R 214/1
1928

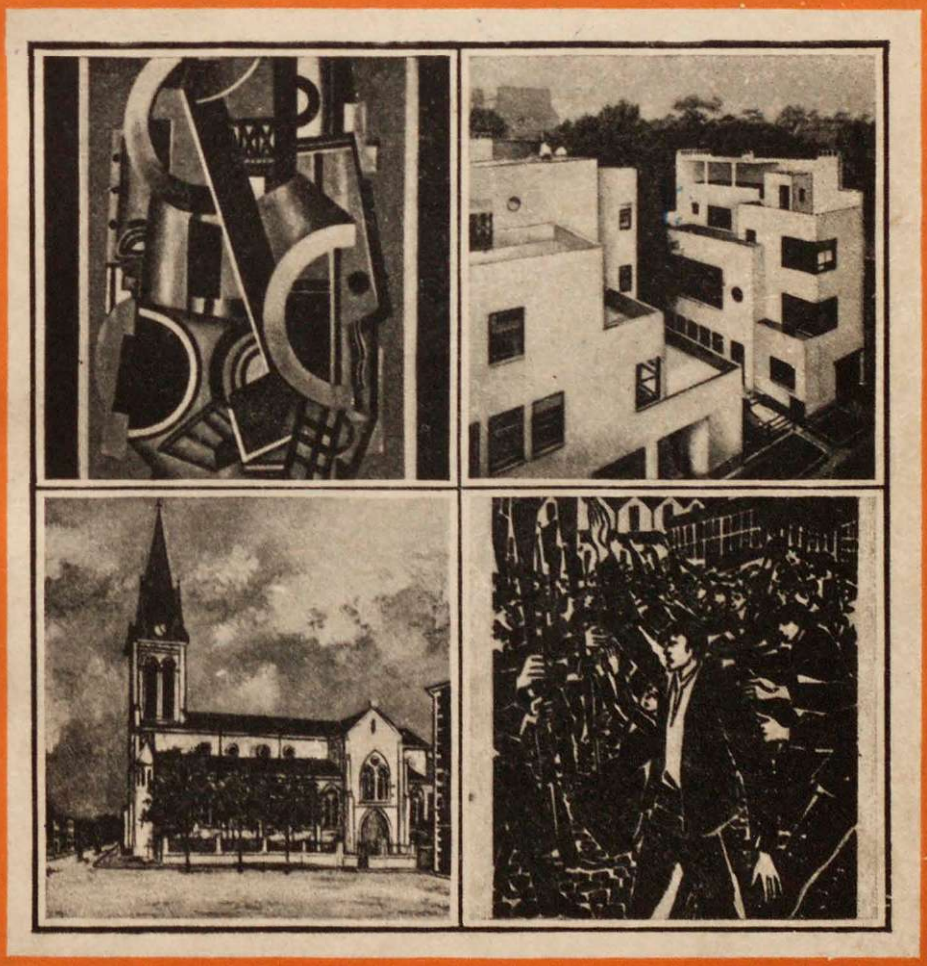
стр. все 17/5-87 г.

— " — 25.2.88

Ф.8 взамен 2.3
R 214/1

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДА



1051

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1928

R 214/1
ф 1-76/16419

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДА

СБОРНИК СТАТЕЙ

*

28-63878
ПУБЛ. БИБЛ. имени В. И. ЛЕНИНА СССР

1928

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА * ЛЕНИНГРАД

О Т П Е Ч А Т А Н О
в 1 Образцовой типографии
Гиза, Москва, Пятницкая, 71.
Главлит № А-7411. Х. 60.
Гиз № 19891. Зак. № 4304.
Тираж 3000 экз.

2007043796

Социальный жанр в искусстве Запада

*

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1970 г.
12							532	

1029/17-75000

см 171

I. ПРЕДВЕСТНИК: ОНОРЭ ДОМЬЕ

*

I

НЕСПРАВЕДЛИВА и, вместе с тем, своеобразно закономерна судьба Онорэ Домье, как и судьба всякого гения. Широкая популярность сопутствовала ему при жизни: в течение почти полустолетия поколения трех революций внимали каждому штриху его карандаша, каждому крепкому словцу его надписей. Но то была поверхностная популярность журналиста, исчерпывающую формулу которой дал его современник Бодлер: „буржуа, деловой человек, мальчишка, женщина — все они каждое утро смеялись при виде его карикатур и... проходили мимо — неблагодарные! — часто не посмотрев даже на подписанное имя“. И действительно, современники видели в Домье меткого карикатуриста, но проглядели под его веселым балахоном шута серьезнейшего художника; только немногие избранные, как Бодлер, Делакруа, Мишле, чувствовали его удельный вес. Таков рок искусства карикатуры: злободневное

О. Домье. Луи Филипп (грав. на дереве).

заслоняет в нем вневременное, и оно сдается в архив, как только злоба дня теряет свою соль. Рисунки Домье потонули в ворохе старых бумаг. Его картины исчезли в руках частных коллекционеров. Пелена забвения готова была затянуть его скромные инициалы: „H. D.“

Но правильно сказал где-то Поль Гогэн: „Карикатура перестает быть карикатурой с того момента, как она становится искусством“. Домье снова оживает в художественном сознании европейского общества и оживает в новом ореоле — великой, почти универсальной артистической личности.

Европейская критика начинает понимать, что Домье был не смешливым юмористом, но глубоким сатириком, — сатириком едва ли меньшего калибра, нежели Раблэ, Лафонтен, Мольер. Она начинает понимать, что Домье в качестве литографа и гравера на дереве был великим мастером рисунка, — быть может, величайшим рисовальщиком XIX века, а вместе с тем, одним из крупнейших живописцев, предвосхитившим многие достижения нашей современности, и, в довершение всего, блестящим предтечей современной скульптуры. О Домье снова заговорили, ему стали посвящать научные труды: его журнальные и книжные рисунки подверглись каталогизированию, а его картины и маленькие акварели сделались объектом жадных, а подчас и спекулятивных поисков тех самых „любителей эстампов“, которых Домье так часто изображал...

Но если на Западе воскрешение Домье идет по линии эстетической, художественно-формальной, в плане спокойного академического изучения, то нас, русских, наследие Домье привлекает к себе вдвойне. Оно волнует нас не только блестящими искрами своего многогранного гения, но и всей своей внутренней общественной насыщенностью. Именно нам, в СССР, дано до конца оценить „явление Домье“ во

О. Домье. Июльская монархия (грав. на дереве).

О. Домье. Законодательное чрево (литография).

всем его глубочайшем значении. Для нас Домье не только „классик“ и старый мастер, каким его ощущает современный Запад, — более чем кто-либо чувствуем мы величие его человеческого сердца, горечь его социального юмора, который он мог бы объяснить словами Бомарше: „я тороплюсь смеяться из опасения, как бы не заплакать“. Задачи политической иллюстрации, задачи жанровой живописи никогда еще не имели в наших глазах столь крупного значения, как ныне. И в этом отношении Домье предстает перед нами как живой учитель графического мастерства, как мастер воинствующей сатиры, как беспощадный разоблачитель буржуазного строя, как хирург, вскрывающий мельчайшие язвы мещанского быта.

