзака».

Подобная демонстрация дружбы была жестом доброй воли со стороны Родена и очень выгодна для Фальгиера. (Роден мог бы выставить в Салоне одну из своих блестящих работ, а прислал только портрет Фальгиера.) К несчастью, скульптор неожиданно умер, так и не успев завершить памятник, поэтому закончить статую в мраморе было поручено Полю Дюбуа. Обществу литераторов явно не везло. Столетие Бальзака прошло, а торжественное открытие памятника состоялось только в 1902 году. (Власти Парижа решили поставить статую не на площади Пале-Рояль, а на пересечении улицы Бальзака и авеню Фридланд.) На открытии лился поток официальных речей, и неожиданно выступления превратились в панегирик Родену.

Роден присутствовал на церемонии, слушал с улыбкой официальные выступления, а публика с интересом наблюдала за ним. Абель Эрман, президент Общества литераторов, произнес: «Произведение, которое вы видите, наделено такой силой, что я не побоюсь упомянуть конкурентов его автора. Имя Фальгиера настолько велико, что я не брошу на него тень, произнеся имя Родена. Это мой долг. Если бы Фальгиер слышал мои слова, то не простил бы мне умолчания о Родене. Даже если бы я не назвал его, вы

всё равно вспомнили бы о нем, исправив мое упущение, так как даже в присутствии настоящего, осязаемого “Бальзака”, который перед вами, здесь неотступно витает призрак другого, незабываемого». При этих словах присутствующие встали и разразились бурными рукоплесканиями, приветствуя автора отвергнутой статуи.

«Бальзак» Родена, от которого отказались, продолжал жить. Он возвышался в саду Родена, окруженный цветами и деревьями, и постепенно приобретал таинственное величие. Он стоял, одинокий, загадочный, словно памятник первобытного искусства с маской человека. Видевшие его в то время говорили, что его с трудом можно было узнать позже, когда он всё-таки был поставлен на шумном и оживленном парижском перекрестке. Но такова сегодня судьба городских памятников — они превратились в аксессуар, зависящий от моды, идеологии и политической случайности. К тому же их помещают в такие места, где они не очень мешают дорожному движению.

Гипсовая модель памятника, его макеты периодически выставлялись, в частности в 1908 году, когда был торжественно открыт музей в доме Бальзака на улице Бертон.

Но даже не будучи установленной, статуя Бальзака, созданная Роденом, оставалась в памяти тех, кто ее видел и испытал на себе ее воздействие. В большинстве статей, посвященных творчеству Родена, ее помещают на первый план. Никогда еще ни одна скульптура не была удостоена такого количества проникновенных комментариев.

Рильке писал о «Бальзаке» Родена: «На крепкий затылок опирается мощная шевелюра, обрамляющая лицо; взгляд направлен вдаль; лицо, озаренное творческим пылом, — лицо стихии». Леон Доде считал: «Это “Бальзак” одиночества, страдания и “Человеческой комедии” одновременно. У него наполненные кровью артерии, гордо вскинутая голова, глаза, ищущие света и уже погружающиеся во тьму. Он освобождается от своего литературного плена, от своих сентиментальных и семейных разочарований, чтобы окончательно погрузиться в свою мечту. Это человек, объятый галлюцинациями, почти агонизирующий, смотрящий бессмертию прямо в глаза. Но совершенно очевидно, что для того, чтобы понять этот шедевр, необходимо знать творчество и жизнь Бальзака. Роден часто встречался с горячими поклонниками Бальзака, в том числе с моим отцом и Жеффруа. Он насытился этими беседами о Бальзаке, которые часто повторялись в нашей среде как рефрен восхищения и любви. Вот почему он после многих блужданий смог воссоздать этот фантом, столь точный и поразительный, тогда как памятник добряка Фальгиера в конце улицы

Бальзака — не более чем скульптура разжиревшего пожилого человека».

После Первой мировой войны статуя Бальзака была выставлена в открывшемся тогда Музее Родена в отеле Бирон на улице Варенн. А в 1926 году, когда хранителем музея стал Жорж Грапп, он решил, что государство обязано отлить статую в бронзе. Были сделаны две копии, одна предназначалась для Франции, а другая — для музея в Антверпене, который заявил о готовности приобрести ее.

Снова возникла идея вернуться к старому проекту и установить «Бальзака» в Париже. Не созрела ли общественность для того, чтобы поддержать ее? Жюдит Кладель проявила те же необычайные энергичность и настойчивость, какие уже демонстрировала ранее, добиваясь открытия Музея Родена в отеле Бирон. Она сумела создать комитет, возглавить который согласился Жорж Лекомт,<sup>100</sup> активный участник предыдущих сражений. После трех лет усилий, ходатайств перед правительством, многих часов, проведенных в министерских приемах всё-таки удалось убедить комитет Общества французских литераторов в том, что пора исправить ошибку их предшественников. Было, наконец, принято решение установить «Бальзака» в центре Парижа, на пересечении бульваров Распай и Монпарнас.

Официальная церемония открытия памятника была очень торжественной. Два самых выдающихся скульптора того времени, Майоль и Деспио, лично знавшие Родена, были удостоены чести снять покров со статуи.

Это произошло 1 июля 1939 года, накануне Второй мировой войны. Прошло уже 22 года с тех пор, как не стало Родена.

## ВИЛЛА БРИЙАН101

Роза всё чаще жаловалась на плохое самочувствие, да и сам Роден нередко испытывал недомогание, упадок сил. Они решили покинуть свое мрачное жилище на улице Гранд-Огюстен и жить за городом.

В 1894 году холмы Бель-Вю в окрестностях Парижа еще были сельской местностью, где можно было насладиться природой и обрести спокойствие и уединение. Роден снял дом у дороги, которая, извиваясь, спускалась с холма, окруженная акациями и сиренью. Небольшая калитка была едва заметна из-за зарослей плюща и жимолости. Но из окон дома открывался чудесный вид на гору Мон-Валерьен и живописные луга по берегам Сены.

Каждый день Роден спускался к вокзалу, чтобы по железной дороге добраться до одной из своих мастерских. В то время он не всегда направлялся в ту мастерскую, где его ожидала срочная работа, а нередко спешил в мастерскую на Итальянском бульваре, где его с нетерпением ждала Камилла. А Роза не находила себе места при мысли о том, что какая-то самозванка может навсегда лишить ее того, кого она так любила и ради кого перенесла столько трудностей. Порой она жаловалась своему окружению: «Месье Роден становится таким нетерпимым (она всегда называла его «месье Роден»). Ах, если он когда-нибудь покинет меня!» А по вечерам она дотошно расспрашивала его о том, как он провел день.

Примирение наступало за вкусным капустным супом. Это было коронное блюдо Розы, напоминавшее им о прошлом. А Роден заявлял, что это национальное кушанье, укрепляющее здоровье французов. Когда наступали сумерки, он брал свою спутницу за руку и отправлялся с ней на прогулку по тропинкам, выющим среди холмов. Но во время прогулок они хранили молчание. О чем думал Роден? О Викторе Гюго? О Бальзаке? О Камилле?

В этом уютном старом доме, к сожалению, не было достаточно места, чтобы оборудовать настоящую мастерскую. Роден был вынужден расположиться на чердаке. Поэтому два года спустя он покинул этот дом.

На склоне холма у небольшого городка Медон он обнаружил загородную виллу. Что привлекло его в ней? Несомненно, то, что дом был окружен большим садом, откуда открывался необычайно живописный вид на долину Сены. Длинная аллея каштанов вела от дома к дороге, а перед домом сад спускался по крутому откосу. Небольшой бассейн был вырыт

среди кустарников. Дом из красного кирпича и серого камня имел высокую островерхую крышу. Крыльцо, гостиная и столовая на первом этаже, две спальни. Все четыре комнаты были обставлены очень скромно... Такова вилла Брийан, обладателем которой Роден стал в период расцвета его таланта и славы.

Следует заметить, что, хотя благоустройством дома не занимались, его увеличили несколькими беспорядочными пристройками, а интерьер украсили произведениями искусства. Роден сразу же пристроил большое помещение для мастерской, куда проходил через веранду. А после Всемирной выставки 1900 года он перенес сюда свой павильон с площади Альма, установив его рядом с виллой. Это был большой светлый зал с аркадами в стиле Людовика XVI.

А затем здесь появилось еще одно сооружение — образец великолепной французской архитектуры. Замок Исси, стоявший на склоне соседнего холма, оказался в руках проходимцев, решивших разрушить его. Родену удалось купить у них крупные фрагменты фасада, и он восстановил этот фасад в глубине сада. «Вы не можете себе представить, — говорил он позже, — какой ужас испытал я, когда стал свидетелем этого преступления. Уничтожить до основания великолепное средневековое здание! Я испытывал те же чувства, как если бы передо мной преступники резали на куски очаровательную непорочную девушку!» (Впоследствии перед этим фасадом были похоронены сам скульптор и Роза, а над могилой был установлен «Мыслитель», казалось, оберегающий их покой.) Позже был разобран павильон Всемирной выставки.

Интерьер виллы Брийан и примкнувших построек отличался хаотичным нагромождением вещей. Модная тогда белая лакированная мебель соседствовала там с мебелью «в стиле» и многочисленными витринами, в которых хранились предметы коллекции скульптора. Витрины были расположены повсюду. В салоне-мастерской каркас кровати в стиле Ренессанса служил для защиты хрупких предметов.

С тех пор как Роден стал прилично зарабатывать, он с огромным увлечением занялся коллекционированием. Посещение антикварных лавок служило своего рода разрядкой от нервного перенапряжения во время работы. А сколько радости доставляла ему каждая удачная находка! Почти все заработанные деньги Роден тратил на пополнение своей коллекции. Он покупал красивые предметы, чтобы наслаждаться ими. В результате в его собрании соседствовали бронзовые египетские изделия, римский мрамор, греческие вазы, персидские миниатюры, статуи различных эпох и современная живопись, в том числе один из прелестных торсов Ренуара и

знаменитый портрет «Папаша Танги»<sup>102</sup> Ван Гога. Большое готическое распятие, приобретенное Роденом, сопровождало его при переездах. Его коллекция не имела ничего общего с тем, что устраивали иные художники, стремившиеся произвести впечатление, продемонстрировать свою оригинальность. Они выставляли напоказ изделия из итальянского мрамора, испанские вышивки, раскладывали персидские ковры, расставляли повсюду торшеры, майолику, аналои, позолоченные кадила, этрусские вазы, кальяны и могли расположить рядом с Мадонной изделие с турецкого базара. Они рассчитывали, что подобная обстановка произведет должное впечатление на посетителя, будь то любитель искусства или светская дама.

У Родена беспорядок не имел ничего общего с этим предварительно продуманным нагромождением вещей. Он всегда делал то, от чего получал удовольствие, причем совершенно не заботился о том, насколько это устраивает его окружение. Когда он, наконец, добился успеха и у него появились карманные деньги, ему доставляло огромное наслаждение помещать перед глазами такие вещи, как, например, римскую копию «Сатира» Праксителя,<sup>103</sup> служившего ему источником радости и стимулом для постоянного совершенствования. Если он любил натуру и не мог насытиться красотой обнаженного тела, то произведения искусства никогда не переставали возбуждать его интерес, и до того момента, пока не угас его творческий дух, он, внимательно изучая их, постоянно извлекал для себя уроки. (После смерти Родена его коллекция была оценена экспертами в четыре миллиона франков.)

Рильке оставил воспоминания об этом своеобразном собрании: «Музей статуэток и античных фрагментов, выбранных по индивидуальному вкусу, содержал греческие и египетские произведения. Некоторые из них могли бы удивить даже в залах Лувра. Коллекция Родена постоянно расширялась. В другой комнате позади античных ваз висели картины, авторов которых можно было бы узнать, не читая подписи: Рибо, Моне, Каррьер, Ван Гог, а среди малоизвестных картин имелось несколько работ Фальгиера, который был хорошим художником. Наконец, книги, составлявшие обширную библиотеку, тоже были подобраны им не случайно. Все предметы коллекции были окружены тщательной заботой. Каждый из них вызывал восхищение, но никто не ожидал от них, чтобы они создавали некую общую приятную или комфортную атмосферу. Напротив, каждый экспонат в этом обширном собрании столь различных стилей и эпох представлял ценность сам по себе. Кто-то однажды сказал, что они содержатся, как прекрасные звери (*Belles bites*). И действительно,

такая метафора отражала отношение Родена к предметам его коллекции. Нередко ночью он передвигался среди них осторожно, чтобы не разбудить их. Он подходил с догорающей свечой к античному мрамору, который в отблесках пламени словно шевелился, просыпаясь, и приподнимался. Это жизнь, которую он отправлялся искать и которой восхищался в настоящий момент. “Жизнь — это волшебство”, — говорил он».

Впрочем, Роден любил работать в своих загроможденных мастерских и руководить помощниками. Как бы ни были эти мастерские просторны и многочисленны, они всегда были заставлены макетами разных размеров, моделями из гипса, незаконченными работами в мраморе и бесчисленными эскизами, сохраняемыми на радость будущим искусствоведам. Эскизы были повсюду: стопками лежали на полу, в витринах, на столах и на тумбах, подставках под бюсты. В саду были с большим вкусом расставлены фрагменты античных скульптур. Статуи нимф появлялись среди листвы. А у входа в мастерскую виллы возвышался огромный Будда с непроницаемым лицом, как бы указывающий посетителям, что они проникают в храм мэтра.

А в это время в Париже шла подготовка к Всемирной выставке 1900 года, подводившей итог уходящего века и открывавшей новый мир. По случаю открытия выставки состоялся грандиозный банкет, на котором президента Французской республики окружали не только 22 600 мэров Франции, но и представители всех уголков мира, привлеченные французской элегантностью и новшествами. Искусство модерна было с этих пор признано официально. «Олимпия» Эдуара Мане заняла достойное место в Люксембургском музее. Коллекция Кайботта [104](#) также была, наконец, принята государством. На выставке «Столетие» наряду с шедеврами, представляющими историю французского искусства, и картинами художников, выставившихся в Салоне, были представлены произведения новаторов, в том числе и импрессионистов. Естественно, Родену тоже было выделено место, но, как и всем остальным, весьма ограниченное.

Роден, революционер в скульптуре, по своему поведению являлся антиподом революционера. Рожденный в нищете, остававшийся бедным до пятидесяти лет, он никогда не был мятежником. Преданный своей стране, своей семье, вынужденный считать гроши, он смирился с судьбой. Познавший жизнь рабочих, испытывавший нужду, он, похоже, игнорировал рабочее движение и социалистические идеи XIX века. Он был прежде всего художником, scrupulezno следовал наставлениям мэтров, восхищался античным искусством, высоко ценил скульпторов, художников и

архитекторов XVIII века, в отличие от своих современников. Когда он, наконец, добился признания, его индивидуальность была настолько яркой, что он оказался в изоляции, не имея в истории искусства ни предшественников, ни последователей. А между тем он никогда не помышлял о том, чтобы представить себя в качестве оригинального художника. Его интуиция, его гений предопределили эту сверхъестественную оригинальность, благодаря которой его творчество вышло за пределы своего времени.

Роден станет одиноким и на выставке. Он хотел представить все стороны своего творчества, но сделать это в помещении выставки было совершенно невозможно. Тогда Роден решил возвести рядом большой павильон. С огромным трудом он добился разрешения городских властей на постройку павильона на площади Альма, рядом с одним из входов на выставку.

Траты на возведение павильона и организацию выставки были весьма значительны. Трое почитателей Родена предоставили по 20 тысяч франков, на остальные расходы он использовал собственные сбережения. По окончании выставки павильон был перемещен в Медон.

В павильоне было выставлено 136 скульптур и 14 эскизов, чтобы общее число работ, представленных в каталоге, достигло 150. Роден хотел продемонстрировать свой творческий путь от «Человека со сломанным носом» до последней работы «Злые гении, искушающие человека». Там же можно было увидеть «Бальзака», впервые были представлены незавершенные, поразительные, непостижимые «Врата ада».

Нужно отметить, что Всемирная выставка 1900 года, в отличие от предыдущих, уделяла промышленности гораздо меньше внимания. На волне эстетизма почетное место было отдано декоративному и пластическому искусствам. В странной амальгаме представленных на выставке художественных направлений, где громко прозвучала жажда инноваций, наиболее интересным, но и наиболее эфемерным был модерн. Среди других направлений, оказавших влияние на представленные работы, следует упомянуть прерафаэлизм, японизм,[105](#) барокко времен Людовика XV. В центре внимания был образ женщины, преклонение перед которой напоминало своеобразную всемирную литургию. Над аркой входа на выставку возвышалась скульптура «Парижанка».

Роден уделил особое внимание своим обнаженным, а также скульптурным группам, отличающимся наиболее пылкой чувственностью. Он представил совсем немного бюстов, справедливо полагая, что большое их количество рождает скуку, тогда как посетители с огромным интересом



изучают жесты и позы, символизирующие любовь и страсть.

Выставка работ только одного скульптора, расположенная за пределами официальной выставочной территории (к тому же за ее посещение нужно было платить один франк), едва ли могла привлечь многочисленную публику. Посетители не толпились у ее дверей.

Каталог выставки был тщательно подготовлен. Обложку оформил близкий друг Родена Эжен Каррьер. Известный художественный критик Арсен Александр в пространном предисловии сравнивал скульптуры Родена с музыкой Вагнера и с горечью отмечал, что публика не понимает творчество этих выдающихся деятелей искусства. Статье предшествовали краткие вступительные слова Эжена Каррье, Жана Поля Лорана, Клода Моне и Поля Альбера Бенара.<sup>106</sup> А далее следовали заметки о 136 главных произведениях Родена.

Роден опасался, что эта выставка принесет серьезные убытки. Но по ее окончании он подвел итоги и остался доволен результатом. «Не слишком большое количество посетителей, на которых я очень рассчитывал, — записал он. — Но многие работы были куплены». Музеи приобрели работы Родена. Музей Копенгагена отвел для них отдельный зал. Музеи Филадельфии, Гамбурга, Дрездена, Будапешта сделали скульптору заказы. В итоге он продал свои произведения на 200 тысяч франков; правда, треть этой суммы ушла на возмещение расходов по переводению его произведений в мрамор или бронзу. Чистый доход составил 150 тысяч франков. Кроме того, выставка принесла скульптору международное признание.

В последние годы о Родене много говорили — и хорошее, и плохое. Отныне его творчество было оценено по достоинству. На заре XX века — Родену исполнилось 60 лет — он получил, наконец, признание, славу и достаток.

Вилла Брийан становится своего рода святилищем для его учеников и почитателей, число которых увеличивалось с каждым днем. Она превратилась в перекресток, средоточие искусства, которое не только гипнотизировало парижский художественный мир, но и распространяло свою притягательную силу на другие страны, даже отдаленные. Роден становился звездой международного масштаба.

В 1908 году с опозданием появилась статья, обвиняющая Родена в том, что он одурачил Общество литераторов, специально создав для них «мистификацию». Роден принял корреспондента газеты «Матен» («Утро») и заявил ему:

«Я больше не сражаюсь за свою скульптуру. Уже давно она в

состоянии сама защитить себя. Утверждение о том, что я халтурно выполнил “Бальзака”, чтобы подшутить, прежде глубоко возмутило бы меня. Теперь я не обращаю на это внимания — я работаю. Моя жизнь — это длинный путь постижения тайны творчества. Смеяться над другими значило бы смеяться над самим собой. Если истина должна умереть, мой “Бальзак” будет разбит на куски будущими поколениями.

Если же истина нетленна, я предсказываю, что у моего творения собственная судьба. Но по поводу злобной клеветы, которая еще долго будет будоражить умы, настало время заявить во всеуслышание: эта статуя, над которой смеются, над которой столько глумятся, потому что не могут ее уничтожить, является результатом всей моей жизни, стержнем моей эстетики. С момента, когда у меня созрела идея этого памятника, я стал другим человеком. Моя эволюция была радикальной: я возобновил связь между утраченными великими традициями и своим временем, которая с каждым днем становится всё более прочной. Вероятно, над этим заявлением тоже станут подшучивать. Я к этому привык и не боюсь иронии. Таким образом, я утверждаю совершенно определенно: “Бальзак” был для меня волнующей точкой старта. Это потому, что он сам по себе представляет урок и аксиому, что он вызвал такие горячие споры, которые будут идти еще долгое время. Битва продолжается, и необходимо, чтобы она продолжалась. Против “Бальзака” выступают профессора, проповедующие иные эстетические нормы, огромное большинство публики и подавляющая часть критиков. Как бы то ни было, “Бальзак” силой своего воздействия проложит путь к умам. Молодые скульпторы приходят сюда, в мастерскую, посмотреть на него, а затем думают о нем, спускаясь по тропинкам туда, куда их зовет их идеал».

Это благородное заявление не во всём соответствовало истине. Его автор был тысячу раз прав, защищая статую, которая вызвала такую бурную реакцию прессы и послужила поводом для высказывания такого количества глупостей. Но можно ли утверждать, что она стала для Родена «точкой старта» и что после нее его «эволюция стала радикальной»? Да, действительно, он стал тогда «другим человеком». Но это произошло в первую очередь потому, что споры, разгоревшиеся тогда вокруг его имени, в определенной степени спровоцировали его восхождение к славе, повлияв на его поведение. Он изменился как личность, но остался тем же человеком. По природе своей простой и при определенных обстоятельствах даже наивный, он был чувствителен к фимиаму, курившемуся вокруг него. Он поднялся на вершину и, всегда с поразительной искренностью, делал с улыбкой категоричные заявления.

В его творчестве не произошло крутого поворота, но он стал создавать свои произведения реже. Он снова вернулся к старым этюдам, которые выполнял с таким мастерством, и стал гораздо больше доверять своим помощникам. Из его мастерских еще выходили восхитительные скульптуры, но он больше не работал над крупными монументами. Разумеется, его едва ли вдохновляли воспоминания о проблемах с чиновниками, об утомительных спорах, о бесчисленных безуспешных творческих поисках. Теперь знаменитые писатели, министры, послы устремлялись в Медон. В 1908 году Родену нанес визит английский король Эдуард VII.<sup>107</sup> В честь визита почетного гостя скульптор тщательно прибрался в мастерской. Хотя бы один раз всё было в идеальном порядке.

Некоторые посетители хотели из вежливости выразить свое уважение «мадам Роден». Роза тогда оставляла домашнюю работу и появлялась перед ними, вытирая руки о свой голубой передник.

Хотя Роден особенно не стремился к официальному признанию, но знаки внимания принимал с удовлетворением. Его приглашали на приемы в Елисейский дворец, на званые обеды с министрами, причем встречали с таким почтением, словно он был членом Института Франции. Страна официально признала его особые заслуги: он быстро поднялся по трем ступеням ордена Почетного легиона.<sup>108</sup> Правительства почти всех стран, где он работал или выставлялся, удостоили его национальных орденов.

В Лондоне Родену был устроен грандиозный прием по случаю открытия его статуи «Святой Иоанн Креститель».<sup>109</sup> Энтузиазм участников церемонии был настолько велик, что студенты художественной школы Южного Кенсингтона выпрягли лошадей из присланного скульптору экипажа и сами потащили его. На торжественном банкете звучали восторженные речи. Присутствующие ожидали короткого выступления самого виновника торжества, но Роден, не способный в силу застенчивости произносить речи на публике, выразил свою признательность жестом.

Такой же торжественный прием был оказан Родену городскими властями Праги, куда он отправил скульптурную композицию «Граждане Кале». Хотя он из патриотических чувств всегда отказывался посетить Германию, куда его неоднократно приглашали, он был удостоен диплома почетного доктора Йенского университета. А еще раньше таким же образом его наградил Оксфордский университет. Казалось, его мало заботили университетские тоги, адресованные самоучке, образование которого оставалось на уровне школьных классов.

Праздник, прошедший в намного более дружеской обстановке, был

организован в 1903 году молодыми скульпторами и рабочими скульптурных мастерских в саду ресторана в Велизи, пригороде Парижа. Бурдель принес уменьшенную копию «Шагающего человека», которую поместили на колонну, и произнес настолько трогательную речь, что у Мирбо на глаза навернулись слезы. Здесь присутствовали друзья и помощники Родена — Майоль, Шнегг, Дежан, Арнольд, Помпон, — а также очаровательные дамы. На вечере в его честь танцевала Айседора Дункан,[110](#) только что познавшая первый успех в Париже. Ее выступление было встречено присутствующими с восторгом. Восхищенные Роден и Бурдель сделали поразительные рисунки Айседоры, которая, по их мнению, являлась олицетворением танца.

Роден проводил целые дни в своих мастерских, почти всегда на ногах, очень много ходил из одной мастерской в другую, а по вечерам возвращался в Медон, взбираясь по косогору к своему дому. Он испытывал потребность в прогулках за городом, и жизнь в Медоне позволяла их совершать. Он любил также посещать Версаль. Чтобы доставить удовольствие Розе, неутомимо трудившейся, но не любившей прогулки на большие расстояния, он отправлялся туда вместе с ней на машине. Деревья, луга, вспаханные поля, животные, цветы, растения — всё это приводило его в восторг.

Роден оставил совсем немного своих впечатлений о дворце и садах Версаля. Процитируем его короткую запись, сохранившуюся на клочке бумаги или, может быть, на манжетах (он часто использовал их, когда хотел без промедления записать свежее впечатление): «Эта часть сада отличается каким-то религиозным характером, который ей придает необычайно красивая ваза в центре газона. И это настроение передается деревьям, тесно растущим вдоль аллеи, окружающей газон». Всего несколько слов, и всё сказано.

Его поездки почти всегда были вызваны профессиональной необходимостью. Ему нравилось жить на вилле в Медоне, и он не испытывал желания преодолевать трудности переездов и проживания в гостинице. Тем не менее в 1906 году его друг художник Зулоага[111](#) сумел уговорить его вместе посетить Андалузию. Однако, кажется, испано-мавританская пышность была не в состоянии стереть впечатления, производимого на Родена какой-нибудь небольшой французской церквушкой.

В том же году Роден приехал в Марсель. Он совершал эту поездку с большим энтузиазмом, так как следовал за камбоджийскими танцовщицами, которых усердно рисовал во время их гастролей в Париже.

Эти рисунки Родена — одни из наиболее пленительных. Он писал:

«Меня особенно поразило то, что в искусстве Дальнего Востока, неизвестном мне до сих пор, я обнаружил те же принципы, что и в античном искусстве. Когда смотришь на очень древние скульптурные фрагменты, настолько древние, что неизвестно, к какому времени они относятся, мысли возвращаются к тысячелетиям, когда они были созданы; и вдруг появляется живая натура, как будто древние камни ожили! Эти камбоджийки дают мне то же, что восхищает меня в античном мраморе, добавляя к этому загадочность и гибкость Дальнего Востока. Какой восторг испытываешь, убеждаясь, что человечество верно себе на протяжении пространства и времени! Но это постоянство сохраняется при одном существенном условии: верность традициям и религии. Я всегда ощущал связь религии и искусства: когда религия утрачена, искусство гибнет; все шедевры греков, римлян, все наши шедевры религиозны.

Вот почему король Сисоват<sup>112</sup> и его дочь Самфондри, директриса Королевского балета, так бережно и ревностно следят за тем, чтобы в их танцах сохранялась самая строгая ортодоксия, и именно поэтому эти танцы остаются прекрасными. Этой же традиции строго придерживаются, сохраняя искусство в Афинах, в Шартре, в Камбодже, повсюду. Вскоре после поездки в Марсель я посетил Шартр. Так же, как я узнал античную красоту в камбоджийских танцах, я обнаружил красоту камбоджиек в Шартрском соборе, в позе большого ангела, которая на самом деле не слишком далека от позы танца».

## СОБОРЫ

Роден восхищался мастерством зодчих Средневековья. Он объездил Францию, посещая церкви и соборы и внимательно изучая их. Для него не только величественные готические соборы, но и старые церквушки в заброшенных деревнях являлись прекрасным уроком, подлинным выражением французского гения, доказательством утраченной ныне связи с Античностью. Он не переставал восхищаться памятниками прошлого. Вся красота, передаваемая из века в век, исчезла после XVIII столетия, потому что было утрачено понимание природы, дух трогательной наивности мастеров Средневековья был вытеснен высокомерными поисками «прогресса».

Несмотря на постоянный напряженный труд, Роден продолжал посещать великолепные памятники культуры. Он внимательно осматривал их, наблюдал игру тени и света в разное время дня и разные сезоны. Он не переставал восхищаться трудом построивших их ремесленников, бережно хранивших вековые традиции.

Книга Родена «Соборы Франции» состоит из многочисленных заметок, фиксировавших впечатления, полученные в ходе поездок, которые он совершал более тридцати лет. (Книга, иллюстрированная рисунками Родена, вышла в 1914 году.)[113](#)

Хотя Роден хотел посвятить предисловие книги «инициации искусства Средних веков», не будем искать в нем точные археологические сведения. Вероятно, он инстинктивно понял основные законы равновесия, определяющие готическую архитектуру и придающие ей мощь и целостность. Несомненно, его волновала проблема взаимосвязи скульптуры и архитектуры. Книга написана вдохновенно, проникнута восхищением и любовью к творениям мастеров прошлого.

«Чтобы понять эти линии, так заботливо смоделированные, нужно быть влюбленным». Эту любовь Роден распространяет на всё и ощущает ее повсюду — в окружающем соборы пейзаже, в небесах и в женщинах, приходящих преклонить колена. Как любовно он говорит о лепных орнаментах, которые скромные и умелые мастера «лепили, словно женские губы»!

Любовь Родена к женской красоте и любовь к красоте церквей сливаются воедино. В Божанси, прелестном городке на берегу Луары, он увидел в церкви «маленькую француженку»:

«...Она, в новом платье, выглядела, словно маленький цветущий ландыш... Чувственность еще чужда этим отроческим линиям. Какая скромная грация! Если бы эта девчушка умела смотреть и видеть, то она узнала бы себя на всех порталах наших готических церквей, так как она — олицетворение нашего стиля, нашего искусства, нашей Франции. Стоя за ее спиной, я видел лишь общие очертания и бархатистую розовую щеку этой женщины-ребенка.

Но вот она на мгновение подняла голову от своего маленького молитвенника — и появился профиль юного ангела. Это девушка из французской провинции во всем ее очаровании: простота, скромность, порядочность, нежность и это улыбчивое спокойствие подлинной невинности, которое распространяется вокруг, словно инфекция, и наполняет миром даже самые смятенные сердца».

Невер,<sup>114</sup> небольшой городок в центре Франции, на правом берегу Луары, вдохновил Родена на размышления о том, что объединяет великую архитектуру во все времена. Античность вызывает у него возвышенные чувства, подобные испытанным им под сводами готического храма: «Дух, царящий в Пантеоне, — тот же, что и в соборе. Божественная красота! Только здесь больше утонченности: здесь есть, осмелюсь так выразиться, некий светящийся туман — свет не струится, а словно дремлет, как в долинах. Тот, кто посетил эти нефы в утренние часы, меня поймет».

Хотя готические соборы вызывали у Родена необычайно сильное душевное волнение, он восхищался и другими выдающимися творениями разных столетий. Раньше он с неприязнью относился к романскому стилю,<sup>115</sup> но теперь... «Какую поразительную красоту хранят эти варварские, романские барельефы! Их основа — античный план, а несовершенство форм несколько не умаляет красоту стиля. В молодости я считал всё это отвратительным. Я рассматривал это глазами близорукого. Я был невеждой, как большинство людей. Позже, когда я увидел, что делают в мое время, я, наконец, понял, кто такие настоящие варвары».

«Романский стиль — это прародитель французских стилей. Исполненный сдержанности и силы, он породил всю нашу архитектуру. И в настоящее время, и в будущем всегда следует помнить его принципы. Этот стиль, заключающий в себе зародыш жизни, был совершенен изначально. И его рог изобилия еще не исчерпан — он неиссякаем».

Тем не менее Роден находил в этой череде времен и стилей исключения. Так, он не любил период между расцветом готики в XIII веке и Возрождением. Еще большее огорчение вызывала у него архитектура середины XIX столетия, когда царил дух Виолле-ле-Дюка. Архитектор



Виолле-ле-Дюк, идеолог неоготики, занимался реставрацией памятников Средневековья в течение сорока лет. Однако его практический опыт реставрации был по меньшей мере спорным. Противники методов Виолле-ле-Дюка упрекали его в том, что после его реставрации нельзя собрать даже обломков настоящей старины.

Возможно, Роден понимал искусство Возрождения лучше своих современников. Так, он отзывался о портале маленькой церкви в Монжаву, в Пикардии: «Божественный Ренессанс, не питавший благоговения перед столицей, — время, когда для крестьян строили столь же прекрасно, как и для королей».

И он, несомненно, был тогда единственным скульптором, осознававшим важность гармонии памятника с его окружением, с соседними зданиями квартала: «Есть в Блуа одна улица, настолько величественная, если смотреть на ее перспективу, что она сама кажется монументом. С скромная грация, ласкающая глаз и сердце художника. Такие улицы я встречал и с наслаждением рассматривал во многих провинциальных городах. В этих перспективах находишь очарование памятника, который составляет гордость маленького города».

Роден видит во всей этой красоте печать божественной любви. Обсуждая архитектуру и скульптуру соборов, он приходит к заключению, что «искусство и религия дают человечеству ту уверенность, в которой оно нуждается, чтобы жить, и которая игнорирует эпохи, полные безразличия». Роден дает поразительное описание торжественной мессы с песнопением в Лиможе. Но он воспринимает ее не как бывший послушник монастыря, а как эстет. Ему кажется, что она предназначена персонально для него, и он неожиданно рождает фразу: «Таинство свершилось, Бог принесен в жертву, как по его примеру ежедневно приносятся в жертву гениальные люди, вдохновляемые им».

Увлеченно посещая церкви, он часто сталкивается с фактами, которые его глубоко ранят. Они становятся каким-то наваждением — он возвращается к ним постоянно, называя «современным преступлением».

Преступление? Это «заброшенные соборы; еще хуже — их разрушение или переделка». И Роден упрекает несознательных архитекторов, не понимающих, что такое равновесие, чувство меры, скромность, любовь. Он предаёт анафеме реставраторов, а вместе с ними и всех тех, кто забыл, что соборы — это дома, принадлежащие людям, это их крепости.

Свое возмущение он выражает с красноречием и яростью, редкими в устах этого застенчивого человека:



«Я — один из последних свидетелей искусства, которое умирает. Любовь, вдохновляющая его, иссякла. Восхитительные шедевры прошлого уходят в небытие, их ничто не замещает, и вскоре мы окажемся во тьме. Французы враждебно относятся к сокровищам красоты, прославляющим их род. Никто не вмешивается, чтобы сохранить эти сокровища. И французы уничтожают их то ли из ненависти, то ли по незнанию, по глупости, под предлогом их восстановления. Они оскверняют эти сокровища. (Не упрекайте меня в том, что я уже говорил всё это: мне хотелось бы повторять это беспрестанно, столь долго, пока упорствует зло!) Насколько стыдно мне за наше время! Насколько ужасно будущее! Я с ужасом спрашиваю себя, какова ответственность каждого за это преступление. Не проклиная ли я и себя вместе со всеми?»

Роден пытается понять, как можно жить рядом с такими прекрасными творениями, не стремясь их увидеть. В то же время современное искусство находится в привилегированном положении. «Разве нет в наших музеях искусства Египта, Ассирии, Индии, Персии, Греции, Рима? На нашей земле сохранились прекрасные следы готики, романского стиля и эти восхитительные сокровища — наши старинные дома с великолепными пропорциями, строившиеся вплоть до Первой империи. Эти дома настолько элегантны в своем стиле ушедших эпох, а их выразительная грация порой подчеркивается лишь опоясывающим их простым карнизом без орнамента. Мы имеем всё это, а наши архитекторы создают здания, которые вам хорошо известны. В скульптуре процветает слепок с натуры — эта раковая опухоль искусства!»

Родену хотелось бы, чтобы его книга о соборах — в это символическое понятие он включает все церкви и другие памятники прошлого — стала книгой протеста и призыва к действию. «Собор умирает, а вместе с ним и страна, избитая и оскорбленная своими детьми. Мы не можем больше молиться среди ничтожных камней, замещающих камни прошлого...» И он выражает свою любовь к соборам для того, чтобы научить людей ценить эти сокровища и испытывать волнение при виде их красоты.

А как прореагировали члены комитета по историческим памятникам, которым подспудно адресовались эти слова, полные гнева и возмущения? Да никак. Они презрительно относились к скульптору, не знавшему особенностей их профессии. Он говорил с ними о любви, говорил тоном пророка, тогда как они занимались реставрацией — теми методами, каким их обучили.

А ведь Роден приводил им конкретные примеры: «В Лане [116](#) тишина алтаря утратила свое истинное назначение после того, как были заменены

алтарные витражи, а его колонны — теперь всего лишь каменная кладка, они больше не вызывают никаких эмоций, кроме горького сожаления».

Величественный Реймский собор,[117](#) который производил огромное впечатление в любое время дня и ночи, пострадал при реставрации больше других (заметим, что это было до пожара). «Вероятно, реставрация собора в Реймсе шокировала меня больше, чем любая другая. Работы проводились в XIX веке и в течение пятидесяти лет топтались на месте. Этими нелепостями, создаваемыми в течение полувека, реставраторы хотели заменить шедевры! Любая реставрация — это копирование. Вот почему они обречены заранее... так как копирование произведений искусства отвергается самой сутью искусства. И я снова настаиваю на том, что реставрации — всегда слабые и грубые одновременно. Вы их сразу определите по этому признаку.

Дело в том, что одного знания недостаточно для того, чтобы создавать красоту. Посмотрите, например, на фронтон Реймского собора, на щипец[118](#) крыши справа. Его не тронули реставраторы. Он поражает скоплением массивных шедевров. Даже несведущий человек, имеющий чувствительную натуру, может испытывать трепет восторга, глядя на фрагменты, вызывающие восхищение. Но посмотрите на щипец слева, который отреставрировали, — он обезображен.

А эти капители,[119](#) тоже реставрированные, изображающие ветви и листья: колорит однообразный, плоский, нулевой, потому что рабочие обрабатывали камень, держа инструмент под прямым углом к поверхности. Таким способом можно добиться только грубого, однообразного эффекта, иными словами — отсутствия эффекта. А между тем секрет мастеров прошлого, по крайней мере в этом вопросе, не слишком сложен и им было бы легко овладеть. Они держали резец под острым углом. Это единственный способ подчеркнуть или изменить рельеф поверхности камня. Но наши современники совершенно не заботятся об изменении рельефа. Они не чувствуют разницы. В этих капителях, состоящих из четырех рядов веток с листьями, каждый ряд выглядит так же, как и три других. Это похоже на довольно грубую корзину из ивовых прутьев. Кого можно заставить поверить, что мы добились прогресса? Есть эпохи, в которые царил вкус, и есть... настоящее время. Ничего не нужно менять, вы слышите? Ничего не нужно исправлять! Современные мастера способны воспроизвести малейшее готическое чудо не более, чем сотворить чудеса природы. Еще несколько лет такого обращения “больного” прошлого и губительного настоящего, и наш траур станет полным и непоправимым».

Роден знал, о чем говорил. Он никогда не хотел заниматься имитацией. Он всегда обращался исключительно к природе. Для него это был непреложный закон, из которого вытекало всё остальное.

Во времена Родена людей, интересующихся памятниками старины, было значительно меньше, чем сейчас. Он часто замечал, входя в собор, что был его единственным посетителем. Архитектура прошлого составляла сферу интересов археологов: они устанавливали происхождение памятников, уточняли даты... Но они не приносили в это дело ни малейшей страсти и поэтического вдохновения, которыми пылал Роден. Их едва ли заботили приход этих зданий в упадок или их переделка, осуществляемая реставраторами.

Роден протестовал против замены оригиналов копиями, которые, по его словам, были не более ценны, чем копии старинной мебели, производимые в Фобур-Сент-Антуане.<sup>120</sup> «Настоящее искусство не реставрирует творения прошлого, оно их продолжает». Но это был «глас вопиющего в пустыне». Он не был услышан. Только намного позже после длительных споров, наконец, было решено отказаться от фальсификации архитектуры и скульптуры, но это произошло совсем недавно. Таким образом, в очередной раз Роден опередил свое время.