Но не только в производственном мастерстве и в сатирической остроте источник нашей тяги к Домье. Еще более ценен для нас Домье именно тем, что он был не только реалистом и бытописцем, что его искусство было не только „отображением“ действительности. Я разумею тот высокий пафос, который сообщал его творчеству динамическую мятежность и, в то же время, эпическую монументальность. Если бы даже Домье и не был деятелем трех революций, то и тогда его искусство не переставало бы быть *революционным* само по себе — по всему своему мироощущению, по всему своему тонусу. Это искусство — огненный сплав реализма с романтикой, быта — с героикой. Это искусство — буря и натиск человеческого духа, рвущегося из оков мещанства. Прав был Бальзак, когда при первом же взгляде на рисунки Домье воскликнул: „в этом молодце сидит Микель-Анджело!“

II

Онорэ Домье родился в 1808 году в Марселе, в семье стекольщика. Это южное и народное происхождение наложило впоследствии свою двойную печать на искусство Домье, сообщив ему, с одной стороны, темпераментность и пластичность, свойственную художникам юга, а с другой — крепкую выразительность и правдолюбие демократа. Семья Домье переселилась в Париж, когда ему было семь лет, и здесь, питаемая зрелищами столицы и музеев, рано пробудилась его склонность

О. Домье. Печатник, вставший на защиту прессы (литография).

к рисованию. Однако нужда заставила его служить то посыльным у адвоката, то приказчиком в книжной лавке, и Домье едва ли скоро выбился бы на дорогу искусства, если бы не одно обстоятельство, позволившее связать „баловство художника“ с заработком ремесленника, — спрос на литографский труд.

Изобретенная в 1796 г. баварцем А. Зенефельдером литография проникла во Францию значительно позже, и как раз 1816 г., год приезда семейства Домье в Париж, совпал с открытием в нем целого ряда заведений по литографской печати, развитие которых достигло своего апогея к концу 20-х и началу 30-х гг. В такой же мере, как гравюра на дереве и на меди отвечала условиям прежних социальных эпох, литография соответствовала новым общественным потребностям. Литографский способ воспроизведения, позволявший более быструю и дешевую мультипликацию, нежели гравюра, стал орудием политической прессы. В литографском камне новая революционная печать обретала себе союзника гораздо более послушного, нежели медная гравюра, служившая Великой французской революции.

Именно эта волна „литографской лихорадки“ вынесла Домье на поверхность. Сначала ему приходилось исполнять случайные работы, но вскоре он нашел подлинную точку приложения для своего даро-

вания — Домье с энтузиазмом примкнул к тому художественному движению, которое сгрудилось вокруг передовой политической прессы. Эта республиканская пресса возникла в памятном 1830 г., как только выяснилось, что монархия Луи Филиппа нисколько не лучше монархии Карла X. В ноябре 1830 г. художник и издатель Шарль Филиппон основал еженедельный сатирический журнал „Карикатуру", — выдержавший, кстати сказать, около 100 процессов в течение шести месяцев, — а через два года и ежедневную газету „Шаривари".

На почве этого протеста против июльской монархии и объединилась целая группа лучших рисовальщиков той эпохи: Монье, Гранвиль, Травье, Шарле, Декам. Приглашенный Филиппоном и вскоре же высоко оцененный другим руководителем „Карикатуры", Бальзаком, Домье отныне навсегда связал свою судьбу с политической прессой, подписываясь сначала псевдонимом, затем „H. D." и, наконец, полным именем и фамилией. Он работал в „Карикатуре" с 1831 по 1843 г. (за вычетом 6-месячного тюремного заключения) и в „Шаривари" с 1835 по 1874 г., выпустив карандаш из рук лишь за пять лет до смерти, когда слепота уже заволакивала его переутомленные глаза. За эти 40 с лишком трудовых лет художник развил исключительную производительность, оставив после себя 4000 литографий и 900 гравюр на дереве, к которым надо присоединить еще около 400 картин маслом, акварелей и набросков. Сравнительно меньшая цифра работ последней „вольной" категории объясняется тем, что Домье в течение всей своей жизни был художником-пролетарием, с необеспеченным завтрашним днем, художником-журналистом и, вместе с тем, жертвой этого журнализма. У него было мало досуга и возможности творить „вообще", вне утилитарного назначения. Однако никакие материальные лишения не сломили гордости Домье и его республиканских убеждений. Когда министерство Наполеона-маленького предложило ему под конец его жизни орден Почетного легиона, Домье имел мужество отклонить этот „дар данайцев", со скромным юмором мотивируя свой отказ „желанием на старости лет глядеться в зеркале без смеха". Устроенная за год до смерти Домье ретроспективная выставка его произведений (под председательством Виктора Гюго) совпала — о, ирония судьбы! — со смертью римского папы и, пройдя мало замеченной, даже не окупила себя.

Полуслепой и старый, Домье окончил бы свою карьеру в полной нищете, если бы не дружеская поддержка пейзажиста Коро, который

О. Домье. После восстания на улице Транспонен (литография).

приобрел для него небольшой домик в местечке Вальмондуа (на Уазе), где Домье и умер в 1879 г. Восторженные симпатии немногих друзей, как Бальзак, Делакруа, Мишле, Бодлер, Гюго, Диаз, были вообще единственной прижизненной наградой этому скромному борцу, который, будучи почти самоучкой и выйдя из низов, в то же время обладал высокой духовной культурой.

Такова несложная ткань биографии Домье. Его жизнь — это история его искусства, а его искусство — это история Франции, летопись ее бурь и затиший. И в то же время — история мировая, потому что французские революции XIX века были вехами всемирного значения, равно как и Париж — центром внимания лучших представителей человечества той эпохи (достаточно напомнить, что как раз в 30-х гг. в Париже находились Гейне, Берне, Шопен, Жорж Занд и др.).

Первые литографии Домье явились последней данью той наполеоновской легенде, которая вдохновляла его старших собратьев по искусству, Гро, Жерико, Верне, Шарле, Рафе, — он рисовал гренадеров на поле сражения. Но революция 1830 г. направила карандаш Домье от идеализации прошлого к протесту против настоящего. На одной из ранних его литографий изображены рабочие перед витриной книжного магазина. „Паренек прав, — говорят они, рассматривая карикатуру, — революцию-то сделали мы, а вкушают ее плоды — они“. И первый же

рисунок Домье, скромно подписанный Онорэ, произвел впечатление разорвавшейся бомбы. Это был знаменитый „Гаргантюа". Перед нами свифтовский великан с лицом, напоминающим Луи Филиппа, в жадную пасть которого сенаторы и министры бесконечной чередой приносят мешки с золотом, взамен чего получают выходящие из другого отверстия чины и ордена; внизу, справа, показаны те, за счет которых происходит этот своеобразный „обмен веществ", — бедняки, женщины с грудными детьми, рабочие, принужденные поступаться своим заработком для пополнения корзины обжоры-монарха. Такова была первая сатира Домье, еще довольно средняя по художественному уровню, но сразу же развернувшая всю широту понимания художником „хитрой механики" общественного строя. За эту работу, с места в карьер, Домье был присужден к шестимесячному тюремному заключению. Однако тюремная кара не исправила художника: наоборот, она еще больше закалила твердость его убеждений, остроту его наблюдательности; он вышел из тюрьмы созревшим человеком и гражданином.