Хотя Роден не получил должного образования, он с молодых лет проявлял большой интерес к литературе, жадно поглощая одну книгу за другой... Чем старше он становился, тем большую потребность испытывал в изложении «мыслей», рождающихся в его голове. Он записывал на клочках бумаги обрывки фраз или диктовал их секретарю. В последние годы жизни он решил опубликовать в солидном издательстве сборник под названием «Мысли об искусстве». Но его память слабела, а сознание порой становилось слишком спутанным, чтобы завершить этот проект.

Одним из его секретарей был поэт Шарль Морис.<sup>121</sup> Странный выбор. Морис был другом Вилье де Лиль-Адана, Малларме и Верлена.<sup>122</sup> Он был тесно связан с символистами и сам являлся теоретиком символизма. В частности, он заявлял, что символизм должен иметь свой язык, «который не имеет ничего общего с обычным языком улицы и газет». Едва ли он подходил для того, чтобы подготовить к печати беспорядочные заметки своего патрона.

Шарль Морис, как и большинство тех, кто близко знал Родена, беспредельно восхищался им. Роден поручил ему подготовить к печати «Соборы». Книга переделывалась много раз. Морис стремился придать ей литературную форму. Но Роден, постоянно неудовлетворенный, всё время добавлял фрагменты, лишь повторявшие уже сказанное, и был недоволен,

когда секретарь удалял пассажи, которые сам он считал наиболее удачными. После того как рукопись была, с одной стороны, сокращена, а с другой — несколько украшена словами Мориса, Роден заявил, что не узнаёт собственные мысли.

На самом деле Родену нужно было немного слов, даже не совсем точно подобранных, чтобы передать свои впечатления и продемонстрировать свою прозорливость. Но его записки со множеством синтаксических ошибок, проникнутые некоторой наивностью, вызывающей улыбку, конечно, не могли быть представлены в виде книги без предварительной редакционной правки.

Тогда Роден решил, что будет вполне естественным пригласить в качестве «литературных негров» академиков или будущих академиков. И он обратился с просьбой поработать над его рукописью к двум своим друзьям, писателям Габриелю Аното и Луи Жилле.<sup>123</sup> В действительности всю работу выполнил Жилле. Он дружил с Роденом, каждую неделю приходил к нему в отель Бирон, и они отправлялись обедать в один из ресторанов на улице Гренель. Едва ли кто смог бы отредактировать записки Родена лучше, чем этот искусствовед, тонкий интерпретатор средневековой архитектуры. Он очень ценил спонтанную свежесть идей Родена. Поэтому он старался избегать внесения собственных мыслей, чтобы сохранить неповторимый аромат заметок скульптора.

В то время Луи Жилле жил в аббатстве Шали и был его хранителем. Роден провел там несколько дней. 31 декабря 1912 года Жилле написал своему другу Ромену Роллану: «В настоящее время я — секретарь Родена. Я редактирую его рукопись, полную восхитительных вещей. Это всего лишь заметки, наброски, но они подобны “цветистому ковру Фирдоуси”». <sup>124</sup>

# БЕДНЫЙ МАЛЕНЬКИЙ ПОЛЕВОЙ ЦВЕТОК

Роден стал знаменитостью. Его посещали сливки общества. В 1901 году он был назначен председателем жюри салона Национального общества изящных искусств. Можно удивляться: откуда у него эта тяга к салонам, где выставлялось большое количество посредственностей, зачем ему было связывать с ними свое имя? Но Роден считал, что это необходимо. По мнению Ренуара, — а он говорил со знанием дела, — «в Париже с трудом найдется 15 человек, способных полюбить живопись без салона». А сколько было способных оценить произведения скульптора, чья репутация не была закреплена салонами?

Будучи наивным в других делах, Роден очень реалистично смотрел на свою творческую карьеру. Он всегда понимал, что салоны — как бы велики ни были их недостатки — единственное средство утвердиться на художественном Олимпе. Стоит ли демонстрировать к ним свое презрение, когда речь идет о том, чтобы добиться понимания непросвещенной публики? Импрессионисты, отказавшиеся выставляться в официальных салонах, сожгли мосты, которые могли бы связать их с остальным миром искусства.

В результате они добились признания, которого заслуживали, с большим опозданием.

Чтобы продемонстрировать свою принципиальность, выбор средств не так важен. Важно то, что Роден никогда не изменял своим убеждениям, никогда не соглашался ни на малейшую уступку, когда дело касалось его искусства. Он вошел в официальные круги через узкую дверь — ту дверь, которая часто била его по носу. Он представился, сняв шляпу. Но его свободолюбивый дух, верность себе, непримиримость даже в мелочах заставили этих господ, в свою очередь, «снять шляпы», выразить восхищение.

Успех не изменил поведения Родена. Каким стал этот молчаливый, нескладный и одинокий парень, которым он оставался до пятидесяти лет? Оказываемые ему почести он принимал спокойно, как совершенно естественную вещь. Важные персоны стремились быть ему представленными. Он был окружен небольшим «двором», состоящим из учеников, помощников, секретарей, а рядом вились светские дамы. Его

застенчивость, испытываемые им затруднения, когда надо было говорить о чем-либо, кроме своей профессии, сыграли ему на руку. Он был окружен тайной. А люди относятся с уважением к молчанию гения, который не распыляется на пустые разговоры.

Широкоплечий, с тяжелым взглядом, в котором иногда вспыхивал огонь, с величественной бородой и аристократическим профилем — подобная личность не могла оказаться незамеченной. Он сохранял достоинство и в мастерской, в рабочей холщовой блузе, ниспадающей до пят, словно римская тога, и при выходах в свет, одетый в безукоризненно сидящий на нем редингот, с цилиндром на голове. У Родена вызывали отвращение развязный тон и небрежный, неряшливый вид богемы. Этот крупный стареющий мужчина стал элегантным, даже кокетливым. Каждое утро к нему приходил парикмахер. Внешне он теперь походил на солидного финансиста или министра.

Эти метаморфозы отнюдь не сделали его тщеславным. Успех вовсе не вскружил ему голову, не ослепил его. Правда, он стал уделять больше времени общению с внешним миром и оказывал внимание женщинам, которые испытывали трепет при виде дерзких творений мэтра. Но в мастерской он оставался рабочим, каким был в молодости. И он знал, что теперь любая вещь, которую он украсит своей подписью, вызовет восхищение официальных кругов.

Оставалась только одна проблема — присутствие Розы Бёре. Бедная женщина, она не изменилась. Она оставалась всё той же простой крестьянкой, уже давно лишившейся очарования молодости. Она никогда ничего не понимала в творчестве своего друга и, без сомнения, не пыталась понять, почему он с такой страстью относится к своему странному занятию. Ей же было достаточно оставаться домохозяйкой, скромно живущей в его кильватере, и преданно служить ему, выполняя любые его требования. Роден никому не представлял Розу. Даже в то время, когда он работал на Севрской мануфактуре, друзья удивлялись, что он ожидал Розу, приходившую встречать его по вечерам, или по дороге, или в парке Сен-Клу, словно стыдился показать ее.

Теперь Роден был богат, знаменит, осыпан похвалами и лестью. Пропасть между ними росла. Общество, в котором он вращался, не осуждало внебрачные связи. Если они были блистательны, то по правилам хорошего тона их можно было предать широкой огласке, если же нет — они должны были оставаться тайными.

Роза напоминала побитую собаку, в которой неожиданно вспыхивала злость. Ревность всё больше мучила ее. Роден отсутствовал, не сообщая ей,

куда уходит. Однажды она решила проследить за ним. Всё сложилось удачно: он сел в поезд на вокзале Монпарнас, чтобы еще раз посмотреть собор в Шартре!..[125](#) Это сделало Розу совершенно счастливой.

Но если Роден не афишировал свои связи, то его любовницы были менее скромными. По Парижу ходили слухи о его увлечениях. Лоб бедной Розы избороздили морщины страдания. Она призналась одной из немногих подруг, пользующейся ее доверием, что счастлива только в те дни, когда «месье Роден» болен и должен оставаться в постели. Тогда он не принимает никого, а Роза окружает его трогательной заботой, поит отварами и может нежно погладить его вспотевший лоб. В эти минуты он целиком принадлежит ей.

Почему Роден не хотел официально оформить их отношения, длившиеся в течение столь долгого времени? Он был глубоко признателен этому простодушному существу, помня о ее безграничной преданности в самые трудные дни. Несмотря на свои любовные приключения, он никогда не помышлял о том, чтобы покинуть ее.

Его близкие считали, что он хотел чувствовать себя свободным и что смиренное присутствие заботливой любовницы-служанки его вполне устраивало. Насколько он не хотел покидать ту, к которой был сильно привязан, настолько же не хотел связывать себя брачными узами. Кроме того, эта раздражительная женщина умела быть образцом скромности. Когда друзья предлагали оказать давление на Родена, чтобы он официально оформил их отношения, Роза отвечала: «Не нужно огорчать месье Родена, если это не его идея».

И, наконец, был еще Огюст Бёре, сын, которого Роден отказался признать. Это был тип, ни на что не годный. Роден безуспешно пытался давать Огюсту небольшие поручения после того, как он категорически отказался заниматься рисованием. Но мальчик, малодушный и безвольный, находил удовольствие только в общении с маленькими хулиганами. Он часто возвращался домой в разорванной одежде и всегда без единого су. В то же время он не был злым по природе и всегда хранил любовь к матери. Отец совершенно не интересовался им. Роден опасался его неожиданных бесцеремонных вторжений на виллу Брийан. Разумеется, он, такой ухоженный, не мог выносить неряшливого вида сына. Огюст Бёре стал перебиваться случайными заработками в пригороде Медона. Когда ему было 40 лет, он был принят на работу на завод «Рено», где смог продержаться три года. Он женился на женщине, страдающей эпилепсией, и они оба погрязли в алкоголизме.

Марсель Тирель, в течение нескольких лет исполнявшая обязанности

секретаря Родена, сыграла, сама того не желая, злую шутку с этим парнем. Она подготовила книгу историй, связанных с Роденом и его окружением, а в предисловии к ней привела факсимиле короткой записки, адресованной ей.

Записка носила хвастливый и ребяческий характер и была подписана крупными буквами: «*О. Бёре, художник-гравёр, ученик и сын Родена*».

У Родена всегда были проблемы с секретарями. Хотя он подбирал первоклассных помощников, но его характер становился всё более импульсивным и деспотичным.

Сначала он нанял англичанина Энтони Людовичи, но тот продержался совсем недолго. Затем он познакомился с Рильке. До встречи с Роденом этот молодой поэт знал его лишь по нескольким работам, которые видел в музеях Праги или Германии. Он пришел от этих произведений в такое восхищение, что загорелся желанием узнать Родена и написать о нем. Один немецкий издатель согласился опубликовать монографию, посвященную Родену. Рильке написал скульптору восторженное письмо с выражением глубокого уважения и восхищения его талантом. В 1902 году он прибыл в Париж и попросил Родена о встрече. Рильке был покорен им. Родену, в свою очередь, понравился молодой поэт, так тонко чувствующий искусство. Рильке часто приезжал в Медон и подолгу беседовал со скульптором. Роден в своей мастерской — завораживающее зрелище!

На следующий год Рильке завершил свой труд. Монография, опубликованная в 1903 году, была своего рода поэтической медитацией. В 1907 году Рильке присовокупил к ней свой доклад о Родене, с которым он выступал во время поездок по Германии и Австро-Венгрии, и с тех пор обе эти вещи издаются вместе. (Книга Рильке была переведена с немецкого на французский Морисом Бетцем и опубликована издательством «Эмиль-Поль» в 1928 году.)

Общение с Роденом оказало сильное влияние на Рильке. В то же время когда он общался с гениальным скульптором, он делал заметки для своего будущего романа «Записки Мальте Лауридса Бригге». Как отмечал Бернар Альд в монографии о Рильке, «изучение Родена направило его на новый путь». В 1905 году Рильке написал Родену из Германии: «Мне необходимо снова увидеть Вас, мой мэтр, и испытать наслаждение от Ваших прекрасных творений, которые так волнуют меня». Роден был тронут и польщен восхищением поэта. Он принял его в Медоне и предложил пожить рядом с виллой Бриан в небольшом доме, также принадлежащем ему. (Позже в этом доме будет проживать Огюст Бёре.) Хотя Рильке не отличался блестящим владением французским, Роден поручил ему заняться



своей корреспонденцией.

Вскоре молодой Рильке, очень чувствительный и деликатный, стал страдать от жизни рядом с этим гигантом, авторитарным и непоследовательным. Но он терпел все выходки великого скульптора, считая, что следует прощать ему человеческие слабости, так как они — обратная сторона его гениальности. Но однажды Роден без всякого предупреждения выгнал его. Потрясенный Рильке написал мэтру взволнованное письмо, полное смирения: «...Вы выставили меня, словно проворовавшегося слугу, совершенно неожиданно, из своего маленького дома, где прежде Вы сами дружески предложили мне пожить... Но я Вас понимаю. Я понимаю, что Вы как истинный великий художник должны немедленно устранять всё то, что, как Вам кажется, мешает Вашему творчеству... Я Вас больше не увижу. Но, как и для апостолов, оставшихся опечаленными и одинокими, для меня начинается жизнь, которая будет вдохновляться Вашим высоким примером и находить в Вас свое утешение, свое право и свою силу».

Следующих секретарей ожидала примерно такая же участь. Мы уже упоминали о трудностях, с которыми столкнулся Шарль Морис. После него были прекрасный латинист Марио Мёнье и критик Гюстав Кокио.<sup>[126](#)</sup> Хотя им был хорошо известен характер скульптора, они очень уважали и ценили его, но и тот и другой признавали, что каждодневное общение с мэтром было невыносимо. Его недостатки с возрастом только усугублялись. С другой стороны, он становился жертвой проходимцев, пользовавшихся его наивностью. Советы раздражали его, попытки высказать другое мнение были тщетными, а все замечания — бесполезными. Только женщины имели некоторое влияние на Родена. К счастью, Жюдит Кладель умела — впрочем, не без труда — заставить его слушать. И Марсель Тирель, «скромная помощница», как она сама называла себя, почти каждый день приходила на виллу Брийан с 1907 года до самой своей смерти. Несмотря на то, что они периодически ссорились, ее южный темперамент помогал ей исполнять при Родене роль «сторожевой собаки». Он явно нуждался в этом, так как всё больше и больше отстранялся от тех, кто желал ему добра, и окружал себя мошенниками, преследующими корыстные цели.

Жизнь в Медоне была простой. Это было обусловлено как вкусом самого Родена, так и его желанием удовлетворить Розу, которая не хотела отказываться от привычного для нее крестьянского уклада. Роден с удовольствием наблюдал за курами в птичнике и коровами, пасшимися рядом с виллой. По утрам, прежде чем приступить к работе, он выпивал чашку свежего молока. Он пренебрегал комфортом, и его вполне устраивал

этот образ жизни. Обстановка была очень скромной, комнаты плохо отапливались. Зимой он считал вполне естественным работать, накинув широкий плащ и надев берет. Но его коллекция произведений искусства постоянно пополнялась.

Казалось, Роден вел здесь тихое размеренное существование, наслаждаясь окружающей природой. Он испытывал несказанную радость, рассматривая деревья в спускающихся сумерках или Сену, огибающую основание холма... Но воспоминания о Камилле не покидали его и превращались в настоящую пытку. Роден знал, что она жила затворницей в своей двухкомнатной квартире на первом этаже дома на набережной Бурбон. В комнате не было ничего, кроме кровати, нескольких стульев и гипсовых скульптур. Понимая, что она испытывает нужду, но из гордости не позволяет себе в этом признаться, Роден пытался как-то поддержать ее. Он направлял к ней друзей, пытавшихся тактично передать ей, что Роден хотел бы оказать ей материальную помощь. Но одна мысль о том, что Роден мог бы сделать ей подарок, приводила неукротимую молодую женщину в такую ярость, что она изрыгала самые оскорбительные обвинения в его адрес и в бешенстве выпроваживала визитеров, приказывая им никогда больше не переступать порог ее дома. Камилла была одержима навязчивыми воспоминаниями о том, кто, по ее мнению, старался причинить ей страдания. Она испытывала по отношению к нему страх и одновременно непреодолимое влечение, и это заставляло ее терзаться еще больше. Порой она бродила вокруг виллы в Медоне, а вечером, закутавшись в меховое манто, поджидала возвращавшегося Родена. А Роза, в свою очередь, возможно, опасаясь за жизнь Родена, старалась обнаружить соперницу в кустах, а если находила, то, по свидетельству Жюдит Кладель, обрушивалась на нее с бранью.

После этой страстной любовной истории с трагическим концом в жизни Родена появилась другая женщина. Полная противоположность Камиллы, она была столь же тщеславна, сколь и глупа. Но она сумела настолько подчинить Родена своему пагубному влиянию, что он часто выглядел нелепо.

Роден познакомился с маркизом де Шуазелем, владельцем замка в Бретани. Как-то маркиз пригласил скульптора посетить его замок. Там он представил ему свою жену-американку, так и не избавившуюся от ярко выраженного акцента. Как ей удалось, используя самые вульгарные методы обольщения, жеманство и лесть, настолько сблизиться с Роденом?

Его друзья с удивлением всё чаще и чаще видели их рядом. Она разглагольствовала в его мастерской, когда он принимал гостей.

Присутствующие бывали озадачены ее бахвальством и экстравагантными нарядами.

Вероятно, в молодости она была привлекательна, но теперь пыталась компенсировать увядание слишком яркими румянами. В то время когда даже использование рисовой пудры было принято лишь среди женщин легкого поведения, этот вызывающий макияж выглядел не просто «эксцентрично», а провокационно. Благодаря мужу-маркизу она стала теперь герцогиней, вошла в высшее парижское общество и поддерживала особенно тесные связи с наиболее известными представителями американской диаспоры.

Когда Роден повстречал ту, которая охотно стала называть себя его «музой», о его любовных увлечениях ходили легенды. В любой момент можно было встретить рядом со скульптором в мастерской или в другом месте женщин различного возраста, чаще всего иностранок, которых он представлял всегда одинаково — «моя ученица». Эти «ученицы» часто менялись. Любая женщина, не обязательно красивая, возбуждала в нем желание овладеть ею (по словам его секретаря Мориса, «у него начинался гон»). Натурщицы, которых он нанимал, знали, кому они будут позировать. Что касается знатных дам, над бюстами которых он работал, то им тоже была известна его репутация. Но подобный риск не пугал их. Роден обладал необычайной способностью соблазнять. Несмотря на его похотливое поведение в последние годы, даже в наиболее сомнительных ситуациях он сохранял некую деликатную почтительность. Прежде такой сдержанный, в конце жизни он стал считать, что не сделать женщине предложение вступить с ним в близость было бы хамством. Однажды, оказавшись один на один с дамой из высшего света и не желая заходить слишком далеко, Роден счел необходимым объяснить свою «оплошность» извиняющимся тоном: «Мой врач мне запретил...»

В эти годы выражение лица Родена изменилось. Тот, кого писатели называли Паном, теперь стал похож на чувственного фавна,<sup>127</sup> и в его взгляде часто появлялся игривый блеск.

Известный карикатурист Сэм, который забавлял весь Париж, давая меткие прозвища известным людям, назвал свою карикатуру на Родена «Священный козел». Это прозвище очень быстро разошлось по Парижу.

Мадам Бурдель рассказывала, что как-то она, тогда двадцатилетняя, находясь в обществе подруг, увидела Родена, выходявшего, тяжело шагая, из дома Бурделя. Заметив молодых девушек, смотрящих на него, он мгновенно среагировал: подтянулся, приосанился и удалился, ступая на носочках. Она не могла вспоминать об этом преображении без смеха.

Любовные приключения, как правило, не имели никаких последствий. Но, к несчастью, этого нельзя сказать о связи с «герцогиней». Эта женщина с коварством, не ускользнувшим ни от кого в окружении мэтра, изображала пылкую любовь, льстила ему, следила за его внешним видом и принаряжала перед выходом в «ее свет». Она пообещала ему также продать на американском рынке его работы «на вес золота». Роден, быстро старевший, превратился в игрушку в руках этой коварной особы. Она выжила самых искренних его друзей, заменив их людьми, которые стремились извлечь выгоду из его славы и состояния. Однажды она даже преградила дорогу Майолю, когда тот переступил порог виллы Брийан.

Теперь эта тайная советчица сопровождала мэтра во время посещения соборов. Они гостили у видного историка и государственного деятеля Габриеля Аното на его вилле в Рокебрюне, на Лазурном Берегу. Они посетили Рим, где были приняты в Капитолии с почестями, обычно оказываемыми лишь министрам.

Герцогиня ликовала. Она стала еще более экстравагантной. Ее возненавидели натурщицы, помощники Родена в мастерских, домашняя прислуга — все, кому по работе нужно было общаться с мэтром. А сам он тратил часть своего времени на то, чтобы воспеть любовь своей «музы» в невероятно наивных стихах в прозе.

Но у «музы» была одна слабость — она любила выпить. Она пила всё — виски, ликер шартрез, вино. И она стала стремиться увлечь и Родена в этот порок. Зрелище было настолько тягостным, что его друзья, сдерживая гнев, пытались открыть ему глаза на реальное положение вещей. Но он резко обрывал их.

В то же время близкие Родена стали замечать, что из отеля Бирон начали исчезать предметы его коллекции и скульптуры, а рисунки пропадали дюжинами.

Постепенно тайная цель, которую преследовала эта коварная женщина, стала явной: она стремилась стать наследницей Родена. Но для этого ей было необходимо окончательно устранить Розу.

И вдруг пелена, застилавшая глаза Родена, спала. Он тут же бесповоротно порвал с герцогиней. А сцены, угрозы, неуклюжие демарши ее мужа, пытавшегося добиться, чтобы Роден снова принимал мадам Шуазель, словно разбивались о глухую стену.

«Я потерял семь лет жизни, — признавался Роден. — Эта женщина была моим злым гением... Она принимала меня за идиота, и ей поверили... А у меня была жена, бедный маленький полевой цветок, который я чуть не растоптал».

Роза, опустошенная ревностью, ненавистью и стыдом, вероятно, уже больше ни на что не надеялась. Жюдит Кладель присутствовала при возвращении Родена в Медон: «Он вернулся к Розе, как человек, совершенно обессиленный, инстинктивно возвращается к матери. Он предупредил ее, как обычно делал в прошлом, что вернется вечером, в конце рабочего дня. Это было просто и очень трогательно. На дороге, в конце каштановой аллеи, она ожидала своего старого возлюбленного. “Добрый вечер, Роза!” — “Добрый вечер, мой друг”. И, не говоря больше ни слова, она протянула ему руку и повела в дом. Их совместная жизнь возобновилась, с ее радостями и бурями».

# ОТЕЛЬ БИРОН

История с герцогиней длилась до 1911 года. В этот же период Роден занимался обустройством мастерской в отеле Бирон на улице Варенн. Появление этой новой мастерской преобразило жизнь скульптора и оказало влияние на его будущее.

Отель Бирон — одно из наиболее величественных зданий Парижа, построенных в XVIII веке. Он был возведен по заказу мастера по изготовлению париков Авраама Перанка де Мораса, внезапно разбогатевшего на биржевых операциях с бумажными деньгами. Чертежи и возведение здания были заказаны архитектору Жану Оберу. Особняк был построен в исключительно короткий срок (1729-1730). Его внутренняя отделка из дерева, выполненная художником Франсуа Лемуаном, отличалась необычайной изысканностью. Этот роскошный особняк, напоминающий небольшой дворец, был со всех сторон окружен парком. Перанк де Морас скончался в 1732 году, так и не успев насладиться своим детищем. Его вдова сдала поместье в аренду герцогине дю Мен, невестке Людовика XIV. После ее смерти особняк был продан Луи Гонто герцогу де Бирону, маршалу Франции, чье имя он носит и по сей день. Герцог украсил парк статуями, гротами, водоемами и редчайшими породами растений. После смерти Бирона особняк перешел к его племяннику герцогу де Лозену. Но вскоре свершилась Великая французская революция. Герцог де Лозен был гильотинирован в 1793 году. В результате потрясений, вызванных революцией, поместье пришло в упадок. Но во времена Первой империи отель Бирон снова обрел былое величие и даже сдавался в аренду сначала миссии Ватикана, а затем российскому посольству. Последняя владелица поместья, герцогиня Бетюн-Шаро, будучи набожной, завещала его Обществу Святого Сердца (Сакре-Кёр). В соответствии с ее волей в 1820 году отель Бирон был передан монахиням, устроившим в нем пансион благородных девиц. Монахини построили служебные помещения, а то, что считали излишеством, — резные украшения из дерева, зеркальные панно — распродали. Позже на улице Варенн была возведена большая часовня в готическом стиле. В 1904 году после принятия закона об отделении церкви от государства монахини были выселены, а отель Бирон перешел в распоряжение светских властей. Особняк, лишенный роскошного декора, на фоне заброшенного парка выглядел весьма неказисто.

Над дальнейшей судьбой отеля Бирон нависла угроза — могло быть

принято решение снести здание, а парк поделить на участки и пустить в продажу. Однако агент по распродаже имущества согласился на время сдать имеющиеся помещения нескольким арендаторам по ничтожной цене. В результате этот маленький дворец в самом центре Парижа, окруженный запущенным парком, стал прибежищем поэтов, артистов и художников, в основном иностранцев. Американская танцовщица Айседора Дункан давала уроки танца в одной из его галерей. Известный актер де Макс<sup>128</sup> обосновался в часовне и превратил ризницу в ванную комнату. Один из залов особняка стал мастерской Матисса; там же он проводил занятия с учениками своей Академии Матисса. Жан Кокто<sup>129</sup> рассказывал: когда ему было 18 лет, он, случайно зайдя туда, снял большую комнату с огромными окнами, выходящими в сад. «Я заплатил за год цену, которую запрашивают за месяц проживания в комнате захудалой гостиницы... По вечерам я видел из окна светящуюся лампу в левом углу отеля, похожую на большой фонарь. Это была лампа Рильке».

Жена Рильке, Клара Вестгоф,<sup>130</sup> одной из первых сняла комнату в отеле Бирон, а сам он начал проживать там в 1908 году. Забыв обиду, Рильке пригласил туда Родена, уверенный в том, что скульптор будет покорен этим зданием. Действительно, здесь было всё, что нравилось Родену: величественный фасад, со вкусом украшенный, высокие и просторные залы и одичавший, заросший парк. К тому же, к счастью, это было совсем недалеко от склада мрамора, где находилась мастерская Родена.

Через несколько дней Роден, не покидая Медон, снял на первом этаже особняка комнаты, смотревшие окнами в парк. Это были высокие и просторные залы, совершенно пустые, но в двух из них сохранилась первоначальная деревянная отделка — стильные позолоченные панели.

Какое удивительное место для работы! Роден установил там простую мебель, а стены украсил большой картиной своего близкого друга Каррьера и полотнами Ренуара и Ван Гога, а также развесил большое количество своих акварелей. Повсюду стояли изделия из мрамора, с которыми скульптор, казалось, поддерживал постоянный диалог. Через огромные окна со старинными зеленоватыми стеклами взгляд проникал в заброшенный парк, где поросшие мхом аллеи были подобны туннелям, прорубленным в буйно разросшихся деревьях и кустарниках. Все, кто видел скульптора работающим там, чувствовали, что он находился в полной гармонии со всем, что его окружало и было ему дорого. В этой новой мастерской Роден достиг новых высот в творчестве.

Практически каждый день Роден вставал на рассвете и отправлялся с

виллы Брийан в отель Бирон. (Естественно, Роза не была удостоена чести переступить порог отеля.) После напряженной работы он любил присесть под деревьями и послушать тишину. Постепенно Роден стал сосредоточивать свои коллекции в отеле Бирон, как прежде делал это в Медоне. Кроме того, он начал перевозить сюда из Медона свои работы в мраморе, бронзе, гипсе. Так постепенно отель Бирон стал превращаться в подлинный музей.

Но по воле злого рока эта идиллия была нарушена. Не прошло и года, как некие предприниматели остановили свой выбор на этой территории в 43 тысячи квадратных метров и разработали проект разделения ее на отдельные участки. Сам отель был признан недостойным внимания и обречен на снос.

Нужно было спасать отель Бирон. На помощь пришли друзья Родена, в первую очередь Жюдит Кладель. Со своим всегдашним упорством она осаждала министров, пока не добилась своего. Сначала администрация ведомства, распоряжавшегося государственным имуществом, позволила съемщикам остаться в отеле еще на некоторое время. Затем Жюдит постаралась убедить Родена в том, что следует превратить отель Бирон в Музей Родена. Мэтр был польщен и согласился, так как сильно опасался, что будет вынужден покинуть отель. Он заявил, что готов завещать все свои творения и всю собранную им художественную коллекцию государству в обмен на право остаться в отеле Бирон до конца жизни. Все расходы по устройству музея скульптор был готов взять на себя. Критик Гюстав Кокио, давний друг Родена, начал кампанию в прессе, опубликовав статью в поддержку идеи превращения отеля Бирон в Музей Родена. Ряд художников, литераторов, музыкантов горячо приветствовали эту идею.

Однако этот проект вовсе не встретил единодушной поддержки. Поместить «эротические» произведения Родена в бывшем монастыре и часовне, которые были вынуждены покинуть сестры-монахини, — это шокировало ревностных католиков. Академические круги, по-прежнему враждебно относившиеся к скульптору-новатору, тоже встали в оппозицию. Появились резкие выступления в прессе. К тому же не в традициях республики было предоставлять во владение художнику такой известный особняк.

Наконец, в начале 1914 года правительству был представлен проект закона о создании Музея Родена. Но при его рассмотрении возникли разногласия среди министров. Заместитель министра изящных искусств Альбер Далимье, пожелавший, чтобы его имя было связано с основанием музея, решил провести 25 июля заседание членов правительства и



чиновников в отеле Бирон. На заседании разгорелась острая дискуссия и было решено провести еще одно заседание для принятия окончательного решения. Министры не могли предвидеть, что восемь дней спустя разразится Первая мировая война и перед страной встанут другие, более насущные проблемы.

В 1915 году правительство снова вернулось к рассмотрению проекта, который очень энергично поддерживал Анатоль де Монзи, крупный политический деятель Третьей республики. А между тем Роден, по-прежнему пользующийся успехом у женщин, продолжал принимать их в отеле Бирон, относясь к этому слишком легкомысленно. Каждая из посетительниц стремилась завоевать особое расположение скульптора. Нередко происходили сцены ревности. Более того, его стали беззастенчиво обворовывать — всё чаще обнаруживалось исчезновение предметов искусства. Но, что еще хуже, каждая дама, пользуясь его слабостью, пыталась заставить его изменить завещание в свою пользу.

Тем не менее в 1916 году скульптор официально заявил о своем намерении передать в дар государству «все предметы искусства, без какого-либо исключения, содержащиеся в различных мастерских Родена, будь то его произведения или приобретенные из любых других источников, а также всё, написанное им, в рукописях или напечатанное, изданное или нет, со всеми предусмотренными авторскими правами».

Двадцать четвертого декабря 1916 года, несмотря на политическую оппозицию<sup>[131](#)</sup> и манифест протеста, подписанный членами Института, проект закона об учреждении Музея Родена был ратифицирован Национальной ассамблеей и сенатом.<sup>[132](#)</sup>

В последние годы XIX столетия и особенно в то время, когда связь с герцогиней принесла Родену столько потрясений, его работоспособность значительно снизилась. Эпоха огромных монументов прошла. Но расходы скульптора не уменьшились. Роден по-прежнему внимательно следил за отливкой скульптур, чеканкой и чернением. Он возвращался к старым эскизам, черновым наброскам, заставлял увеличивать и отливать отдельные статуи и скульптурные группы. Словом, он использовал то, над чем интенсивно трудился в прошлом, поскольку всё, на чем стояла его подпись, теперь имело большую цену. И, как всегда, множилось число его рисунков и акварелей.

Только заказов на бюсты было достаточно, чтобы обеспечить безбедную жизнь. Теперь он запрашивал 40 тысяч франков за каждый бюст. Роден понимал, что столь высокая цена свидетельствует о сильном росте его реноме. Он также знал, что есть довольно много людей, готовых

заплатить даже больше, чтобы иметь свой скульптурный портрет, выполненный мэтром, способным назначать за работу подобную цену. (Для сравнения: оклад председателя гражданского суда в то время составлял, в зависимости от класса, от шести до восьми с половиной тысяч франков.)

При работе над бюстами Роден использует совершенно оригинальные методы. Он не стремится скрупулезно воспроизвести черты позирующего, а сначала пытается создать некий каркас, моделируя форму черепа, который рассматривает под разными углами. Затем он должен придать лицу не просто определенное выражение, а совокупность всех возможных выражений. Скульптор стремится выявить тайну внутренней жизни человека, его духовную сущность.

Рильке был убежден, что Роден создавал бюст женщины «как часть ее прекрасного тела», предлагая зрителям включить воображение, чтобы представить всё остальное.

В портретах мужчин скульптор заходит еще дальше в проявлении экспрессии, так как в данном случае он свободен от всего того, что так привлекает его в пластике женской красоты. Он конструирует голову подобно тому, как конструирует памятник. И здесь его теория профилей находит полное воплощение. Голова мужчины — это обобщение, результат синтеза десяти, ста, тысячи его профилей. И одновременно это мультипликация и непрерывность тысячи мгновений конкретной жизни, воплощенных в образ, который объединяет и уточняет все эти мгновенные проявления. Роден лепит живого человека...

Его методы были слишком необычны. Они, естественно, вызвали недовольство у тех, кто был знаком только со скульптурой и портретами, называемыми характерными, а на самом деле выражающими всего одну характерную черту.

Следует признать, что многим его моделям не нравились их портреты, потому что они не видели себя такими! Даже Жан Поль Лоран, очень близкий друг Родена, выразил недовольство. А ведь его бюст — своего рода монумент достоинства, каждый сантиметр которого был шедевром. Этот портрет по величии архитектоники<sup>133</sup> является одной из вершин творчества Родена. «Я с огромным удовольствием работал над его бюстом, — признавался автор. — Он меня дружески упрекнул в том, что я представил его с открытым ртом. Я ответил ему, что, судя по форме его черепа, он, очень вероятно, происходит от древних вестготов Испании и что этот этнический тип характеризовался выступающей нижней челюстью. Но я не знаю, счел ли он справедливым это антропологическое наблюдение».

В период дружбы с Далю Роден изваял его бюст, ставший знаменитым. Однако Далю не выразил ему ни малейшей благодарности, считая, что сам он сделал бы лучше.

И даже Пюви де Шаванн, которого Роден так любил, тоже не скрывал своего разочарования. «Пюви де Шаванну не понравился сделанный мной бюст. Это одно из самых горьких воспоминаний, связанных с моим творчеством. Он считал, что я сделал карикатуру на него. А между тем я уверен, что выразил в своей скульптуре всё то, что испытывал по отношению к нему — энтузиазм и глубокое восхищение».

Блестящий публицист Анри Рошфор,[134](#) прославившийся своими памфлетами, тоже считал, что Роден представил его в карикатурном виде. Жорж Клемансо также остался недоволен своим бюстом. Блистая остроумием в обществе, он изображал, как скульптор работал над ним: взбирался по лестнице вверх, чтобы сделать эскиз его макушки, а затем приседал, чтобы лучше рассмотреть его нижнюю челюсть. «И всё для того, чтобы сделать мне голову монгольского генерала!»

Одним словом, мужчины предпочитали, чтобы их представляли такими, какими они хотели бы быть, а не какими были на самом деле. («Я сделал всё, что было в моих силах. Лгать я не могу и льстить своим современникам тоже. Мои бюсты часто не нравились, потому что они чересчур правдивы; в этом их главное достоинство. Пусть правда заменит им красоту».)

Женщины рассматривали свои портреты с гораздо большим удовлетворением. Они практически всегда выглядели соблазнительными. И только графиня де Ноай захотела прервать сеансы позирования, прежде чем ее бюст был завершен; но ее характер был хорошо известен.

Среди заказчиков было много иностранцев, особенно американцев. Американская танцовщица Лои Фуллер,[135](#) блиставшая в Париже, восхищалась искусством Родена. Она немало способствовала росту его известности в Соединенных Штатах и заботилась о том, чтобы его работы покупались заокеанскими коллекционерами.

В течение последних пятнадцати лет жизни Родена галерея бюстов, выполненных им, непрерывно увеличивалась. Он изваял портреты знатных дам — миссис Поттер-Палмер, мадам Голубевой, мисс Ферфакс, леди Уорвик, леди Доквилл-Уэст, не говоря уже о бюсте герцогини де Шуазель — беспощадном свидетельстве. Ему позировали драматург Анри Бек, выдающийся английский писатель и драматург Бернард Шоу, австрийский композитор и дирижер Густав Малер, поэтесса Рене Вивьен, химик и политик Марселей Бертло, критик и друг Родена Гюстав Жеффруа,

скульптор Фальгиер, художник Пюви де Шаванн, французские политические деятели Жорж Леги, Жорж Клемансо и Этьен Клемантель. Для Родена ни одно лицо не было неприятным или некрасивым, каждое он считал по-своему интересным. Ни один из этих портретов не оставлял его равнодушным.

Если бюсты Родена не всегда нравились тем, кто ему позировал и платил, он, в свою очередь, тоже не всегда был удовлетворен своими портретистами. Когда Бурдель выполнил мощный бюст Родена, изобразив его каким-то сверхчеловеком, подобно тому, как Микеланджело изваял Моисея, некоторые восприняли эту работу как карикатуру. Однако надпись на бюсте выражала глубокое уважение: «Родену, его объединенные профили». Роден, разумеется, не поверил в злой умысел, но ему едва ли нравилось, что работы его учеников по манере отличались от того, что делал он сам. Он повел себя очень холодно и отказался продолжать позирование, о чем просил его Бурдель.

Насколько Родена огорчало то, что его ученики, несмотря на восхищение мэтром, не пошли по тому пути, который проложил он? Когда Бурдель показал ему свою «Голову Аполлона», Роден воскликнул: «Ах, Бурдель! Вы меня покидаете!»

Если бы он знал последующую эволюцию тех, кто часто бывал в его мастерских, что бы он сказал тогда! Майоль противопоставит динамике Родена статику своих застывших фигур, живому языку учителя — простые, полные и гладкие формы своих статуй. Эстетика Помпона, его прежнего помощника, будет прямо противоположна его собственной. Шарль Деспю, утонченный, нервный, болезненно чувствительный, стал работать у Родена в последние годы. В 1907 году Роден увидел на одной выставке грациозный бюст «Палетта», выполненный Деспю. В то время Деспю был неизвестен, поэтому он с трудом поверил своим глазам, когда прочел письмо от мэтра, приглашавшего его к себе. Работая у Родена помощником, он не был простым копиистом. Родену нравился его независимый дух, и он оценил его способности по достоинству. Он доверял ему черновые наброски, которые Деспю стал свободно интерпретировать; в частности, так он выполнил бюст мадам Елисеевой. Впоследствии Деспю стал выдающимся мастером бюстов. В его творчестве можно обнаружить некоторое влияние Родена. Но всё же его искусство отличается деликатностью и сдержанностью, в нем никогда нельзя ощутить ни малейшего движения, и в этом оно совершенно противоположно искусству Родена, у которого он многому научился, но который, несмотря на обманчивое впечатление, никогда не был его подлинным мэтром.

Целое поколение скульпторов вращалось вокруг Родена, однако ни один из них не стал продолжателем его дела, не был его настоящим учеником. Этот мэтр, преобразовавший романтизм и натурализм, оставил после себя поколение «классиков». Они пытались возобновить очень древние традиции не только античной Греции, но и Египта и Дальнего Востока. Признавая выдающийся талант Родена, они приступили к новым поискам и завоеваниям.

Таким образом, Роден, превосходящий всех, господствовал в свою эпоху, а последующее поколение встало на путь, противоположный избранному им. Таковы парадоксы истории искусства, истории человечества.