Еще раньше появилось произведение, в котором сказался уже подлинный мастер: это — лист с 15 портретами в форме театральных масок. С изумительной силой выразительности, как проникновенный физиономист, увековечил Домье прислужников монархии, орлеанистов (Гизо, Тьера, Сульта и др.), и самого короля с грушевидной головой. Вслед за этой серией головок появились еще более замечательные портреты-бюсты и, наконец, целые фигуры членов правительственного большинства, — целый зверинец человеческих пороков, начиная от лакейства и кончая надменностью. В этой политической галлерее Домье вполне развернул свое проникновенное уменье угадывать духовное в физическом и обобщать случайно-индивидуальное до общечеловеческого. Предшественник Домье, Гранвиль, также любил изображать людские пороки, но для этого он наделял человеческие фигуры звериными головами, подражая египетской и готической карикатуре. Наоборот, Домье, идя по следам Леонардо-да-Винчи и Брейгеля-старшего, искал животные черты под маской самого человеческого лица, под личиной самой человеческой фигуры, сохраняя при этом всю реальность живого сходства. Подлинным венцом этих портретных исканий Домье явился его знаменитый лист „Законодательное чрево" (1834), изображающий скамьи министров и депутатов центра. Здесь художник еще раз собрал воедино все свои модели, чтобы показать парламент-

скую машину за работой, — за работой, которая совсем не отвечает высоте своего назначения, а, наоборот, лишь выявляет мелкие обывательские слабости этих скучающих, дремлющих, нюхающих табак и злословящих кретинов — пэров Франции. В этой изумительной коллективной карикатуре обнаружилась рука созревшего мастера, как и во всех вообще работах середины 30-х гг., этой блестящей поры творчества Домье.

Более осторожным приходилось быть художнику в его карикатурах на самого короля, которого он рисовал в самых различных обликах: в виде груши, арлекина в парламенте - цирке, „доброго буржуа“ в огромном цилиндре и с огромным зонтом или, наоборот, хирурга и доктора, который у ложа умирающего политического арестанта говорит судье: „*Этого* можно отпустить на свободу — он более не опасен“. Политические репрессии и процессы, столь обильные в это время, волновали Домье особенно сильно. Таковыми, в частности, были печальные события апреля 1834 г. — восстание в квартале св. Мартина, разразившееся вслед за лионским восстанием и подавленное солдатчиной с исключительной жестокостью. В знаменитой литографии „Улица Транспонен 15 апреля 1834 года“ художник с потрясающей силой реализма запечатлевает одну из картин этой кровавой бойни: жалкую мансарду пролетарской семьи, опрокинутую мебель, безмолвие смерти — распростертые на полу трупы старика, женщины, мужчины и грудного ребенка. Этот изумительный рисунок соединяет в себе протокольную правду данного места и времени с пафосом вечной трагедии, — трагедии всех безымянных, но столь героических гекатомб пролетариата Молоху истории. В других листах

О. Домье. „Уйдем от вооруженной банды“ (лит.).

художник изображает тот политический „процесс-монстр“, который последовал за этой бойней. Вот обвиняемый с завязанным ртом, которому председатель суда игриво говорит: „Вы имеете слово, объясняйтесь же свободно“. Вот гигантский призрак в белом саване, который выводит пальцем на здании Люксембургского дворца, где происходило судьбище, — „Дворец террора“. Мы видим, наконец, и самих судей этого апрельского процесса, довершающих собой портретный зверинец Домье, — судей, которых Домье трактует с гениальной, толстовской, психологической простотой: он показывает в них не каких-либо особенно грозных чудовищ жестокости, а самых мирных чиновников, с брюшком, сонных, пьяненьких и бесконечно ничтожных. Эти пэры Франции, эти кровавые судьи — те самые обыватели буржуа, которые, будучи мирными „отцами семейств“, так часто являются автоматами жесточайшей классовой мести.

Не дремало, однако, и правительство. Литография „Улица Транспонен“ изымалась из продажи и уничтожалась, а через год, в силу новых „сентябрьских законов“ о печати, республиканский орган Филиппона „Карикатура“ был и вовсе закрыт. В последнем номере ее Домье успел еще раз послать свое проклятье господствовавшему режиму. Он изобразил жестокую атаку кавалерии на безоружный народ, при виде которой выглядывающие из могил покойники 1830 г., убитые за свободу во время июльской революции, с горечью замечают: „ради *этого* не стоило нас убивать!“ В другом месте Домье нарисовал мощного рабочего-типографа, твердо вставшего с сжатыми кулаками на защиту печати от ее врагов. Эти враги — Луи Филипп и его министры. Справа изображена другая группа — поверженного Карла X со свитой, которые как бы напоминают об ожидающей и „короля-буржуа“ участи. И это грозное предостережение печатника Домье сбылось. Февральской революцией внезапно опрокинуло монархию Луи Филиппа. Республиканская мечта Домье осуществилась, и художник не мог отказать себе в удовольствии в последний раз бросить вдогонку бежавшему королю свою насмешку: „*Проект медали Луи Филиппа, последнего короля французов*“...

Сорок восьмой год отразился в творчестве Домье немногими, но весьма характерными литографиями. Вот „Последний совет министров“ — паническое бегство бывших угнетателей при одном лишь появлении Свободы — женщины в фригийском колпаке, возникающей в дверях,

О. Домье. Парижский мальчишка в Тюйльри (литография).

как легкое и светлое видение. Здесь впервые за многие годы, наряду с гримасой насмешки, просияла радостная улыбка художника. Равным образом не гневные, а добродушные ноты прозвучали в других его листах, рисующих низы общества, вынесенные наверх стихией революции. Таков, например, „Парижский мальчишка в Тюйльри“—подросток-оборванец, усевшийся, задрав ноги, на королевском троне под клики вооруженной чем попало толпы. Совершенно напрасно почтенный доктор Курт Бартельс, автор одной из книг о Домье, полагает, что здесь отразилось недовольство художника „чернью“, его предостереже-

ние по адресу республики, которой угрожает опасность „слева“. Сочувствие Домье, несомненно, на стороне этого самого уличного гамена, который, наверное, не мало помог исходу революции во время уличной схватки.