Для Родена выразительность образа не ограничивается только лицом, она властвует на всей поверхности тела и в глубине плоти, а руки необычайно ярко передают индивидуальность. Она ощущается в нежности ладони, в напряженности фаланг, в значительности жеста. Роден способен вдохнуть в руки такую жизненную силу, что они могут сказать всё о том, кому принадлежат. Заряжая конечности такой энергией, Роден как бы подчеркивает, что любая часть тела значима и в плане передачи экспрессии, и в художественном смысле. Грубость и одновременно благородство огромных рук «Граждан Кале», сжатый кулак «Призыва к оружию», воздетые к небу в безграничном отчаянии руки блудного сына, нежные руки возлюбленных, выражающие ласку и наслаждение, и, наконец, руки, вытянутые и заломленные в ужасе и отчаянии, хватающие пустоту. Роден знал, насколько красноречивы руки. Он отливал их в бронзе, отделяя от статуй, чтобы передать всю их выразительную мощь. Он не раз лепил руки отдельно, придавая им достоинства монумента, наделяя их эмоциями и значимостью, словно ваял персонаж полностью. Это две правые руки «Собора», объединенные в живую ажурную арку, повторяющую форму сводов готических соборов, которыми всегда восхищался Роден. А руки «Тайны» охватывают блок мрамора загадочной формы, придавая скульптуре символическое значение. Рильке писал: «Отдельно воссозданная рука... более не принадлежит телу, от которого берет свое начало. Такая рука и отмеченный ее прикосновением предмет образуют одно целое, что-то новое, не имеющее названия и никому не принадлежащее». А еще «Рука, протягивающаяся из могилы», «Рука дьявола» и «Рука Бога», огромная и лучезарная, творящая из глины первую пару людей. По мнению Родена, рука, придающая форму материи, является идеальным инструментом творца. «При сотворении мира первая мысль Бога, — если мы только можем проникнуть в его мысли, — касалась

формы. Интересно, не правда ли, представить Бога скульптором?» И, наконец, скульптура «Левые руки» — это изображение собственной руки Родена.

## БОЛЬШАЯ ТЕНЬ

Напряженный труд и душевные потрясения серьезно подорвали здоровье Родена. Он переживал глубокую депрессию, чувствуя, что силы покидают его, а ум слабеет. Он превратился в большого ребенка. Однако его деспотический характер полностью не исчез, и порой он вел себя грубо по отношению к домашним. Но на публике он по-прежнему производил впечатление уверенного в себе человека, не утратил величия, а его молчание воспринималось как знак превосходства.

В январе 1914 года Роден решил отдохнуть на юге вместе с Розой, которая тоже чувствовала себя неважно. Несколько недель они провели в Йере, уютном курортном городке на Лазурном Берегу, побывали в Ментоне, а затем навестили Аното в Рокебрюне.

Внезапно грянула Первая мировая война. В этой тревожной обстановке Родена продолжала волновать судьба его музея. Став знаменитым, он привык обращаться в самые высокие инстанции. В стране проходила всеобщая мобилизация, а он явился к Альберу Далимье, заместителю министра изящных искусств, и потребовал заняться музеем. Затем, когда немцы уже маршировали по Парижу, он снова обратился к Далимье с просьбой оформить ему пропуск для проезда на юг страны. Но в последний момент Роден изменил свои планы. Он узнал, что Жюдит Кладель уезжает с матерью в Лондон, и решил отправиться с ними в сопровождении Розы. Теперь Роза больше не покидала его.

Роден снова оказался в Лондоне — городе, где он добился первого успеха и куда приезжал не раз. Тем не менее он не хотел там оставаться. Он объяснял это тем, что боится показаться невежливым по отношению к англичанам, с которыми должен будет встречаться, так как неспособен произносить их имена. Действительно, когда герцог Вестминстерский организовал выставку его работ в своем особняке, Роден даже не посетил ее.

Жюдит Кладель намеревалась навестить свою сестру в Челтнеме, и Роден решил ее сопровождать. Роза тоже неуютно чувствовала себя в Лондоне. Багаж, отправленный ею в Англию при отъезде, прибыл со значительной задержкой. К тому же в предотъездной суматохе она забыла положить туда некоторые необходимые ей вещи. Путешествие в толпе эмигрантов выбило ее из колеи.

Роден с Розой поселились в небольшом семейном пансионе. Как ни

странно, Родену, казалось, прилась по душе спокойная, размеренная жизнь англичан. Он пунктуально спускался к завтраку, к ланчу, к чаю («файф-о-клок»), оказываясь в окружении пожилых дам, всегда молчаливых, неподвижных, словно его статуи. А Роза чувствовала себя менее спокойно, она снова испытывала муки ревности. Оставаясь в душе крестьянкой и служанкой, она не могла привыкнуть к тому, что их обслуживали, и хотела сама заниматься всем, что касалось «месье Родена».

В ноябре они возвратились в Париж, но пробыли там недолго. Давняя поклонница Родена, блестящая танцовщица Лои Фуллер, известная своей бурной энергией, продолжала, несмотря на войну, путешествовать по миру. Она попросила Родена приехать в Рим. Она состояла в дружеских отношениях с Альбером Бенаром, исполнявшим тогда обязанности директора виллы Медичи, где располагалась Французская академия в Риме.<sup>136</sup> Фуллер узнала, что Бенар должен написать большой портрет римского папы Бенедикта XV.<sup>137</sup> Возникла идея попросить Родена выполнить бюст папы в мраморе.

Роден прибыл в Рим вместе с Розой. Вечный город был для скульптора неисчерпаемым источником радости. Бенар, его друг, позаботился о том, чтобы поселить Родена в месте, где он мог бы работать. «Я радуюсь тому, что Роден с нами, — написал он, — этот человек говорит потрясающие вещи об искусстве и о природе». Но Бенар был вынужден признать, что Роден уже не тот, каким он знал его прежде: «Мне кажется, что в глубине души он считает, что мир слишком занят войной и уделяет ему недостаточно внимания... Он постарел... Он мне показался молчаливым и довольно отрешенным от мира, в котором тем не менее ищет опору».<sup>138</sup>

Роден часами посещает музеи и церкви. Он отправляется на знаменитую Аппиеву дорогу,<sup>139</sup> любит пейзажами, запечатленными на полотнах Пуссена.<sup>140</sup> По инициативе Бенара Роден установил бронзовую копию «Идущего человека» во дворе палаццо Фарнезе, где располагается посольство Франции. Однако посол Баррер, тесно связанный с академическими кругами, был возмущен присутствием этой статуи без головы. «Голова? — бросил в ответ Роден. — Но она повсюду!»

Папа Бенедикт XV уже согласился на четыре сеанса позирования Бенару, поэтому предложил Родену перенести работу над бюстом на следующий год.

И Роден снова приезжает в Рим в 1915 году, но уже один, без Розы.

Бенедикт XV был аристократом и тонким дипломатом. Война разожгла национальные страсти. Папа называл войну «самоубийством Европы» и обращался к враждующим сторонам с планами мирного урегулирования.



Но его предложения игнорировались, и, как всегда, Ватикану предъявляли претензии обе противостоявшие стороны. Союзные державы упрекали папу в том, что он официально не осудил вторжение немецкой армии в Бельгию, а их противники упрекали его в симпатиях к Антанте.

Роден приступил к работе над бюстом. После второго сеанса позирования он, не будучи ни аристократом, ни дипломатом, хвастался тем, что поговорил с папой о войне и «сказал ему правду». По этой или по какой-то другой причине на следующем сеансе Бенедикт XV заявил скульптору, что бремя обязанностей не позволяет ему больше позировать. Возможно, причина могла быть и в том, что он никак не мог понять, зачем искать столько профилей, чтобы сделать один бюст, и, посмотрев на всё еще бесформенную глиняную голову, отказался продолжать позирование.

Зима 1916 года в Париже была суровой. Отель Бирон не отапливался. Тем не менее Роден приходил туда каждый день. Силы его были подорваны. У него случился инсульт. В течение нескольких недель казалось, что жизнь исчезла с его лица. Накинув на плечи шаль, он медленно бродил по запущенному саду, окруженный болтающими без умолку женщинами, наводнившими его дом.

В Родене была какая-то особая смесь недоверчивости и наивности. Какой легкой добычей был этот больной старик, которого так легко обмануть и ум которого угасал!

Каждая из этих дам надеялась извлечь выгоду из своего запоздалого постоянного присутствия и проявления заботы о нем. К тому же им было известно, что ни Роза, ни сын не носят имени Родена. Неожиданные дарения, разорванные и снова написанные завещания в пользу то одной, то другой его пассии, переданные нотариусу, затем затребованные назад, намечаемые и отменяемые проекты брака — всё это сеть историй, тем более мучительных, что у скульптора бывали периоды, когда он утрачивал здравый рассудок. К счастью, ревность, соперничество, ссоры этих меркантильных особ позволили избежать наихудшего.

Но самое печальное, что из отеля Бирон исчезали предметы искусства. Будущее музея всё еще не было официально оформлено, и никакой охраны не было.

Несмотря на настойчивые просьбы и упреки близких, Роден оставался безучастным, возможно, даже сохранял полное безразличие. Он замыкался, уходил в себя.

Не менее мучительна была и ситуация в Медоне. Бедная Роза более, чем когда-либо, была доведена до отчаяния слухами о «созданиях», окружающих Родена. Усохшая, с лихорадочно блестящими глазами, она

порой производила впечатление страдающей старческим слабоумием. Тем не менее, когда Роден с Розой оставались один на один, она садилась напротив него, брала его руки в свои, и они подолгу молчали в тишине ночи.

Присутствие сына и его жены в маленьком павильоне рядом с домом — еще одна проблема, приводившая Родена в смятение. В то время Огюсту Бёре было уже 50 лет. Он оставался всё таким же. Его жена продолжала много пить. В их жилище царил чудовищный кавардак.

Домашние тоже вносили свою лепту в общий беспорядок. Их пытались задобрить те, кто стремился проникнуть в дом Родена и занять там друзей. К тому же за прислугой не было подобающего контроля, поэтому она стала небрежно относиться к своим обязанностям.

Мог ли Роден, всегда бывший организованным человеком, вообразить, что наступит день, когда он станет свидетелем и даже причиной подобной анархии?

Министр Этьен Клемантель глубоко симпатизировал Родену, не раз проявлял к нему дружеское расположение и всячески способствовал, насколько мог, созданию Музея Родена. Он хотел, чтобы поскорее было закончено оформление завещания Родена. На самом деле никто, даже сам завещатель, не знал, каковы были последние изменения в завещании. В конце концов Родена заставили подписать заявление, согласно которому он «аннулировал все другие варианты завещания, за исключением того, которое составлено в пользу Розы Бёре, в знак признательности за 50 лет их совместной жизни». (Позже была найдена дюжина завещаний, подписанных Роденом.)

Розу пригласили, чтобы ознакомить с этим документом.

— А вам не кажется, — сказала тогда Жюдит Кладель, — что было бы справедливо, если бы вы официально дали свое имя мадам Розе, которую вы в течение столь долгого времени представляли как свою жену?

— У вас всегда бывают хорошие идеи, — ответил Роден.

— Ваши друзья позаботятся обо всём. Нужно будет сделать это здесь, в вашем саду, в присутствии узкого круга близких друзей.

— Пусть будет именно так, — ответил Роден.

Другая проблема, решение которой не терпело отлагательства, — обеспечение охраны мест, где были сосредоточены произведения Родена и его богатейшая коллекция. Этим занялись Клемантель, заместитель министра изящных искусств Далимье и Леоне Бенедит, хранитель Музея современного искусства. Было принято решение поставить охранников у отеля Бирон и виллы Брийан. Они не должны были никого пропускать без

специального разрешения на вход. Для Родена была нанята сиделка, неусыпно следившая за состоянием его здоровья. Но самой сложной задачей было защитить скульптора от него самого. Эта важная миссия была возложена на Марсель Тирель, выполнявшую в последние годы функции его помощницы и секретаря. Если Роден собирался принять, по мнению его окружения, нежелательного посетителя, она не пускала того на порог.

Жюдит Кладель было поручено провести инвентаризацию рисунков Родена на вилле Брийан. Она зарегистрировала там 3400 рисунков, а затем еще почти столько же — в отеле Бирон. Огюст Бёре, которому отец доверил перевозку вещей в отель Бирон, сопровождал составителей списков, работавших в старых постройках в Медоне — на чердаках, в амбарах и кладовых. Там были обнаружены масса изделий из глины, различные макеты, модели и среди прочего — гипсовый оригинал «Виктора Гюго».

Что же касается выяснения финансового состояния Родена, то это была практически невыполнимая задача. Он имел в банке «Лионский кредит» счет и сейф, от которого, впрочем, не могли найти ключей. Существовали счета и в других банках, но Роден был не в состоянии вспомнить, в каких именно. Хотя он поддерживал дружеские отношения с председателем правления «Лионского кредита», но никогда не обсуждал с ним свои финансовые дела. В одном из шкафов обнаружилась масса бумаг, фотографий и не предъявленных к оплате чеков, выписанных уже более года назад.

Бракосочетание Родена и Розы состоялось 19 января<sup>141</sup> 1917 года в большом салоне виллы Брийан, украшенной цветами, в присутствии дюжины приглашенных. Роден выглядел вполне счастливым. «Я никогда не чувствовал себя лучше, — повторял он, — и я собираюсь жениться». На нем были редингот и большой берет. Роза была одета скромно, держалась очень достойно, несмотря на боли, раздирающие ей грудь.

Когда мэр, проводивший церемонию, задал традиционный вопрос: «Клянетесь ли вы любить и почитать друг друга?» — Роден, погруженный в рассматривание полотна Ван Гога, промолчал. Чиновник был вынужден повторить вопрос. «Да», — мягко ответил Роден. Роза, в свою очередь, ответила: «Да, месье, всем сердцем».

Церемония настолько утомила Розу, что она слегла.

После стольких испытаний и страданий бедная Роза превратилась в маленькую измученную старушку. И только ее последние дни были, наконец, спокойными и счастливыми. Она встречала всех, кто ее навещал, словами признательности. Через 25 дней после бракосочетания Роза тихо угасла. В то утро она поцеловала мужа, уходящего на прогулку, со словами,

что он позволил ей познать счастье.

Долго-долго сидел Роден, склонившись над исхудавшим телом жены, лежавшим на большой кровати, и непрестанно рассматривал ее восковое лицо, с которого исчезли следы страданий: «Как она красива... Она прекрасна, словно статуя».

К вилле Брийан стали прибывать грузовики. В соответствии с договором дарения все произведения искусства, принадлежавшие Родену, подлежали перемещению в отель Бирон. На глазах у скульптора выносили дорогие для него предметы, вызывающие столько воспоминаний. Однажды рабочие начали спускать по лестнице огромное готическое распятие, которое в комнате Родена занимало пространство до самого потолка. Старик, что-то бормотавший в полном замешательстве, схватил крест обеими руками, пытаясь остановить грузчиков. Внезапно появилась Жюдит Кладель. Возмущенная такой бестактностью, она распорядилась немедленно вернуть фигуру Христа на место.

Роден пытался рисовать, но у него отнимали перо и карандаши из опасения, что он напишет новое завещание. Ему не давали даже глину, которую его руки искали каждую минуту. Он нежно гладил пальцами старые этюды.

Когда Роден заявил, что хочет посещать отель Бирон, ему разрешили бывать там раз в две недели.

Трудно понять эти суровые меры по отношению к мэтру, лишенному всего, подарившему государству плоды всей своей творческой жизни.

В сознании находящегося в изоляции скульптора проносились обрывки его старых размышлений, своего рода уроки мудрости. Издалека до него доносилось эхо орудийных залпов. «Война — это наш упадок... Пытались пренебречь законом труда... Произведения античного искусства сказали нам всё, но мы больше не можем их понять... Реймский собор пострадал от пожара, а реставраторы погубили его. Что они хотят делать теперь?.. Повсюду отрекаются от красоты... Римские архитекторы больше не видят своего города. Они даже способствуют исчезновению Аппиевой дороги, чтобы возвести там свои убогие строения...»

Двенадцатого ноября у Родена начался жар. Он стал дышать с резким свистом. Его врач диагностировал воспаление легких. Он лежал очень спокойно, словно отдыхал. Свист воздуха в бронхах становился всё более пронзительным, а затем превратился в глубокие низкие хрипы. Из могучего тела вырвался прерывистый вздох, словно гулкий звук органа заполнил дом. Затем Роден начал метаться, бессознательно сопротивляясь агонии. Лицо его изменилось до неузнаваемости — стало сморщенным, глаза и

щеки впали.

Смерть настигла его 17 ноября в четыре часа утра.

Его массивная голова возлежала на подушках. Лицо прояснилось и обрело обычно несвойственное ему выражение достоинства и торжественности. Седая борода раскинулась на просторной рубахе из белой шерсти, в которую его облачили. Одна из служанок положила сбоку веточку освященного букса.<sup>142</sup> Родственники вложили в его руку небольшое распятие. Он стал похож на один из надгробных памятников Средневековья в виде лежащей фигуры.

Франция участвовала в войне, поэтому национальные похороны Родена не были организованы. Но трехцветное полотнище покрывало его гроб во время церемонии прощания.

Похороны прошли в Медоне 24 ноября 1917 года. Гроб с телом Родена был установлен в глубине сада на ступеньках величественного фасада замка Исси, спасенного им от уничтожения. Скорбная фигура «Большой тени»,<sup>143</sup> стоявшая в нише фасада замка, возвышалась над катафалком. После довольно бесцветных речей официальных лиц гроб с телом Родена был опущен в склеп у основания широких ступеней, где покоилась его жена. Смерть объединила Родена с той, которая всю жизнь была всего лишь мадемуазель Розой Бёре и только незадолго до смерти, наконец, удостоилась имени Огюста Родена.

## ПОСМЕРТНАЯ СЛАВА

Почти до конца жизни Родена его искусство вызывало ожесточенные споры. Но время всё расставило на свои места. То, что казалось скандальным, постепенно стало восприниматься иначе, позволяя увидеть гениальность новатора. В XX веке не было другого такого художника, который смог выразить себя настолько полно и с такой необычайной силой.

Родену посвящены три музея — такой чести не удостоен никакой другой скульптор в мире.

Как уже говорилось, музей в отеле Бирон был учрежден в соответствии с законопроектом, принятым 22 декабря 1916 года, за девять месяцев до смерти Родена. Там собраны его скульптуры, рисунки и богатейшая коллекция произведений искусства разных эпох, переданные им в дар государству. Хранители музея постарались привести в порядок прекрасное здание, часовню и парк, чтобы они служили достойным обрамлением для гениальных творений мэтра. Открытие музея для публики состоялось только в 1919 году, через два года после смерти скульптора. Отель Бирон стал местом паломничества, одним из храмов искусства.

Дом-музей в Медоне был открыт в 1947 году. Он прекрасно дополняет Музей Родена в отеле Бирон. В Медоне можно наиболее ощутимо почувствовать присутствие Родена — не только потому, что он обитал там последние 20 лет своей жизни, но еще и потому, что именно там собраны наброски, эскизы, макеты, фрагментарные этюды, гипсовые и глиняные статуи, позволяющие проследить историю создания его шедевров. Особенно впечатляют многочисленные этюды к «Вратам ада», «Гражданам Кале», «Бальзаку», «Виктору Гюго», свидетельствующие об огромной подготовительной работе скульптора. В частности, там представлены не только многочисленные бюсты Бальзака, но и его статуи в полный рост, обнаженные и одетые. Просторное и светлое здание музея было построено в 1930 году рядом с могилой великого скульптора благодаря щедрости американки, вдовы Жюля Мастбаума.[144](#)

Несколькими годами ранее Мастбаум, меценат и почитатель искусства Родена, решил основать Музей Родена в американском городе Филадельфия, штат Пенсильвания. Фасад музея воспроизводит фасад замка Исси в Медоне.[145](#) В музее представлены произведения мэтра, наиболее важные для его творческой карьеры: 90 скульптур в бронзе и мраморе, 39

гипсовых и глиняных моделей, а также большое количество рисунков.[146](#)  
Этот музей был открыт в 1929 году.

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ОГЮСТА РОДЕНА<sup>147</sup>

1840, 12 ноября — в Париже на улице Арбалет в семье мелкого полицейского чиновника Жана Батиста Родена родился сын Огюст.

1845 — поступил в начальную школу иезуитов на улице Виль-де-Грас.

1849 — отправлен в Бове к дяде на учебу в коллеже для мальчиков.

1854 — отослан в Париж дядей, считавшим, что племяннику ввиду отсутствия способностей незачем продолжать обучение.

1854-1857 — учился в парижской Королевской школе искусств (Школе рисования и математики).

1859-1861 — три неудачные попытки поступить в Школу изящных искусств.

1862 — смерть старшей сестры Мари.

1862-1863 — послушник конгрегации преподобного Эймара «Отцы Святых Даров».

1863 — первая выдающаяся работа — бюст отца Эймара.

Посещал курсы известного скульптора А. Бари в Музее естественной истории.

Познакомился со швеей Розой Бёре, ставшей его натурщицей и спутницей всей жизни.

Предпринял неудачную попытку выставиться в Парижском салоне.

Начал работать в мастерской известного скульптора А. Каррье-Беллёза.

1866, 18 января — родился сын Огюст Бёре.

1870 — с началом франко-прусской войны призван в Национальную гвардию, дослужился до капрала, демобилизован по зрению.

1871, февраль — уехал в Бельгию по приглашению Каррье-Беллёза, возглавлявшего бригаду скульпторов на строительстве здания Товарной биржи в Брюсселе.

Смерть матери.

1872 — уволен за попытку продать свою статуэтку, подписанную собственным именем.

1873 — после отъезда мэтра во Францию стал партнером его ученика Ван Расбурга.

1875 — работа Родена «Человек со сломанным носом» впервые



принята в экспозицию Парижского салона. Первое путешествие по Италии.

1877 — расторг контракт с Ван Расбургом и возвратился в Париж.

Первое путешествие по Северной Франции.

1879-1882 — работа на Севрской фарфоровой мануфактуре.

1880 — по заказу правительства начал работу над главными дверями Музея декоративного искусства — «Вратами ада», самым монументальным проектом, не завершенным до конца жизни.

1883 — познакомился с девятнадцатилетней Камиллой Клодель, вскоре ставшей его ученицей, натурщицей и возлюбленной.

Смерть отца.

1884-1888 — выполнял заказ муниципальных властей Кале на изготовление монумента в честь подвига их сограждан во время Столетней войны.

1889 — избран председателем секции скульпторов Национального общества изящных искусств.

Совместная выставка Родена и Клода Моне в галерее Жоржа Пти.

1893 — арендовал в Медоне под Парижем виллу Брийан.

1891 — получил от Общества французских литераторов заказ на создание памятника Бальзаку.

1895, декабрь — приобрел виллу Брийан.

1898 — разрыв отношений с Камиллой Клодель.

После неодобрения Обществом литераторов памятника Бальзаку вернул аванс и оставил скульптуру у себя.

1900, апрель-ноябрь — на Всемирной выставке в Париже французское правительство предоставило Родену отдельный павильон.

Награжден бельгийским Королевским орденом.

1902 — познакомился с Райнером Марией Рильке.

1903 — вышла в свет книга Рильке о Родене.

Возведен в звание командора ордена Почетного легиона.

1904 — начало любовной связи с герцогиней де Шуазель.

1905, 15 сентября — принял Рильке на работу секретарем.

Присвоено звание почетного доктора Йенского университета.

1906, 12 мая — уволил Рильке без объяснения причин.

1907 — стал почетным доктором Оксфордского университета.

1908 — арендовал первый этаж отеля Бирон.

Принял на вилле Брийан английского короля Эдуарда VII.

1910 — получил звание великого офицера ордена Почетного легиона.

1911 — разрыв с герцогиней де Шуазель.

1912 — совершил поездку в Италию, во время торжественной встречи

в Риме в честь скульптора иллиминирован Капитолий.

1914-1915 — ездил в Англию и Италию.

1916, 10 июля — перенес инсульт, после которого больше не смог работать.

13 сентября — подписал завещание, по которому все его работы и рукописи переходили государству.

22 декабря — принят закон об учреждении Музея Родена в отеле Бирон.

1917, 29 января — на вилле в Медоне состоялось бракосочетание Родена с Розой Бёре.

14 февраля — смерть жены.

12 ноября — тяжело заболел воспалением легких.

17 ноября — умер на вилле Брийан.

24 ноября — похоронен на вилле Брийан.

## НАИБОЛЕЕ ИЗВЕСТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РОДЕНА [148](#)

Бюст Жана Батиста Родена. 1859 г. Бронза [149](#)  
Бюст преподобного Пьера Жюльена Эймара. 1863 г. Бронза  
Бронзовый век (Человек первобытных времен). 1876-1877. Бронза  
Молодая женщина с розами на шляпке. 1865-1870 гг. Гипс  
Миньон. 1870 г. Гипс  
Человек со сломанным носом. 1872 г. Мрамор  
Шагающий человек. 1877 г. Бронза  
Призыв к оружию. 1878 г. Бронза  
Святой Иоанн Креститель. 1878 г. Бронза  
Бюст Альфонса Легро. 1881 г. Бронза  
Бюст Жана Поля Лорана. 1881 г. Бронза  
Я красивая. 1882 г. Гипс  
Бюст Жюля Далу. 1883 г. Бронза  
Бюст мадам Викуньи. 1884 г. Мрамор  
Вечная весна. 1884 г. Мрамор  
Аврора. 1885 г. Мрамор  
Бюст Камиллы Клодель. 1885 г. Бронза  
Любовь убегает. 1885-1887 гг. Мрамор  
Мысль. 1886 г. Мрамор  
Поцелуй. 1886 г. Мрамор  
Психея. 1886 г. Мрамор  
Конная статуя генерала Линча. 1886 г. Гипс  
Фавн и нимфа (Минотавр). Около 1886 г. Гипс  
Граждане Кале. 1884-1888 гг. Бронза  
Метаморфозы Овидия. 1886 г. Бронза  
Туалет Венеры. 1886 г. Бронза  
Бюст мадам Руссель. Около 1888 г. Воск  
Бюст Жана Александра Фальгиера. 1887 г. Бронза  
Обладание. 1888 г. Мрамор  
Блудный сын. 1889 г. Бронза  
Бюст Октава Мирбо. 1889 г. Терракота  
Вечный идол. 1889 г. Гипс  
Кентавресса. 1889 г. Мрамор

Удрученная Данаида. 1889 г. Мрамор  
Брат и сестра. 1890 г. Бронза  
Бюст Розы Бёре. 1890 г. Гипс  
Ветер. 1890 г. Мрамор  
Маленькая фея вод. 1890 г. Мрамор  
Отчаяние. 1890 г. Бронза  
Ирида, вестница богов. 1890-1891 гг. Бронза  
Бюст Пьера Пюви де Шаванна. 1892 г. Бронза  
Прощание. 1892 г. Мрамор  
Иллюзии. 1895 г. Мрамор  
Памятник Оноре де Бальзаку. 1893-1897 гг. Гипс  
Христос и Мария Магдалина. 1894 г. Мрамор  
Бюст Виктора Гюго. 1897 г. Бронза  
Памятник Виктору Гюго. 1897-1898 гг. Мрамор  
Бюст Анри Рошфора. 1897 г. Бронза  
Бюст Шарля Бодлера. 1898 г. Гипс  
Рука Бога. 1897-1898 гг. Мрамор  
Шторм. 1898 г. Мрамор  
Злые гении, искушающие человека. 1899 г. Бронза  
Первые похороны. 1900 г. Мрамор  
Ромео и Джульетта. 1902 г. Бронза  
Франция. 1904 г. Бронза  
Бюст Гюстава Жеффруа. 1905 г. Бронза  
Бюст Евы Ферфакс. 1905 г. Мрамор  
Океаниды. 1905 г. Мрамор  
Сотворение женщины. 1905 г. Мрамор  
Бюст Бернарда Шоу. 1906 г. Мрамор  
Бюст Марселена Бертло. 1906 г. Бронза  
Бюст японской танцовщицы Ханако. 1908 г. Бронза  
Бюст герцогини де Шуазель. 1908 г. Гипс  
Собор. 1908 г. Камень  
Бюст Эмиля Антуана Бурделя. 1909 г. Бронза  
Вакханки. Ранее 1910 г. Мрамор  
Бюст Моцарта. 1910 г. Мрамор  
Бюст Пьера Пюви де Шаванна. 1910 г. Мрамор  
Женский торс. 1910 г. Бронза  
Бюст Жоржа Клемансо. 1911 г. Бронза  
Бюст папы римского Бенедикта XV. 1915 г. Бронза  
Адам. 1880 г. Бронза

Мыслитель. 1880 г. Бронза

Ева. 1881 г. Бронза

Кариатида, упавшая под тяжестью камня. 1881 г. Бронза

Тень. 1880 г. Бронза

Скорбь. 1882 г. Бронза

Скорчившаяся женщина. 1882 г. Бронза

Уголино. 1882 г. Бронза

Мученица. 1885 г. Бронза

Та, что когда-то была прекрасной Ольмиер. 1888 г. Бронза

Размышление. 1885г. Гипс

Данаида. 1885 г. Мрамор

Паоло и Франческа. 1887 г. Мрамор

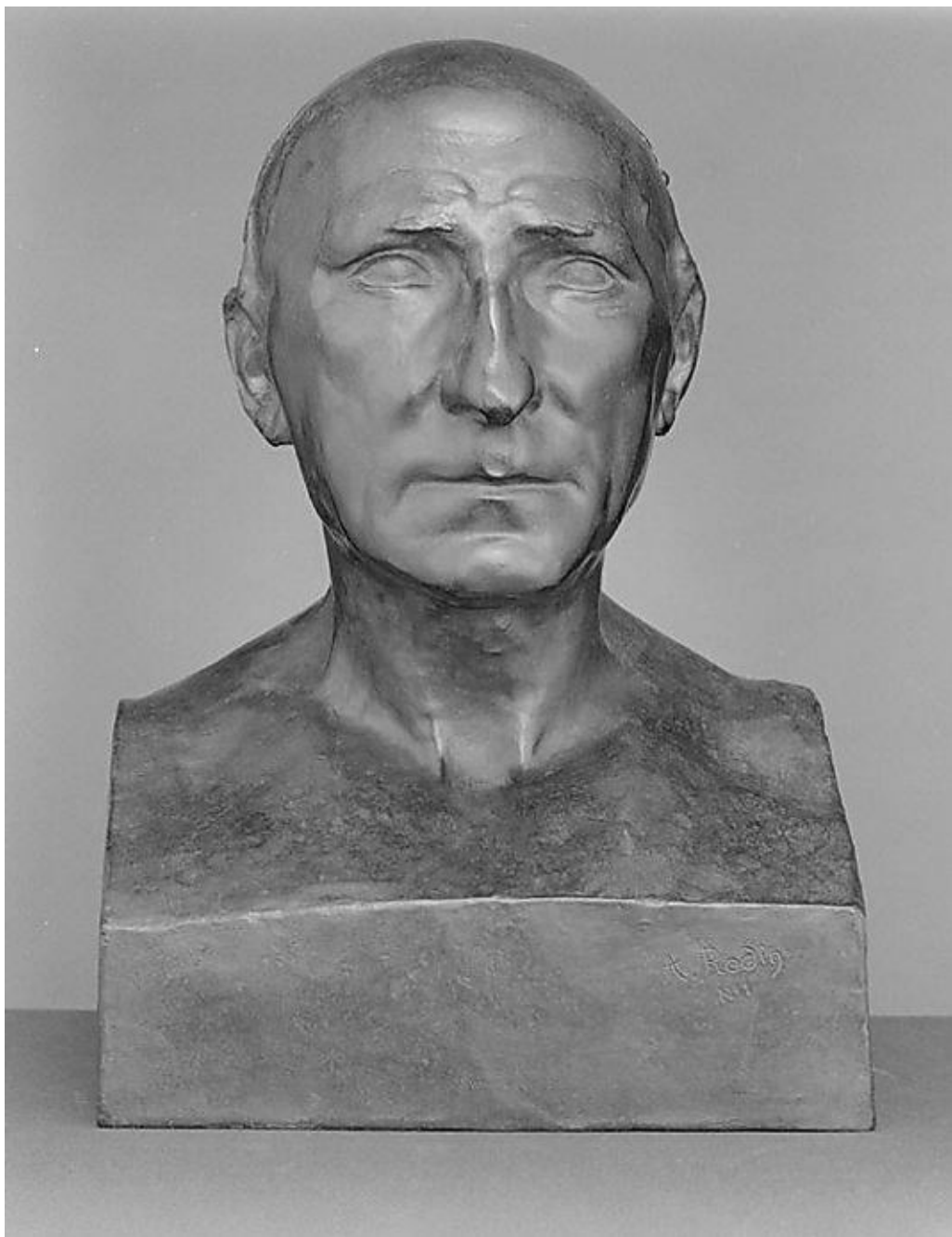
## БИБЛИОГРАФИЯ **150**

- Вейс Д.* «Нагим пришел я»: О скульпторе О. Родене. М., 1993.
- Корн И.* Огюст Роден. М., 1997.
- Матвеева Л. Б.* Роден. М., 1962.
- Огюст Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М., 2000.
- Рильке Р. М.* Огюст Роден // *Рильке Р. М.* Проза. Письма. Харьков; М., 1999.
- Роден О.* Сборник статей о творчестве. М., 1960.
- Ромм А. Г.* Огюст Роден. М.; Л., 1946.
- Стародубова В. В.* Огюст Роден: Жизнь и творчество. М., 1998.
- Терновец Б. Н.* Роден. Л., 1936.
- Bénédict L.* Rodin. Paris, 1926.
- Butler R.* La Solitude du génie. Paris, 1998.
- Cladel J.* Rodin. Sa vie glorieuse, sa vie inconnue. Paris, 1936.
- Coquiot G.* Rodin à l'Hôtel de Biron et à Meudon. Paris, 1917.
- Gsell P.* Auguste Rodin. L'art. Lausanne, 1953.
- Masson R., Mattiussi V.* Rodin. Paris, 2004.
- Rilke R. M.* Auguste Rodin. Paris, 2007.
- Rodin A.* L'Art, entretiens reunis par Paul Gsell. Paris, 1999.
- Rodin A.* Les cathédrales de France. Paris, 1925.
- Steinberg L.* Le retour de Rodin. Paris, 1991.

## ИЛЮСТРАЦИИ



A Rodin

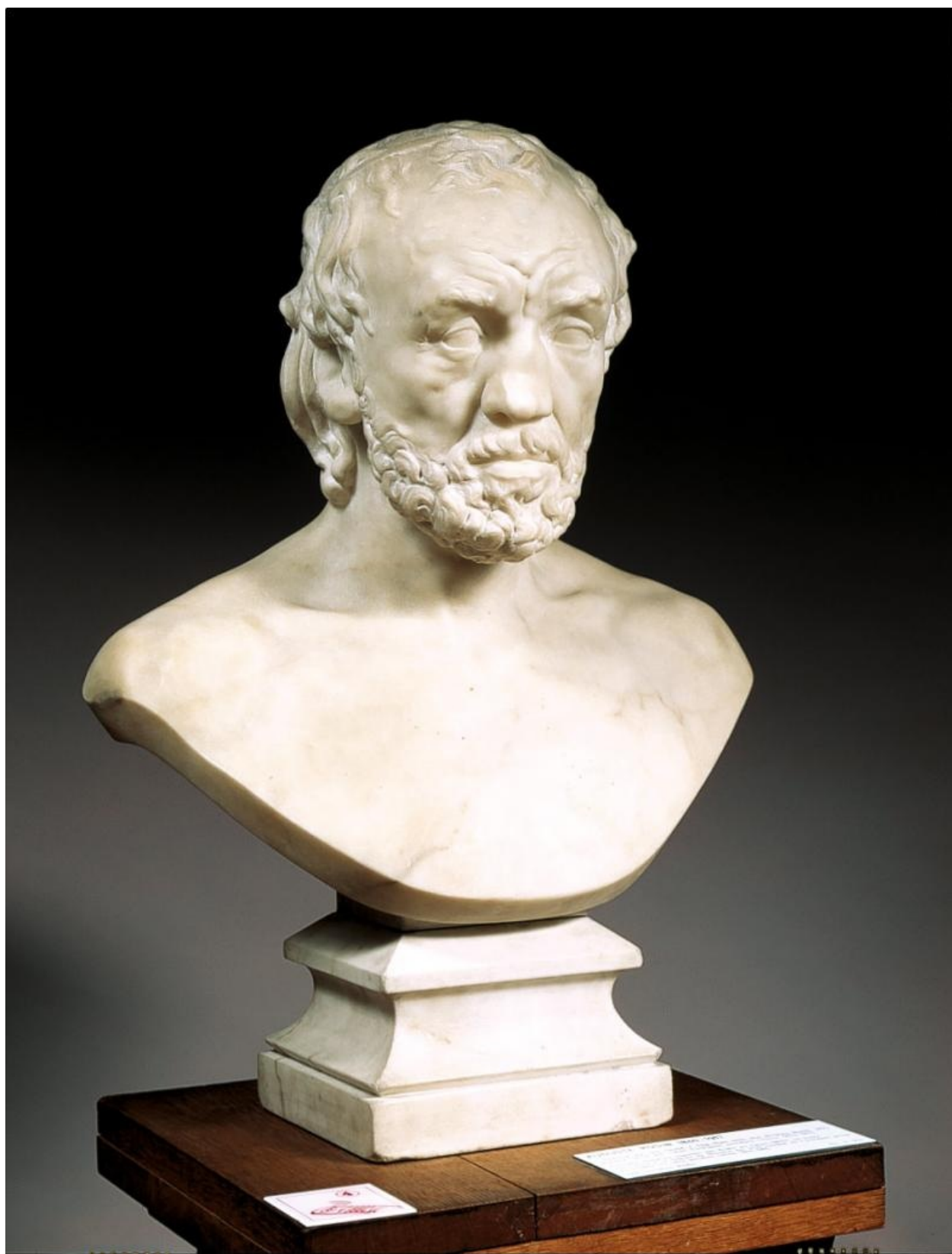


Бюст Жана Батиста Родена





Миньон



Человек со сломанным носом



Святой Иоанн Креститель



Бронзовый век



Вечная весна





Поцелуй



Вечный идол



Удрученная Данаида





Граждане Кале



Памятник Виктору Гюго



Памятник Бальзаку



Врата ада





Врата ада. Фрагмент



Бюст мадам Викиуни



Бюст Камиллы Клодель





Бюст Жюля Далу



Ромео и Джульетта





Руки, изваянные Роденом, передают эмоции не менее красноречиво, чем выражение лица

---

**notes**

В 52 году до н. э. римляне захватили поселение галльских племен паризиев на Сене и дали ему имя Лютеция (от *lutum* — грязь). Во II веке н. э. Лютеция переросла остров, распространившись на левый берег Сены. От времен римского господства сохранились термы Клюни и арены Лютеции — старейшие памятники архитектуры. С уходом римлян город получил новое имя — Паризия. Франки захватили его в 497 году, а их король Хлодвиг перенес туда свою столицу в 508-м, дав ей современное название — Париж. *(Здесь и далее примечания переводника.)*

2

Город в 80 километрах к северу от Парижа.

Здесь и далее отрывки из воспоминаний Родена приводятся по: *Rodin A. L'Art, entretiens reunis par Paul Gsell. Paris, 1999.*

Эдм Бушардон (*Bouchardon*) (1698-1762) — французский скульптор, пытавшийся привить современникам вкус к формам античного искусства; придворный скульптор Людовика XV. Жан Антуан Гудон (*Hjudon*) (1741-1828) — крупнейший французский скульптор XVIII века, выдающийся мастер психологического портрета, автор бюстов и статуй Д. Дидро, Екатерины II, Мольера, Ж. Ж. Руссо, сидящего Ф. Вольтера, Б. Франклина, Д. Вашингтона. Клод Мишель Клодион (*Clodion*) (1738-1814) — французский скульптор, работал (1761-1771) в Италии, в том числе выполнял заказы российской императрицы Екатерины II, безуспешно пытавшейся переманить его в Россию; в 1773 году избран в члены Французской академии художеств. Особой популярностью пользовались его миниатюрные терракотовые статуэтки нимф, сатиров, юношей и детей. Многие его произведения послужили моделями для изделий знаменитой Севрской фарфоровой мануфактуры.

*Гораций Лекок де Буабодран (Lecoq de Boisbaudran) (1805-1902) — французский художник и выдающийся педагог.*

*Жан Батист Карпо (Carpeaux) (1827-1875)* — один из ведущих скульпторов Второй империи, автор монументальных композиций, в том числе установленного в саду Тюильри «Триумфа Флоры», фонтана «Четыре части света» в Люксембургском саду, «Танца» на фасаде Парижской оперы.

Эме Жюль Далу (*Dalou*) (1838-1902) — французский скульптор, представитель натуралистической школы, активный участник Парижской коммуны. После поражения Коммуны бежал в Англию, где успешно работал до амнистии 1879 года. Вернувшись на родину, выполнял крупные скульптурные композиции, в частности «Триумф Республики» (площадь Наций, Париж).