Если Домье кого и высмеивает на другой день после революции, то это скорее тех буржуа, которые, гуляя, в диком ужасе сворачивают при виде идущей „банды вооруженных людей“, т. е. тех же подростков, играющих в национальную гвардию. Этот слепой страх буржуа перед революционной улицей на всевозможные лады осмеян Домье в его серии „Alarmistes et Alarmées“. Без злой насмешки, а скорее с добродушным юмором изображает Домье и манию банкетов и митингов, охватившую эмансипированных женщин, рисуя в беспомощном виде мужа, 48 часов ожидающего ушедшую на собрание жену-революционерку. Зато с нескрываемым омерзением изображает Домье других „банкетчиков“ — почтенных граждан, возомнивших себя „спасителями общества“, т. е. буржуазных национальных гвардейцев, пьянствующих по поводу жестокой победы над июньскими инсургентами. Самая трагедия июньской борьбы пролетариата мало запечатлелась в рисунках Домье, так же как и ужасы последующего осадного положения, введенного в Париже генералом Кавеньяком. Этому, впрочем, удивляться не приходится, ибо, по образному выражению Маркса, то была пора цензуры, пора господства „казармы, бивуака, сабли и винтовки, усов и солдатских мундиров“, — пора, когда „сабля и винтовка судили и управляли, опекали и цензуровали общество“.

Июньская победа была, как известно, Пирровой победой буржуазной республики — она бросила ее в объятия реакции. Инстинкт свободы заставил Домье почувствовать растущую опасность, и он направил, насколько мог, острие своего карандаша против монархических деятелей Национального собрания, против подымающего голову монархизма, клерикализма и милитаризма. Так, в цикле „Парламентских идиллий“, в этом царстве интриг и конспирации, мы видим Тьера — особенно ненавистного Домье — то в образе пьяного амура с крылышками, показывающего зад (очевидно, делу свободы), то в виде карлика, со смешной важностью мечтающего о короне, то в виде матереубийцы, замышляющего удушение прессы. В другом месте Домье изображает нашествие на Париж иезуитов, угрожающих воцариться в университете, и т. д. Но наиболее ярким откликом Домье на опасность бонапар-

тизма явились его произведения, посвященные Ратапуалю. Под этим именем Домье создал особый бессмертный тип, синтетически воплощающий все отвратительные черты так называемого „Общества 10 декабря“, т. е. всей той банды авантюристов, бывших людей, аристократов и босяков, отставных военных или неудавшихся журналистов, которые готовили монархический переворот.

Ратапуаль Домье — гениальный тип такого бонапартистского агента-агитатора, тип проходимца, наделенный, однако, разительным сходством с самим Наполеоном III, — тип, в то же время столь яркий по своей сконцентрированной выразительности, что он возвышается до некоего общего символа всяческого черносотенства и контрреволюционности. Домье показал Ратапуаля двояко. Он вылепил небольшую фигурку, изображающую этого героя в бравурной позе, опирающегося на дубину, с лихо закрученными по-военному усами и в поношенном сюртуке бывшего интеллигента. Этой изумительной фигурке, вызвавшей тайные восторги передовых элементов парижского общества, пришлось долгие годы пролежать в белье г-жи Домье, укрытой от обысков и доносов, пока, наконец, в наше время она не попала в Люксембургский музей. И затем, опираясь на этот найденный и пластически оформившийся образ, Домье показал Ратапуаля в ряде литографий в различные моменты его черной работы: то в качестве пролазы, проникающего в Национальное собрание, то на совещании таких же темных личностей, то в деревне, куда он отправляется, чтобы одурманить избирателей-крестьян. Наиболее яркое из этой серии — Ратапуаль в качестве галантного „ухажора“ за Республикой, которой он предательски предлагает свою руку, держа за спиной здоровую дубину.

О. Домье. Ратапуаль.

Эта карикатура — целый исторический документ, блестящий обвинительный акт против контрреволюции и в то же время жуткое проро-

О. Домье. Ратапуаль ухаживает за Республикой (литография).

чество. Ибо „Ратапуаль“ Домье — несомненно, предчувствие того самого переворота, который и произошел 2 декабря 1851 г.

С победой Луи Бонапарта Домье должен был сложить свое оружие. Ни о какой политической сатире нельзя было и думать. Характерно для Домье, что, обезоруженный в качестве политического сатирика, он в то же время до такой степени не приемлет этой II империи, что не поддается соблазну ее бытового отображения, искусу той внешне-блестящей аристократической жизни, которая так пышно расцвела в этом Париже „Декабря“ и которая столь пленяла другого талантливого рисовальщика, Константина Гюйса. Так, характерно, что когда известный барон Хоссман начал перестраивать Париж и разрушать узенькие улички и старые дома, чтобы уничтожить очаги восстаний и создать „столичный“, широкий Париж, Домье сочувствовал не этому столичному прогрессу, а... беднякам, которым приходилось со всем их скарбом перекочевывать в другие кварталы, и даже самим старым, поседевшим в дыму восстаний, домам...

Поскольку нельзя было касаться политики Франции, Домье перенес свое внимание по ту сторону границы, на дела международные, в откликах на которые попрежнему сквозит его благородное сердце. Художник обрушивается на Николая, на русское казачество и русскую нагайку, высказывает сочувствие Италии в ее борьбе с Австрией, подымает голос в защиту Ирландии, нападает на Пруссию и т. д. Подавленный сгущающимися над Европой военными тучами, Домье все чаще настраивается на мрачный лад. Его литографии все более и более

О. Домье. Европа на бомбе (литография).

бьют в набат, в одну точку, — в чудовище милитаризма. Он изображает европейское „Будущее“ в виде атлета с завязанными глазами, „Европу“, балансирующую на дымящейся бомбе, „Мир“, спящий на пушке, или „Ангела мира“, едва держащегося на тончайшей паутине, „Марса“, дремлющего на мешках с золотом, пожираемых растущими вооружениями, или „Новую пушку“ — со счетчиком, отбивающим при каждом выстреле стоимость войны. В 1868 г. Домье выпускает литографию, которую называет „Статуей будущего“, посвящаемой трем „героям“: изобретателям митральезы, нового ружья и новой пушки.

Поистине чем-то зловещим и трагическим веет от этого цикла антимилитаристических образов Домье: они должны занять свое место среди таких величайших протестов искусства против войны, как „Картины осады“ и „Бедствия войны“ Калло и Гойа. Но если в последних двух отразились войны докапиталистические, то рисунки Домье — крик возмущения против империализма буржуазного, против смертоносного техницизма современности.

Наступает „страшный год“: год разгрома Франции, падения Империи и поражения Коммуны. С горечью, в которой сила страдания изгоняет последние остатки иронии, Домье изображает итог войны:

О. Домье. „Империя — это мир“ (литография).

уголок села, развалины, пожарище и трупы. И он снабжает этот лаконический рисунок, потрясающий своей кладбищенской поэзией, не менее лаконической надписью — знаменитым лозунгом Луи Бонапарта: „*Империя — это мир*“. В другом месте Домье изображает Францию 1871 года аллегорически — в виде обнаженной фигуры, распятой на скале и терзаемой диким орлом, или женщины, закутанной в черное траурное покрывало и закрывающей глаза при виде бесконечно простирающегося поля трупов. Эта последняя литография („1871 — ужасающее наследство“) — уже отклик Домье на трагедию Коммуны.

О. Домье. 1871-й год (литография).

Правда, Домье сделал еще несколько рисунков, относящихся к гражданской войне: „*Колесницу государства*“, раздираемую двумя лошадьми в сторону Парижа и в сторону Версаля, „*Каменщиков*“, дерущихся у развалин дома („Если рабочие дерутся между собой, то как же может быть восстановлено жилище?“) и, наконец, „*Статую Франции*“ без рук, намекающую на желание правых обезоружить Республику („Республика Милосская, или идеал правых“). Но все эти рисунки являются лишь весьма косвенными и холодными отзвуками событий, отнюдь не заглаживающими того факта, что художник не изобразил ни борьбы, ни агонии Коммуны. Подавленный горем, подобно своей аллегорической женщине на поле трупов, Домье не мог, очевидно, детализировать и конкретизировать своих впечатлений. Ему уже было не 26 лет, как тогда, когда он мог на другой же день после бойни на улице Транспонен откликнуться на это событие замечательным произведением. Престарелый художник устал. Чаша его переживаний переполнилась до краев.

Можно ли, однако, сомневаться в том, что душа Домье была не на стороне версальцев, не на стороне Тьера, которого он и раньше столь

ненавидел, словно предчувствуя его будущую роль палача?.. Конечно, нет! Пусть Домье и не запечатлел своего непосредственного сочувствия Коммуне, но всего того, что он сделал за сорок лет своей деятельности, достаточно, чтобы сказать, *кому именно* сочувствовал Домье. Более того, — подводя итоги, мы должны признать, что социально-политические иллюстрации Домье являются для нас столь же *классическими* и в то же время *революционными* памятниками XIX века, как и сами всемирно-исторического значения комментарии к „Классовой борьбе во Франции“ Карла Маркса. Эти классовые симпатии и антипатии Домье еще яснее обнаружатся перед нами из дальнейшего обзора его бытовых рисунков и его жанровой живописи.

III

В моменты вынужденных политических затиший Домье поворачивал острие своего карандаша в сторону быта; так было во второй половине 30-х гг., после запрещения „Карикатуры“. И тогда его гнев политического борца сменялся ядовитым смехом наблюдателя человеческой комедии. Творчество Домье на бытовые темы почти необъятно, оно числит громадное количество серий: „Добрые буржуа“, „Актуальности“, „Синие чулки“, „Супружеские нравы“, „Парижские наброски“ и т. д. Оно имеет своим объектом всю окружающую жизнь — общественную и семейную, парламентскую и театральную, городскую и пригородную и т. д. И при всем этом громадном охвате оно легко может быть сведено к одной главной теме — *выявления буржуазной психологии.*

Сороковые годы во Франции отмечены вообще необычайным интересом к обнажению быта, — интересом, вылившимся целым потоком всевозможных альманахов: „Français peints par eux-mêmes“, „Les mystères de Paris“, „La grande Ville“, „Les physiologies parisiennes“ и т. д. Но среди этих „физиологов“ Парижа подлинными талантами были двое: Бальзак в литературе и Домье в изобразительном искусстве — Домье-литограф и Домье-гравер на дереве (украшавший перечисленные альманахи своими виньетками). Бытовые рисунки Домье — это целая хроника, целая эпопея буржуазии, ее „естественная история“, ее „чело-

веческий документ". Самый метод *серий* показывает, что Домье изучает буржуазию как подлинно научный экспериментатор, наблюдая ее в различных условиях времени и места, среды и обстановки, не останавливаясь ни перед какими мелочами, заглядывая даже в спальни мирных обывателей или в щели парижских купален. И на основании этих наблюдений художник выводит некий общий, средний, тип „доброго буржуа" (недаром почти все его буржуа действительно похожи друг на друга). Тип, характеристика которого, при всей ее добродушно-юмористической обрисовке, является не чем иным, как страстной филиппикой против мещанства, косности, самодовольства, близорукости, мелочного эгоизма, продажности и жадности этого класса, служащего опорой „общественного порядка". Тип, который можно рассматривать как своего рода штамп, как маску целого класса, как самую ходячую мелкобуржуазную стихию.

Подобно марионеткам, проходят здесь перед нами все представители буржуазного города, начиная от полунищей богемы и кончая денежной аристократией: бродяги, газетчики, парикмахеры, лавочники, портные, адвокаты, рантье, дельцы, финансисты, домовладельцы; только двух элементов не мог касаться художник — военных и попов. И все они, при всем своем живописном разнообразии, объединяются художником в один синтетический тип, который в такой же мере является детищем Домье, как и тип Ратапуаля — Робера Макера. Этот персонаж, заимствованный художником из модной в то время мелодрамы, превращается под его рукой в столикое существо, в человека-хамелеона — продажного журналиста, циничного адвоката, фальсификатора лекарств, лицемерного филантропа, чиновника-карьериста, злостного банкира, хищного дельца и т. д. и т. д. И во всех своих метаморфозах Робер Макер остается подлинным символом мелкобуржуазной Франции, столь же художественно-выпуклым, как образы-типы Мольера.

Но этот „добрый буржуа" Домье эластичен, изобретателен и подвижен, как ртуть, только там, где дело касается осуществления совета Гизо — „*обогащайтесь, господа*", и, наоборот, он тяжеловесен, консервативен и туп во всех остальных отношениях. Бытовые серии Домье выявляют это перед нами в яркой степени. В самом деле, каковы *художественные вкусы* этого буржуа? Это — засилие лже-классицизма, это — мода, слепо заимствованная от аристократии и совершенно не

О. Домье. Кандидат и избиратели (литография).

отвечающая современности. Это — полная художественная беспринципность, заставляющая покупать картины *на вершки* (чтобы они подошли к такому-то месту на стене столовой), пожимать плечами перед работой пейзажистов, которые делают для чего-то „портрет старого дерева“, или делать гримасу лицемерной стыдливости перед изображением наготы...

Каково *мироощущение этого буржуа?* Это — психология комнатного филистера, оторванного от природы и боящегося снега, ветра, сквозняка, ручья, солнца, лягушки, каждого вороньего пугала, — психология, дающая Домье повод к веселому и здоровому смеху над неудачливыми приключениями горожанина на лоне природы (таковы серии: „Пасторали“, „Охота“, „Рыбная ловля“ и т. д.)... *Его физическая природа?* Это — телесная неповоротливость и уродство, вызван-

О. Домье. „Любители“ искусства (гравюра на дереве).

ные сидячим образом жизни, нелепой вредной одеждой и галантереей,— уродство городской наготы, над которой Домье с беспощадной иронией смеется в сериях своих „Купальщиков“ и „Купальщиц“, изображая последних в чепчиках и под зонтами, как пародию на резвящихся в море античных богов и героев... Каков *культурный уровень* этого общества? Это — способность бесконечно „шокироваться“ всем, что нарушает представление о „комильфотности“, и в то же время испытывать праздное любопытство к сплетням, скандалам, происшествиям, наравне с полным недоверием к науке, к прогрессу и панической боязнью всего нового (как, например, езды по железной дороге).