*Альфонс Легро (Legros) (1837-1911)* — французский живописец, скульптор, один из лучших мастеров офорта в XIX веке. С 1863 года жил и работал в Лондоне, был профессором тамошней Школы изящных искусств.

*Леон Огюстен Лермит (Lhermitte) (1844-1925) — один из ведущих художников-реалистов. Жан Шарль Казен (Cazin) (1841-1901) — французский живописец, керамист, гравёр. Анри Фантен-Латур (Fantin-Latour) (1836-1904) — живописец и график, близкий к реализму.*

*Этьен Ипполит Мендрон* (1801-1884) — французский скульптор академического направления.

*Институт Франции* — главное официальное научное учреждение страны. В его состав входят пять академий: Французская академия, Академия надписей и изящной словесности, Академия наук, Академия искусств, Академия моральных и политических наук.

Альфонс де Ламартин (*Lamartine*) (1790-1869) — французский писатель-романист и политический деятель. Его первый сборник стихов *Meditations* (1820) имел громадный успех, и автор был признан одним из величайших поэтов Франции.

*Жюль Мишле (Michelet)* (1798-1874) — французский историк и публицист, представитель романтического направления в историографии, автор глубоко субъективных трактатов об истории, обществе и природе, изобретатель термина «Ренессанс».

*Антуан Луи Бари (Barye)* (1795-1875) — французский скульптор-анималист, живописец и график.

*Конгрегация* (лат. *congregatio* — союз, соединение) — здесь: объединение католиков, утвержденное епископом или папой, но не имеющее статуса монашеского ордена.



*Петр Юлиан Эймар (Eymard)* (1811-1868) — католический священник, основатель мужской монашеской конгрегации «Отцы Святых Даров» и женской монашеской конгрегации «Служительницы Святых Даров».

*Марсель Жимон (Gimond)* (1894-1961) — французский скульптор, работавший в реалистической манере, автор скульптурных бюстов Ф. Жолио-Кюри, М. Кашена и др.

*Парижский салон* — одна из самых престижных художественных выставок Франции, официальная регулярная экспозиция Академии изящных искусств.

*Альбер Эрнест Каррье-Беллёз (Carrier-Belleuse) (1824-1887)* — французский скульптор, постоянный участник Парижского салона, кавалер ордена Почетного легиона. Занимался декоративным оформлением зданий в Брюсселе, украсил парадную лестницу строящегося здания парижской Гранд-опера великолепными торшерами и создал ряд скульптурных композиций для фасада театра.

*Пьер Жан Давид (David), Давид д'Анже, Давид Анжерский (1788-1856)*  
— французский скульптор и медальер.

*Шарль Луи Антуан Дезе (Desaix)* (1768-1800) — французский генерал, участник Египетского похода Наполеона Бонапарта, геройски погиб в сражении при Маренго.

*Жорж Санд* — псевдоним Амандины Авроры Люсиль Дюпен (*Dupin*), по мужу — Дюдеван (*Dudevant*) (1804-1876) — французской писательницы, боровшейся за права угнетаемых обществом женщин и свободу любви. *Жозеф Эрнест Ренан* (1823-1892) — французский писатель, историк и филолог-востоковед, член Французской академии.

*Гортензия Шнейдер (Schneider)* (1833-1920) — французская артистка оперетты, любимица композитора Жака Оффенбаха, выступала в его театре «Буфф-Паризьен», театре «Варьете» и др.



*Морис Утрилло (Utrillo)* (1883-1955) — французский художник-пейзажист, уроженец Монмартра.

*Антуан Жозеф Ван Расбург* (1831-1902) — бельгийский скульптор, ученик, а затем помощник Каррье-Беллёза.

*Кариатида* — статуя женщины, поддерживающая перекрытие, заменяющая колонну.

*Сакристия* (от лат. *sacrum* — священный) — сокровищница в католических храмах; то же, что ризница в православных. Капелла Медичи — усыпальница олигархического рода Медичи, представители которого неоднократно становились правителями Флоренции; единственный архитектурно-скульптурный памятник, созданный (1524-1534) одним из титанов Возрождения Микеланджело Буонарроти (1475-1564) от начала до конца.

*Джулиано II ди Лоренцо де Медичи* (1479-1516) — младший сын главы Флорентийской республики Лоренцо ди Пьеро де Медичи Великолепного (1449-1492), капитан-генерал флорентийских войск, герцог Немурский (1515). *Лоренцо II ди Пьеро де Медичи* (1492-1519) — племянник Джулиано, капитан-генерал флорентийских войск, герцог Урбинский (1516).

Великий итальянский живописец эпохи Возрождения Рафаэль Санти (1483-1520) выполнил в Ватиканском дворце монументальные росписи (1509-1511), среди которых фреска «Афинская школа».

Мраморная статуя ветхозаветного пророка Моисея высотой 235 сантиметров, выполненная (1513-1515) Микеланджело, занимает центральное место в скульптурной композиции гробницы римского папы Юлия II в базилике Сан-Пьетро-ин-Винколи.

Сикстинская капелла построена (1473-1481) архитектором Джордже ди Дольчи по заказу римского папы Сикста IV, стены расписаны (1481-1483) флорентийскими художниками, в том числе Боттичелли, Перуджино, Гирландайо и Козимо Росселли, потолок — Микеланджело (1508-1512), им же выполнена фреска «Страшный суд» на алтарной стене (1536-1541).



Франсуа Рюд (*Rude*) (1784-1855) — один из лучших французских скульпторов XIX века, соединивший в своих произведениях античное понимание красоты форм с жизненностью и экспрессией.

*Мишель Ней (Ney)* (1769-1815) — один из наиболее известных маршалов Франции времен Наполеоновских войн. После Бородинской битвы Наполеон назвал его «храбрейшим из храбрых» и присвоил титул князя Москворецкого. Когда Наполеон отрекся от престола (1814), Ней, как и все маршалы, кроме Даву, принес присягу на верность династии Бурбонов. В 1815 году, когда плененный Наполеон бежал с острова Эльба и вернулся во Францию, Ней сначала пообещал Людовику XVIII доставить беглеца «живым или мертвым», но под воздействием своей армии, солдаты которой считали императора олицетворением побед Франции, перешел на его сторону. По распоряжению Наполеона он руководил войсками в битве при Ватерлоо, проявив всегдашнюю необычайную храбрость. После низложения Наполеона Ней арестовали и судили. Военный суд, состоявший из бывших соратников маршала, заявил о своей некомпетентности. Палатой пэров он был приговорен к расстрелу как государственный изменник. 7 декабря 1815 года приговор был приведен в исполнение. Поскольку солдаты не хотели стрелять в маршала, он сам руководил своей казнью. В 1853 году на месте расстрела был воздвигнут памятник Нейю работы Франсуа Рюда.

Династическое имя Наполеон II носил единственный законный ребенок Наполеона I Наполеон Франсуа Жозеф Шарль Бонапарт (1811-1832), фактически никогда не правивший.

*Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк (Viollet le Duc) (1814-1879)* — французский архитектор, реставратор, искусствовед, историк и теоретик архитектуры, генеральный инспектор церковных построек Франции (1853); реставрировал аббатство Сен-Дени, церковь Сен-Шапель, Амьенский собор, крепость Каркасона, замки Пьерфон, Венсен и другие средневековые памятники.

*Жан Александр Жозеф Фальгьер (Falguiere)* (1831-1900) — французский художник и скульптор, обладатель Римской премии, успешно выставлялся в Салоне, офицер ордена Почетного легиона (1878). *Эжен Гийом (Guillaume)* (1822-1905) — французский скульптор, один из лидеров академизма. *Альфред Буше (Boucher)* (1850-1934) — французский скульптор и меценат; в 1900 году при распродаже имущества Всемирной выставки приобрел павильон вин, возведенный по проекту Г. Эйфеля, а спустя два года открыл в нем знаменитый «Улей» — комплекс из 140 студий, которые стал сдавать за символическую плату начинающим художникам и литераторам, среди которых были Ф. Леже, А. Модильяни, М. Шагал и др. *Анри Мишель Антуан Шапю (Chapu)* (1833-1891) — талантливый скульптор и педагог, автор статуи Жанны д'Арк (1870). *Поль Дюбуа (Dubois)* (1828-1905) — французский скульптор и рисовальщик.

*Виктор Мари Гюго (Hugo)* (1802-1885) — французский прозаик, поэт и драматург, глава и теоретик французского романтизма, член Французской академии (1841), депутат Национального собрания (1848), выдвигал свою кандидатуру на президентских выборах. После провозглашения Второй империи находился в изгнании (1851-1870). Он подверг режим Наполеона III уничтожающей критике в публицистической книге «Наполеон Малый» (1852) и блистательной стихотворной сатире «Возмездие» (1853). Только в 1870 году после учреждения Третьей республики Гюго вернулся на родину, где его бурно приветствовала вся страна.

*Жан Огюст Маргерит (Margueritte)* (1823-1870) — французский дивизионный генерал, смертельно ранен в битве при Седане — самом знаменитом сражении Франкопрусской войны. *Лазар Карно (Carnot)* (1753-1823) — французский ученый, государственный и военный деятель, участник Великой французской революции, член Комитета общественного спасения (1793) и Директории (1795), военный министр Наполеона (1800); занимался математическим анализом и проективной геометрией.

Во время Первой мировой войны, в 1916 году, было решено отлить скульптуру в бронзе и установить в крепости Вердена в память о героической защите города.



*Жан Лерон д'Аламбер (d'Alembert) (1717-1783)* — французский ученый-энциклопедист, философ, математик, механик, астроном, член Академии наук (1746) и Французской академии (1754).

*Леон Мишель Гамбетта (Gambetta)* (1838-1882) — выдающийся политический деятель, адвокат, один из лучших ораторов Франции, непримиримый противник Второй империи; после свержения Наполеона III занимал посты министра иностранных дел и военного министра.

*Леон Кладель (Cladel)* (1835-1892) — французский писатель, автор цикла «крестьянских» повестей и романов, в произведениях 1870-1880-х годов прославлял коммунаров.

*Н. Северин* — псевдоним русской писательницы Надежды Ивановны Мердер (1839-1906), автора многочисленных романов, повестей, рассказов, очерков. *Стефан Малларме* (Mallarmé) (1842-1898) — французский писатель и поэт, глава символистов. *Тео ван Риссельберг* (1862-1926) — неоимпрессионист, один из основателей авангардистской «Группы двадцати». *Константен Эмиль Менье* (Meunier) (1831 — 1905) — бельгийский скульптор и живописец, представитель реалистического направления в искусстве. Изображал рабочих различных профессий («Шахтер», «Молотобоец», «Рудокоп» и др.). С 1880 года работал над композицией «Памятник труду» (завершен после смерти автора, открыт в 1930 году в Брюсселе).

*Октав Мирбо (Mirbeau)* (1848-1917) — французский романист, драматург, публицист и художественный критик, член Академии Гонкуров. *Гюстав Жеффруа (Geffrey)* (1855-1926) — французский писатель и критик, член Академии Гонкуров. *Роже Маркс (Marx)* (1859-1913) — французский критик и коллекционер, помощник генерального инспектора музеев (1889), заведовал французским художественным отделом на Всемирной выставке 1900 года.

*Жюльетта Адам (Adam)* (1836-1936) — французская писательница, полемистка, сторонница республиканцев. В основанном ею в 1879 году и возглавляемом в течение двадцати лет журнале публиковала произведения Октава Мирбо (роман «Голгофа»), Александра Дюма-сына, Леона Доде и др.

*Жорж Бенжамен Клемансо (Clemenceau)* (1841-1929) — французский политический и государственный деятель, премьер-министр Франции (1906-1909, 1917-1920), член Французской академии (1918).

*Антонен Пруст (Proust)* (1832-1905) — французский журналист и политический деятель, художник, коллекционер.



*Пьер Мари Вальдек-Руссо (Waldeck-Rousseau) (1846-1904) — французский политический деятель, адвокат, депутат, министр внутренних дел (1881-1882, 1883-1885). Эжен Спюллер (1835-1896) — французский политический деятель, адвокат, секретарь Гамбетты (1881-1882), министр просвещения (1887, 1893-1894). Жюль Антуан Кастаньяри (Castagnary) (1830-1888) — французский публицист, поборник натурализма в искусстве.*

Поль Дюран-Рюэль (*Durand-Ruel*) (1831-1922) — коллекционер и торговец картинами, активно поддерживал импрессионистов, организовывал выставки их работ во Франции и за рубежом.

Оноре Домье (*Daumier*) (1808-1879) — французский художник-график, живописец и скульптор, крупный мастер политической карикатуры XIX века. В 1832 году за карикатуру на короля «Гаргантюа» (1831) был заключен в тюрьму на полгода. Его сатирические рисунки публиковались в журнале «Шаривари».

Слово «отель» (*hôtel*) во французском языке может означать не только гостиницу, но и резиденцию, дворец и, как в данном случае, особняк.

*Лоренцо Гиберти* (ок. 1378-1455) — итальянский скульптор, ювелир, историк искусства. Представитель Раннего Возрождения. Главным его произведением стали бронзовые северные (1403-1424) и восточные (1425-1452) двери баптистерия во Флоренции. Увидев восточные двери, Микеланджело воскликнул: «Они так прекрасны, что годились бы для врат рая».

*Бантистерий* (лат. baptisterium от др.-греч. βαπτίζω — крестить) — пристройка к церкви или отдельное здание, предназначенное для совершения крещения, с расположенной внутри крестильной купелью.

*Жан Никола Корвизар (Corvisart)* (1775-1821) — французский врач, основатель французской научной школы терапевтов, член Академии наук. *Альфред де Мюссе (Musset)* (1810-1857) — французский поэт, драматург и прозаик, представитель позднего романтизма.

*Жюдит Кладель* (1873-1958) — известная писательница, дочь Леона Кладеля, автор воспоминаний о Родене, Майоле и др.



*Жан Поль Лоран (Laurens)* (1838-1921) — французский художник, скульптор, график и иллюстратор, член Академии изящных искусств (1891). Писал картины преимущественно на исторические сюжеты. Преподавал в Академии Жюлиана; среди его учеников были русские художники Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, П. П. Кончаловский, И. К. Пархоменко.

*Жюльетта Друэ (Drouet)* (1806-1883) — французская актриса, была возлюбленной Гюго в течение почти полувека. Они встретились в 1833 году. Гюго, плененный ее красотой, потребовал, чтобы она бросила сцену, жила затворницей и появлялась в свете только в его сопровождении. Жюльетта последовала за ним в ссылку на острова Джерси (1852) и Гернси (1856), но она никогда не жила с ним под одной крышей.

Патрисио Линч командовал чилийскими оккупационными войсками во время Второй Тихоокеанской (Селитряной) войны (1879-1883) Чили против Перу и Боливии с целью захвата месторождений селитры.

Маленькая бронзовая копия конной статуи хранится сейчас в Сантьяго.

*Жан Фруассар (Froissart)* (ок. 1337 — после 1404) — французский писатель, автор «Хроник», описывавших события, происходившие в Англии, Франции, Испании и других европейских странах с 1322 по 1400 год. О подвиге шестерых граждан Кале речь идет в главе «Как король Филипп Французский не мог освободить город Кале и как король Эдуард Английский его взял».

*Раймон Пуанкаре (Poincare)* (1860-1934) — политический и государственный деятель, президент Франции (1913-1920), премьер-министр (1912-1913, 1922-1924, 1926-1929), член Французской академии (1909). В описываемое время занимал пост министра финансов.

Андрьед Андр и Жан ди Фиенн.

*Клаус Слютер (Sluter)* (ок. 1340-1406) — бургундский скульптор, выходец из Нидерландов, все его известные произведения находятся в Дижоне. Его композиция «Голгофа» (1395-1406) — один из первых в Северной Европе скульптурных памятников, не связанных с архитектурой. Статуи пророков, особенно могучая фигура Моисея, замечательны монументальной обобщенностью форм, смелостью изображения мужественных характеров. Творчество Слютера оказало значительное влияние на развитие искусства Возрождения во Франции, Нидерландах и Германии.



Роден отлил памятник в бронзе и поместил его в саду отеля Бирон, ставшего позже музеем скульптора. Еще одна авторская копия была изготовлена по просьбе и на средства британского правительства и установлена в центре Лондона, чтобы напоминать англичанам о событиях 1347 года. Отдельные фрагменты памятника есть во многих музеях мира, в том числе в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

*Шарль Деспю (Despiau)* (1874-1946) — французский скульптор, выдающийся мастер скульптурного портрета, точно передававший характер и внутренний мир человека. Работал помощником Родена (1907-1914). «Я черпал в нем смелость смотреть на мир собственными глазами», — говорил Деспю о Родене.

*Пьер Боннар (Bonnard)* (1867-1947) — французский живописец и график, в молодости возглавлял группу «Наби»; вошел в историю искусства как один из величайших колористов XX века.

*Клод Лоррен (Lorrain)* (настоящая фамилия Желле) (1600-1682) — знаменитый французский живописец и гравёр XVII века, один из создателей классического пейзажа. Большую часть жизни провел в Италии, за исключением двух лет (1625-1627), когда вернулся на родину и жил в Нанси. Картины Лоррена имеются почти во всех музеях Европы, в том числе в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург).

*Эмиль Галле (Galle)* (1846-1904) — французский дизайнер, соединявший прикладные инновации в изготовлении художественного стекла (вводил в фактуру фольгу, пузырьки воздуха, нарочитые трещинки и т. д.) с образами символизма. Всемирную славу ему принесли знаменитые вазы из многослойного стекла, поверхность которых напоминала камеи.

*Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (Puvis de Chavannes)* (1824-1898) — французский живописец, представитель символизма, крупнейший монументалист конца XIX века.

Луи Эмиль Эдмон Дюранти (*Duranty*) (1833-1880) — французский романист и литературно-художественный критик. Процитирован его памфлет «Новая живопись. По поводу группы художников, которые выставляются в галерее Дюран-Рюэля».

*Медардо Россо* (1858-1928) — итальянский скульптор, основоположник импрессионизма в скульптуре, работавший во Франции (1889-1922). Он моделировал небольшие фигуры и группы фигур из глины и гипса и для достижения импрессионистских световых эффектов заливал их воском. Его пластические работы напоминают черно-белые фотографии. Аморфная масса материала и тени в углублениях создают впечатление взаимодействия его скульптур с окружающим пространством и светом.



См.: Огюст Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М., 2000. Особенно интересны беседы, записанные художественными критиками Полем Гзеллем, Гюставом Кокио, Камилем Моклером.

Цит. по: *Dujardin-Btaumetz H. C. E.* Entretiens avec Rodin.

Палестра — частная гимнастическая школа в Древней Греции, как правило, для подростков двенадцати-шестнадцати лет.

Терракота (от ит. *Terra* — земля, глина, *cotta* — обожженная) — неглазурованные изделия из глины с пористой структурой, которая после обжига приобретает оттенки цвета от красно-коричневого до кремового.

Франсуа Помпон (*Pompon*) (1855-1933) — французский скульптор, особенно известный как анималист. В 1890 году стал работать помощником Родена в мастерской на Университетской улице, где переводил в мрамор произведения мастера, а спустя три года стал ответственным за эту мастерскую: контролировал работу других, вел бухгалтерию, оплачивал счета. Аристид Майоль (*Maillol*) (1861-1944) — французский скульптор и живописец каталонского происхождения. В молодости увлекался изготовлением гобеленов, в 40 лет занялся скульптурой. Восхищение Родена его «Ледой» стало своего рода благословением. Эмиль Антуан Бурдель (*Bourdelle*) (1861-1929) — французский скульптор, живописец, график, один из крупнейших мастеров монументальной пластики XX века. В 1893 году Роден предложил ему работу в своей мастерской. Позже Бурдель говорил: «Мой путь стал таким свободным благодаря Родену... Но я всегда хранил в неприкосновенности внутренний закон своего искусства... Роден — гениальный аналитик, я же всегда стремился к синтезу». Шарль Деспю (*Despiau*) (1874-1946) — французский скульптор и график, выдающийся мастер портрета; был помощником Родена (1907-1914), переводил в мрамор его произведения, в том числе бюст Варвары Елисеевой (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). Увидев законченный бюст, Роден заявил: «Я знал, что вы сделаете хорошую вещь, но не думал, что это будет так прекрасно». Их отношения были дружескими, но не близкими. Деспю держался почтительно, однако сохранял независимость. Благодаря поддержке Родена он получил орден Почетного легиона. Люсьен Шнегг (*Schnegg*) (1864-1909) — французский скульптор.

*Райнер (Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф) Мария Рильке (Rilke)* (1875-1926) — один из самых влиятельных поэтов-модернистов XX века, его блестящие стихи во многом были навеяны философией Ницше и идеями экзистенциализма. Родился в Праге, учился в Пражском и Берлинском университетах, имел австрийское гражданство, писал по-немецки. Приехав в Париж, познакомился с Роденом.

Морис Фенай (*Fenaille*) (1855-1937) — нефтепромышленник, коллекционер и меценат, член Академии изящных искусств. Он не жалел времени и средств для поддержки французских музеев. Заказы от него получали многие художники и скульпторы, в том числе Роден, с которым Фенай познакомился в 1885 году.

*Гелиогравюра* — способ фотомеханической глубокой печати, применяемый в полиграфии для воспроизведения сложных тоновых оригиналов — рисунков, живописи.



О взаимоотношениях Родена с Камиллой Клодель речь пойдет ниже.

*Уголино дела Герардеска граф Доноратико* (ок. 1220 — 1280) — правитель Пизы, после свержения был замурован вместе с двумя младшими сыновьями и двумя внуками в башне, где скончался спустя два месяца. Согласно легенде, когда дети умерли, он, утратив человеческий облик, стал их есть, а затем умер в страшных мучениях. Однако проведенная недавно экспертиза доказывает, что Уголино в течение нескольких последних месяцев жизни не ел мяса, кроме того, и он, и дети погибли насильственной смертью. *Франческа да Римини* (ок. 1255 — ок. 1285) — дочь правителя Равенны; из дипломатических соображений выданная замуж за уродливого правителя Римини Джанчотто Малатеста, влюбилась в его младшего брата Паоло и была вместе с ним убита мужем.

*Пьетро Аретино* (1492-1556) — итальянский писатель, драматург и публицист Позднего Возрождения, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвище «Бич государей», зачинатель современной журналистики.

*Шарль Пьер Бодлер (Baudelaire) (1821-1867)* — поэт и критик, классик мировой литературы. Его самый известный поэтический сборник «Цветы зла» настолько шокировал публику, что цензоры оштрафовали автора за богохульство и нарушение норм общественной морали и вынудили убрать шесть самых непристойных стихотворений, в том числе «Проклятых женщин». Запрет на их публикацию был отменен только в 1949 году.

*Габриель Мурей (Mougey)* (1865-1943) — писатель, поэт, художественный критик и переводчик.

*Альфонс Мари Леон Доде (Daudet) (1867-1942)* — сын известного французского писателя Альфонса Доде. Врач по профессии, оставил занятия медициной ради литературной и политической деятельности, основал (1907) праворадикальный монархический журнал «L'Action française» («Французское действие»).

*Огюст Перре (Perret)* (1874-1954) — французский архитектор, стремившийся совместить новые конструктивные приемы с классической стилистикой; придавал проектируемым промышленным объектам (докам, заводам и пр.) предельную простоту и рациональность, одним из первых стал строить целиком железобетонные здания.

*Эжен Каррьер (Carriere)* (1849-1906) — французский художник, занимался жанровой живописью, литографией и сценографией.



С 1814 по 1905 год действовала шведско-норвежская уния, предполагавшая одного монарха и общую внешнюю политику при сохранении собственных конституций, парламентов и законов.

*Джеймс Эббот Макнил Уистлер (Whistler) (1834-1903)* — американский живописец, мастер портрета, офорта и литографии.

Уильям Эрнест Хенли (1849-1903) — английский поэт, критик, издатель, составитель словаря английского сленга, соавтор Р. Стивенсона по сборникам лирики. Роберт Льюис Стивенсон (*Stevenson*) (1850-1894) — шотландский писатель и поэт, автор всемирно известных приключенческих романов («Остров сокровищ» и др.).

*Пантеизм* — (от греч. *pan* — всё, *theos* — бог) — религиозно-философское учение, рассматривающее природу как воплощение божества.

*Академия Коларосси* — частная художественная школа, основанная в XIX веке итальянским скульптором Филиппо Коларосси в Париже. Она была альтернативой консервативной Школе изящных искусств. На учебу в академию принимали не только мужчин, но и женщин и позволяли им делать зарисовки с обнаженной мужской натуры.

*Донателло* (настоящее имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди) (ок. 1386 — 1466) — один из выдающихся скульпторов итальянского Раннего Возрождения, представитель флорентийской школы. *Якопо делла Кверча (Quercia)* (ок. 1374 — 1438) — итальянский скульптор сиенской школы эпохи Раннего Возрождения.

Анри Шарль Дюжарден-Бомец (*Dujardin-Beaumetz*) (1852-1913) — французский живописец, заместитель министра изящных искусств (1905-1912).

*Нервюра* (фр. *nervure* — жилка, прожилка) — арка из тесаных клинообразных камней, выступающее ребро готического каркасного крестового свода.



*Жан Жозеф Мари Анатоль Марке де Вассело* (1840-1904) — французский скульптор, известный портретными бюстами. *Жюль Феликс Кутан* (1848-1939) — французский скульптор. *Антонен Мариус Жан Мерсье* (1845-1916) — французский скульптор и живописец.

*Эжен Девериа (Deveria)* (1805-1865) — французский художник романтического направления, работал главным образом в историческом жанре.

Офицер французского Генерального штаба Альфред Дрейфус, обвиненный в выдаче военных секретов Германии, был в 1894 году приговорен военным трибуналом к пожизненному заключению. Дело Дрейфуса всколыхнуло всю страну, поделив ее на два лагеря — дрейфусаров и антидрейфусаров: первые считали обвинение необоснованным, а вторые не сомневались в его справедливости. Под давлением общественного мнения в 1899 году состоялся вторичный разбор дела и Дрейфус, на сей раз признанный частично виновным, получил десять лет заключения. И только в 1906 году новый процесс полностью оправдал Дрейфуса и он был восстановлен в армии.

*Фелисьен Шансор* (1858-1934) — французский писатель и журналист.

*Жорж Лекомт* (1867-1958) — французский писатель, драматург и художественный критик.

В русских изданиях часто используют дословный перевод названия *Villa des Brillants* — вилла Бриллиант.

*Жюльен Франсуа Танги (Tanguy) (1825-1894)* — торговец красками, занимающий, по словам Октава Мирбо, особое место в истории импрессионизма. Очень добрый человек, влюбленный в искусство, он всегда старался помочь молодым художникам, хотя сам жил очень скромно. В витрине своей лавки он постоянно выставлял поочередно работы Ренуара, Сислея, Писсарро, Клода Моне, Сезанна, Ван Гога, Гогена и собрал коллекцию их работ.

*Пракситель* (ок. 390 до н. э. — ок. 350 до н. э.) — выдающийся древнегреческий скульптор, первым максимально реалистично изобразивший обнаженную женщину. Его наиболее прославившаяся в древности статуя — «Афродита Книдская». Большинство его работ, выполненных в мраморе, известно по римским копиям или описаниям античных авторов. Существуют копии двух вариантов статуи молодого сатира: «Сатир, наливающий вино» и «Отдыхающий сатир» (его копировали чаще).



*Гюстав Кайботт (Caillebotte)* (1848-1894) — французский коллекционер и живописец, работавший в стиле реализма. Получив солидное состояние после смерти отца, он участвовал в финансировании выставок импрессионистов и поддерживал коллег и друзей-художников, в том числе Клода Моне, Огюста Ренуара, Камиля Писсарро, покупая их работы или оплачивая аренду студии. Кайботт завещал государству свою коллекцию живописи (68 картин импрессионистов) с условием поместить ее в Люксембургском дворце. Однако в то время импрессионисты по-прежнему не признавались академическими кругами Института изящных искусств. Только в 1896 году после долгих стараний Ренуару, душеприказчику Кайботта, удалось добиться, чтобы 38 картин были приняты.

*Прерафаэлизм* — направление в английской живописи и поэзии, образовавшееся во второй половине XIX века с целью борьбы против академических традиций и слепого подражания классическим образцам; его представители ориентировались на эстетические идеалы Средневековья и Раннего Возрождения — «до Рафаэля». *Японизм* — направление в европейском искусстве XIX века, сложившееся под влиянием японской цветной ксилографии и художественных ремесел, чьи мотивы, техника и передача цвета нашли отражение в творчестве импрессионистов, повлияли на искусство модерна и кубизм.

*Поль Альбер Бенар (Besnard)* (1849-1934) — французский художник, работавший в манере импрессионистов, создатель теории разложения света; член Академии изящных искусств (1912), директор Школы изящных искусств (1922).

*Эдуард VII* (1841-1910) — король Великобритании и Ирландии, император Индии (1901-1910); имел прозвище «дядя Европы», так как приходился дядей нескольким европейским монархам, царствовавшим одновременно с ним, в том числе российскому императору Николаю II и германскому кайзеру Вильгельму II.

*Орден Почетного легиона* — французский национальный орден, учрежденный Наполеоном Бонапартом 19 мая 1802 года по примеру рыцарских орденов, высший знак официального признания особых заслуг. Почетный легион состоит из членов пяти степеней (по нисходящей): кавалеров Большого креста, великих офицеров, командоров, офицеров, кавалеров. В 1910 году Роден стал великим офицером ордена.

Группа подписчиков преподнесла в дар Музею Виктории и Альберта бронзовую отливку статуи.

*Айседора Дункан (Duncan)* (1877-1927) — американская танцовщица, основоположница свободного танца. Разработала хореографическую систему и пластику, которую связывала с древнегреческим танцем.

*Игнасио Зулоага (Zuloaga)* (1870-1945) — испанский живописец, учился в Мадриде, Париже, Риме, с 1890 года жил в Париже на Монмартре, сблизился с Тулуз-Лотреком, Дега, Гогеном.



*Сисоват (Sisowath)* (1840-1927) — король Камбоджи (1904-1927), находившейся в то время под протекторатом Франции.

См.: *Rodin A.* Les Cathédrales de France. Paris, 1914.

В Неве́ре находится кафедральный собор X-XVI веков Сен-Сир-е-Сент-Жюлитт (Святых Кирика и Иулиты). Согласно легенде женщина и ее трехлетний сын были замучены в 304 году во время преследования христиан при римском императоре Диоклетиане.

*Романский стиль* (от лат. *romanus* — римский) — первый художественный стиль, распространившийся по всей католической Европе, господствовавший в X-XII веках. Романская архитектура сохранила многие черты римского и византийского зодчества: круглые арки, тяжелые своды, толстые стены и колонны, орнаменты из листьев и т. д.

*Лан* — городок на севере Франции, в Пикардии. Роден, очевидно, пишет о знаменитом раннеготическом соборе Нотр-Дам де Лан (1160-1215).

*Реймский собор* (Нотр-Дам де Реймс) — один из самых известных образцов готического искусства во Франции, возведенный в XIII веке (первое здание собора, построенного около 817 года, погибло во время пожара в 1210-м). Со Средневековья до XIX века там проходили коронации почти всех французских монархов. В годы Первой мировой войны германские войска целенаправленно обстреливали собор из тяжелых орудий. В него попало около трехсот крупнокалиберных снарядов. Здание устояло, но получило тяжелейшие повреждения. После войны собор был восстановлен, но множество деталей безвозвратно утрачено.

*Щипец* — типичная для средневековых зданий Северной Европы верхняя часть фасадной стены, ограниченная крутыми скатами кровли и, в отличие от обычного треугольного фронтона классической архитектуры, не отделенная снизу горизонтальным карнизом.

*Капитель* (от лат. *caput* — голова) — венчающая деталь колонны с выступающей за пределы колонны верхней частью, на которую опираются несомые элементы.



Фобур-Сент-Антуан (*Faubourg Saint Antoine*) — длинная прямая улица, соединяющая площадь Бастилии и площадь Нации, вдоль которой расположено бывшее парижское предместье ремесленников, со времен Людовика XI получавших привилегии для открытия дела. Раньше других здесь появились столярные мастерские. Здесь производилась самая красивая мебель эпохи Людовиков XIV, XV и XVI. Сегодня под старыми вывесками продолжают работать краснодеревщики.

*Шарль Виктор Мариус Морис (Maurice)* (1860-1919) — последний потомок одного из древнейших аристократических родов Франции, писатель, поэт и эссеист, теоретик символизма.

*Филипп Огюст Матюас граф Вилье де Лиль-Адан (Villiers de l'Isle-Adam)* (1838-1889) — французский писатель, один из представителей символизма. *Поль Мари Верлен (Verlaine)* (1844-1896) — известный французский поэт, один из основоположников литературного импрессионизма и символизма.

*Габриель Аното (Hanotaux)* (1853-1944) — французский историк и государственный деятель, министр иностранных дел (1894-1898), сторонник франко-русского альянса, автор подробной биографии Ришелье, четырехтомной «Истории современной Франции», «Иллюстрированной истории войны 1914 года» и редактор коллективного труда по истории французской нации в пятнадцати томах. Был президентом Французской академии. *Луи Жилле (Jillet)* (1876-1943) — французский искусствовед.

*Хаки́м Абу́лькаси́м Ма́нсу́р Ха́сан Фирдоу́си Ту́си* (935-1020) — выдающийся персидский поэт, автор эпической поэмы «Шахнаме» («Книга царей»).

*Шартрский собор* (Нотр-Дам де Шартр) — первый в истории Франции кафедральный собор, посвященный Деве Марии, шедевр готической архитектуры, в старинном французском городе Шартр в 90 километрах к юго-западу от Парижа, строившийся почти полтора века и освященный в 1260 году. Собор сохранился до наших дней практически нетронутым, избежал разрушений и ограбления, не реставрировался и не перестраивался.

*Гюстав Кокио (Coquiot) (1865-1926) — писатель и искусствовед, автор книги воспоминаний «Роден в отеле Бирон и в Медоне» (Coquiot G. Rodin a l'Hotel de Biron et a Meudon. Paris, 1917).*

*Пан* (греч. *πάς* — весь) — древнегреческий бог пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы, по легенде, родившийся с козлиными ногами, длинной бородой и рогами и сразу же ставший прыгать и смеяться, развеселив всех олимпийских богов. *Фавн* (лат. добрый, милостивый бог, от *favere* — быть благосклонным) — в римской мифологии добрый вещий демон гор, полей, пастбищ, пещер, ниспосылающий плодородие; его изображали с козлиными ногами и острыми ушами. Постепенно его стали отождествлять с Паном.



*Эдуард Александр де Макс* (1869-1924) — один из лучших актеров своей эпохи. Родился в Румынии, в 20 лет поступил в Высшую школу драматического искусства в Париже, снялся в двенадцати фильмах.

*Жан Кокто (Cocteau)* (1889-1963) — известный французский писатель, художник и режиссер, предвосхитивший появление сюрреализма.

*Клара Генриетта София Вестгоф (Westhoff)* (1878-1954) — немецкий скульптор и художница, в 1900 году обучалась у Родена и в Академии Коларосси, в 1901-м вышла замуж за Рильке.

Писатель Андре Бретон утверждал, что «Роден своими шумными и чрезмерными манифестациями имел самое печальное влияние на художественное направление последних лет». Принятие закона о Музее Родена Бретон считал «опасным для художественных традиций Франции». Правые депутаты восстали против проекта, желая вернуть здание распущенной католической конгрегации монахинь Сакре-Кёр. Годен-де-Виллен в сенате цитировал статьи, называющие скульптора «сумасшедшим, одержимым, припадочным мистификатором» или «заблудившимся и упадочным художником». Лемарзель говорил о «роденолатрии» (от греч. λατρεία — служить, почитать), высмеивая идолопоклонство перед искусством Родена его сторонников (см.: *Терновец Б. Н. Роден. Л., 1936*).

Проект был утвержден благодаря поддержке таких влиятельных политических деятелей, как Пуанкаре, Клемансо и председатель бюджетной комиссии палаты депутатов Этьен Клемантель (1864-1936), а также выдающихся представителей литературы и искусства, в первую очередь Моне и Мирбо.

*Архитектоника* — художественно-образная целостность композиции.

*Виктор Анри маркиз де Рошфор-Люсе (Rochefort-Luçay) (1831-1913)* — французский политик, автор посредственных романов и водевилей и блестящих памфлетов. Резко критиковал режим Второй империи, основал газету «Лантерн» («Фонарь»), а затем газету «Марсельеза». Открыто выражал симпатии Парижской коммуне, после ее поражения был приговорен к пожизненной ссылке в Новую Каледонию. После амнистии (1880) возвратился в Париж и основал газету «Энтрансижан» («Непримиримый»), превратившись в консерватора и националиста.

*Лоуи* (настоящее имя Мария Луиза) Фуллер (*Fuller*) (1862-1928) — американская актриса и танцовщица, основательница танца модерн — сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Обосновалась в Париже (1892), выступала в кабаре «Фоли-Бержер», пользовалась огромным успехом у публики. Ею восхищались Малларме, Роден, Тулуз-Лотрек и др.



*Вилла Медичи* — одно из красивейших зданий Рима, построенное в конце XVI века на одном из семи римских холмов по заказу кардинала Фердинандо Медичи в стиле «маньеризм». Наполеон Бонапарт передал ее Французской академии в Риме, основанной в 1666 году Людовиком XIV для французских художников, лауреатов престижной Римской премии, получавших возможность в течение трех-пяти лет изучать итальянское искусство.

*Бенедикт XV, маркиз Джакомо дела Кьеза* (1854-1922) — папа римский (1914-1922). В 1918 году ввел в действие новый кодекс канонического права. Вошел в историю как деятельный миротворец. Кардинал Йозеф Ратцингер после избрания папой (2005) принял имя Бенедикт XVI из почтения к Бенедикту XV — «апостолу мира».

*Besnard P. A.* Sous le ciel de Rome. Paris, 1925.

*Аппиева дорога* — проложенная при цензоре Аппии Клавдии Цеке (312 год до н. э.) дорога из Рима в Капую, древнейшая и самая значимая из устроенных по плану дорог Древнего Рима. Вдоль нее расположено множество памятников античного периода, Ренессанса и барокко.

*Никола Пуссен* (Poussin) (1594-1665) — французский живописец, долгое время живший и работавший в Риме; стоял у истоков классицизма в живописи, создавал произведения на историко-мифологические сюжеты.

Большинство источников приводит дату 29 января.

Букс (лат. *buxus*) — самшит, вечнозеленое медленно растущее дерево, по традиции высаживаемое у церквей и на кладбищах как символ вечности.

«Тень» — одна из трех одинаковых фигур, композиция из которых должна была венчать «Врата ада»; в 1880 году была отлита в бронзе и стала самостоятельной скульптурой.



*Жюль Эфраим Мастбаум (Mastbaum)* (1872-1926) — кино-и театральный магнат, поклонник искусства Родена, собрал коллекцию работ выдающегося скульптора специально в дар городу Филадельфия.

В 1926 году, незадолго до смерти, Мастбаум поручил спроектировать здание музея и спланировать прилегающий к нему парк французским архитекторам Полю Крету и Жаку Греберу.

Коллекция работ Родена в Филадельфии уступает только музею скульптора в отеле Бирон: она включает такие выдающиеся работы, как «Врата ада», «Мыслитель», «Граждане Кале», несколько вариантов «Бальзака», «Поцелуй», «Вечная весна» и др. Роден обычно выполнял несколько отливок по оригинальной форме, а также позволял делать копии своих скульптур для продажи. После его смерти право изготавливать копии перешло к Музею Родена. Известно, что при жизни скульптора только одна литейная мастерская изготовила 231 копию «Вечного идола» и 319 копий «Поцелуя», поэтому в настоящее время собрания авторизованных копий скульптур Родена есть во многих музеях мира, включая Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург), Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва), Национальную галерею искусства (Вашингтон), Метрополитен-музей (Нью-Йорк), Новую глипготеку Карлсберга (Копенгаген). В 1956 году во Франции был принят закон, согласно которому допускается изготавливать не более двенадцати копий скульптуры.

Составлено редактором.

Составлено редактором.

Здесь и далее в случае существования нескольких вариантов или авторских копий произведения указан материал оригинала, хранящегося в Париже в Музее Родена (отель Бирон).

Составлено редактором.