Каков его *политический быт?* Это — сплошная продажность, заигрывание кандидатов с избирателями, хлестаковские обещания этим избирателям, протежирование, радение за своего человечка, торговля чинами и назначениями... *Судебные нравы?* Это — поединок грязи и клеветы между сторонами, ораторское недержание адвокатов, это — то вопиющее социальное издевательство, которое звучит в словах

одного из жирных судей Домье: „Вы были голодны? Но это не довод, — я тоже каждый день голоден, и все-таки ведь не ворую“... *Филантропия?* Это — лицемерное прикрытие самопомощи и саморекламы за счет столовок для бедняков, это — пьяные оргии общества „Ревнителей трезвости“, это — издевательство „гуманных“ тюремщиков, милостиво посещающих арестантов (серия „Филантропы дня“)... И, наконец, „*быт семейный*“? Это — неряшливость, распоясанность, адюльтер, это — мужья под башмаком, а жены — синие чулки, это — заброшенные дети, это — женская эмансипация ради курения опиума, ради артистической мании или мании развода.

Как раз в последнем отношении надо, впрочем, сказать, что как ни смеялся Домье над „синими чулками“ и „учеными женщинами“, продолжая традицию Мольера, но в этом смехе было не только объективно верное отображение распада семьи, вызванного революцией, но и некоторый сочувственный интерес к женщине, которая все же скорей обнаруживает у Домье какие-то человеческие порывы, нежели мужчина, всегда погрязший в своих делишках, в своем халате и туфлях. Во всяком случае, Домье с бо́льшей наблюдательностью отразил эпоху

О. Домье. В партере (гравюра на дереве).

О. Домье. Галерка (литография).

Жорж Занд, нежели Гаварни, односторонний поэт гризеток.

С еще большим и уж неоспоримым сочувствием изображал Домье низы социальной лестницы — бедняков, прячущихся от домовладельцев, которые пристают с квартирной платой, или прогоняемых домовладельцами, не любящими, чтобы в доме были „семейные с детьми", — бедняков, простаивающих перед недоступными для них роскошными „съестными" витринами или распевающих песни на голодный желудок.

Так, словно гигантский кино-фильм, развертываются перед нами в десятках серий и сотнях листов различные сценки царства „доброго буржуа". Домье изображает своих героев в большинстве случаев попарно, во время встреч и прогулок, дающих повод к диалогам. Но не менее любит Домье показывать *толщу городской толпы,* ее стадную психологию. И здесь он предстает перед нами в новом аспекте: как *художник города, художник коллективно-динамической стихии.* С подлинной пристальностью социолога Домье изучает все те места, в которых скопляется масса людей: бульвары, ярмарки, похороны, залы аукционов и суда, суетливые вокзалы и вагоны III класса, где публика набита, как сельди в бочке, вернисажи салонов и музеи по воскресеньям, где усталые зрители дремлют на диванах, хвосты у театральной кассы и, наконец, театры.

Домье страстно любит театр, — *театр вообще,* все то, на чем лежит печать театральности: высокую „Французскую комедию" и ярмарочный балаган, оперу и грязный кафе-шантан. Он любит театральность за то, что она — та же жизнь, но жизнь в кубе, — сгущенная, заостренная, ускоренная, наэлектризованная. Его любовь к театру, его подход к театру — демократичны и современны по самому своему существу. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить театральные мотивы Домье с образами театра в искусстве XVIII века.

Моро-младший, Сент Обен или Ланкре видели в театре прежде всего торжественное зрелище, величавое и симметрично-монументальное; они возводили зрительный зал и сцену, как некую панораму. Домье поступает иначе; он переносит центр тяжести внимания со сцены на зрительный зал, с актера — на зрителя. Ибо актера он предпочитает низводить с его пьедестала, рисуя на него шаржи, срывая с него трагико-классическую маску и показывая под ней будничную физиономию обывателя (таковы серии его „Трагико-классических физиономий"). А сцена нужна ему лишь постольку, поскольку она является ключом к пониманию настроения публики, поскольку она так или иначе заряжает зрительный зал. Вот почему, изображая „Драму", ему достаточно было показать только часть происходящего на сцене — раздирающую сцену убийства, видимую в просвете амфитеатра, между потолком и головами бурно реагирующих зрителей. Домье сознательно ущемляет сцену, ибо для него гораздо важнее показать *публику* — коллективного зрителя. Эту публику Домье изучает с поразительной силой социологического и психологического проникновения. Он показывает ее прежде всего в различном общественном разрезе, а затем, углубляя анализ, рисует различные индивидуальные оттенки внутри этой классовой скобки. И мы видим: вот публика партера, вот публика галерки. Аристократы, шикарные супруги, чинно сидящие в креслах, с презрительным холодом торопятся уйти домой, даже не дожидаясь конца представления, когда опустится занавес (см. воспроизводимую гравюру „В партере"). Зато „демос", наполняющий ложи верхних ярусов и галерку, относится к спектаклю совсем иначе. Галерка с остервенением сражается из-за кусочка места, толкает, душит друг друга, выворачивает шеи, лишь бы удовлетворить свое жадное любопытство к происходящему на сцене. Эта сидящая друг на друге публика — подлинная демократия театра, активно переживающая спектакль. Она превращается в единого зрителя, в одно огромное сплошное ухо и глаз, в зеркало сцены, и в то же время, как многоразлична эта галлерея физиономий, эта клавиатура переживаний, эти разнообразные гримасы смеха, слез, споров, ссор! Гениальный физиономист заменяет здесь маски театра масками зрителя.

Таковы замечательные театральные рисунки Домье, делающие его мастером городской коллективной психологии, своего рода предтечей современного „унанимизма" à la Жюль Ромэн. Ибо Домье умел вопло-

щать эту коллективную стихию толпы не только на театре, но и плоскостях более серьезных. Так — дважды — он написал картину „Восстание“, показав душу улицы в бурном движении толпы, сведенном, как к фокусу, к стремительному жесту призывающей вперед девушки. В другой раз он развернул обратное движение толпы — не стремительность революции, но замедленную поступь усталых „беженцев-эмигрантов“ — трагическую процессию коллективного горя. Но здесь мы уже вступаем в сферу Домье-живописца и скульптора.

IV

К живописи Домье рвался всегда. Иначе не могло быть: он обладал пылким, артистическим темпераментом, он пребывал в дружеском окружении художников-живописцев: Коро, Диаза, Добиньи, Делакруа, он жил в городе-музее, где были сосредоточены столь близкие его натуре произведения фламандской и голландской живописи, Рубенса и Теньера. Но — увы! — вечная нужда и всепоглощающая журнальная работа препятствовали ему отдаться живописи. Лишь сорока лет взялся он впервые за кисть, когда казалось, что вместе с победой февральской революции его обличительная миссия окончилась. В 1848 г. Домье написал для официального конкурса аллегорический образ „Республики“ — прекрасную величественную композицию, которая настолько монументальна, что могла бы служить проектом памятника. В противоположность хищному Гаргантюа, поглощающему народные силы, „Республика“ Домье — титаническая женщина, молодая народная мать, кормящая своими могучими грудями двух припавших к ней младенцев; двое других, читающих книгу, сидят у ее подножья, олицетворяя собой то, что мы теперь назвали бы символом всеобщей грамотности.

Но ошибся Домье, встретивший Республику 1848 года с энтузиазмом; изменилась форма правления, но дух Робер Макэра остался. „Добрые буржуа“ прошли мимо прекрасной композиции Домье, правительство не дало ему награды, и попрежнему художник обречен был на бедность. Но кисть была взята и отныне уже не могла выпасть из

О. Домье. Скоморохи (масло).

его рук. Сначала Домье работал над журнальными литографиями по ночам, чтобы днем отдаваться живописи; затем в 1860 г. он пытается порвать свой контракт с „Шаривари“ и окончательно сбросить с себя ярмо журнализма. Именно в этот период — 50—60 гг. — появляются одна за другой работы маслом и акварелью Домье, — те самые чудесные акварели, за которые при жизни он получал гроши и которые ныне ценятся почти на вес золота. В 1863 г. нужда заставила Домье снова стучаться в двери „Шаривари“ и снова делить свое творчество между злободневным и вечным.

Психологически вполне понятно, что Домье, словно желавший отдохнуть в своей живописи от удручающей злобы дня, обратился за вдохновениями прежде всего к басням Лафонтена, к греческой мифологии, к Библии, к Мольеру, к Сервантесу. Но, будучи жадно влюбленным в современность, он вскоре же стал трактовать кистью те же самые сюжеты, которые наполняют его творчество рисовальщика: парижские вокзалы и вагоны третьего класса, театральные „ложи“ и „любителей эстампов“, сцены суда и народные типы. Однако и

О. Домье. Вагон III класса (масло).

в первом романтическом своем цикле Домье обнаруживает себя как художник-реалист, с глубокой выразительностью трактующий злобный хохот толпы, осмеивающей Христа, или страдальческую гримасу мольеровского „Мнимого больного". В серии картин, посвященных „Дон-Кихоту", этот реализм Домье достигает особенной обобщающей силы. Роман Сервантеса был настольной книгой художника, и он постоянно, в разные моменты своей жизни, возвращался к рыцарю печального образа и его оруженосцу.

Но, в противоположность банальным иллюстраторам Сервантеса, Домье пленялся не забавными приключениями Дон-Кихота, не анекдотической, а, скорее, психологической стороной этой темы. Среди угрюмого холмистого пейзажа едут две фигуры, и, мнится, никогда не перестанут ехать, пока существует свет. Изможденный, невероятно высокий и напряженно-прямой Дон-Кихот, в постоянной боевой готовности на своем чудовищно-костлявом, похожем на готическую химеру, Россинанте; а за ним на осле, вечно отстающий, круглый, тяжелый и трусливый Санхо-Панса. Таков лейт-мотив 27 вариаций, в которых Домье углубляет тему о Дон-Кихоте. Здесь нет ни

О. Домье. Кузнец (акварель).

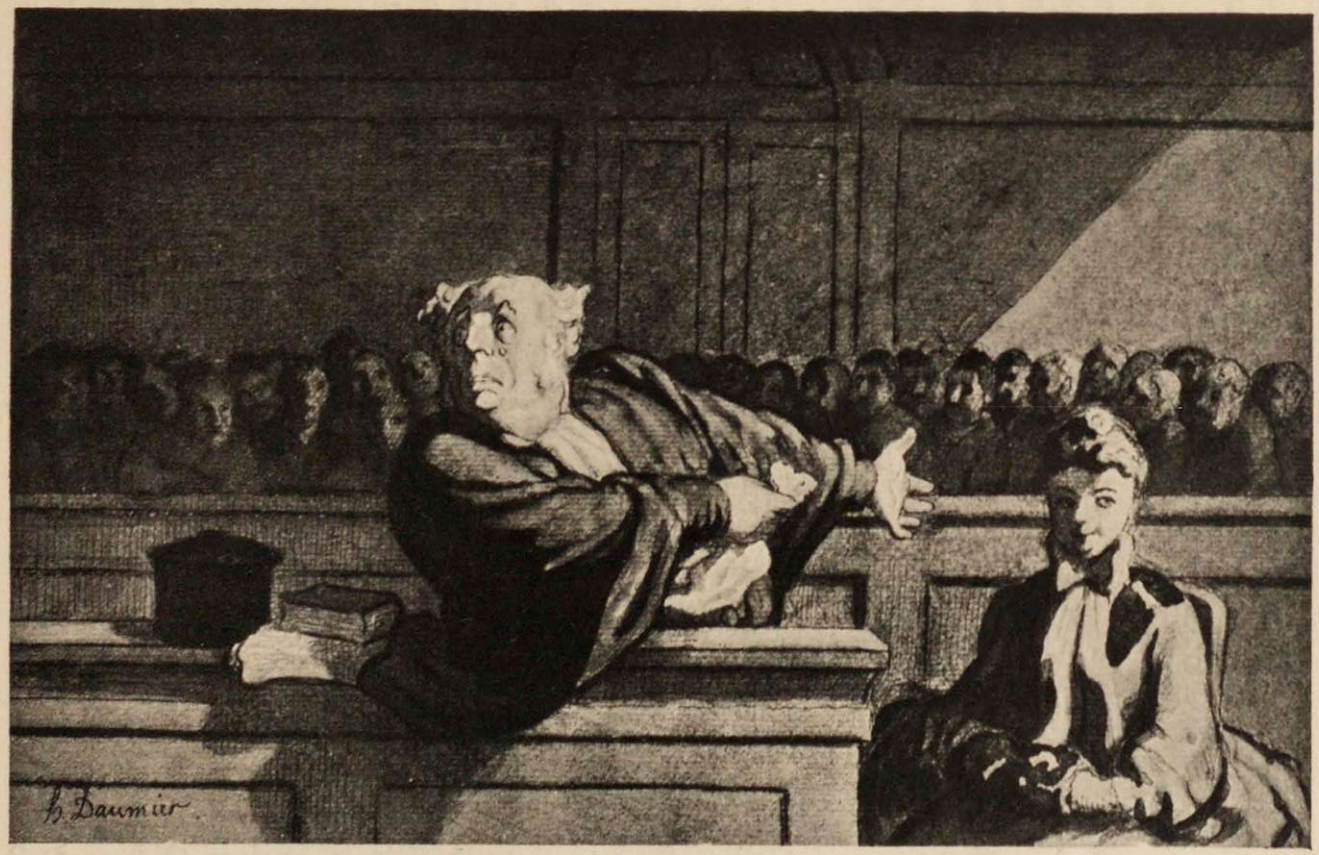
мельниц, ни потасовок — здесь все упрощено до максимума, сведено к изначальным психологическим контрастам. В ритмах неуклонного донкихотовского устремления вперед и постоянного ленивого отставания Санхо-Панса как бы динамически символизированы два противоположных полюса человеческого духа. И не потому ли возлюбил Домье роман Сервантеса, что чтил в суровой фигуре рыцаря некий активизм, а в его благоразумном оруженосце угадывал прообраз того самого „доброго буржуа“, с которым он боролся в течение всей своей жизни...

Если в Дон-Кихоте Домье рисует трагическое противоречие между двумя сторонами человеческой души, то в серии „Скоморохов“ перед нами встает ужасающая противоположность между внешним обликом человека и его сущностью. На одной из лучших картин Домье „Скапен“, находящейся в частной коллекции Руара, мы видим Пьеро... но что это за Пьеро, как не похож он на нежного и лунного героя Ватто! Это — пролетарий с изможденным и грубым лицом, лишь переодевшийся в веселый карнавальный балахон. Или это — профессиональный Пьеро, старый отяжелевший от борьбы за существование скоморох, обязанный веселить публику народных гуляний, каким мы видим его на другой картине „Отдых скоморохов“. Есть нечто глубоко трагическое и щемящее в этом маскараде жизни, в той насмешке белого домино над изрытым голодом лицом, которой веет от последней картины.

В других вариациях этой же темы Домье переносит нас в самую гущу ярмарки, где на подмостках балагана клоуны, паяцы, мясистые женщины, в мишурных и нелепых костюмах, с страшными гримасами, животным ревом и треском барабана зазывают посетителя взглянуть на крокодила или на „Геркулеса“, который тут же, гордо закинув голову, выставляет напоказ свои атлетические мускулы. Этот же тип атлета встречаем мы и на другой картине Домье — „Борец“. На темном фоне цирковых кулис белеет полуголая фигура этого нового профессионального „Геркулеса“ современности с маленькой головкой и титаническим телом, продающего свои подвиги за кусок хлеба; а в просвете занавеса, в глубине арены свиваются в клубок мускулов его борющиеся товарищи-соперники, образуя единую, трепещущую мясную тушу.

Здесь та же насмешка над античностью с ее подвигами и героями, с ее культом силы, которая забавляла Домье в его литографиях, посвященных актерам классической трагедии. Но то, что казалось в журнальных карикатурах водевилем с переодеваниями, обретает в этих картинах поистине драматический смысл...

Если в цикле скоморохов и атлетов Домье интересует несоответствие внешнего облика — социальной сущности, то в серии „Адвокатов“ он показывает ложный пафос мимики и жестов этих Демосфенов современности, превращающий их в говорильные машины с бурно-развевающимися тогами. Позади, в полутьме судебных зал, мы видим



О. Домье. Защитник (акварель).

многоликую публику, спокойные ряды которой еще более подчеркивают искусственность адвокатской аффектации. Такова замечательная картина „Защитник“, в которой мы видим старого заматерелого адвоката, пускающего профессиональную слезу и указующего красивым жестом на лукаво-воровское лицо подсудимой...

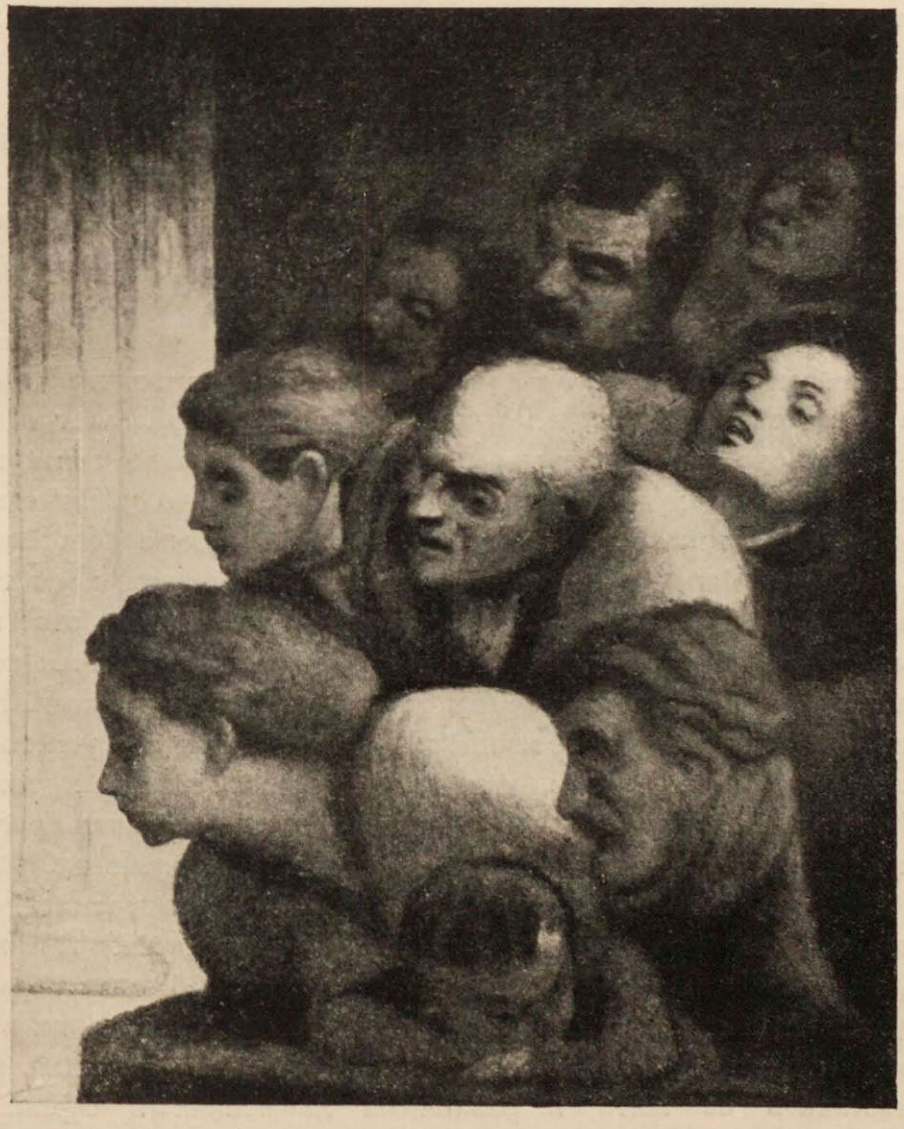
Однако в живописном творчестве Домье есть образы и совершенно свободные от иронии. Это — образы прачек, кузнецов, водоношей, рабочих. Более того, — в них есть некоторая идеализация, но не сантиментальная и принижающая, а — идеализация здоровой физической силы, опошление которой Домье так горько ощущал в своих скоморохах и цирковых атлетах.

Таков, например, его „Кузнец“ с лицом орла, столь непохожий на забитого кочегара Ярошенко и столь приближающийся к титаническому образу верхарновского кузнеца, кующего волю к будущему.

Такова работница за обедом, с голодной жадностью глотающая суп и, в то же время, кормящая могучей грудью своего ребенка, — это живое олицетворение написанной Домье „Матери-Республики“.

Таковы „Парижские прачки“ с бельем и детьми, изображаемые Домье на фоне Сены и парижских домов, — каким пафосом силы, какой монументальной красотой исполнены их здоровые, округло-материнские фигуры. Это — городские сестры крестьянок Милле. И кажется, что Домье настолько же любуется этими крепкими прачками, насколько раньше в своих литографиях он высмеивал неврастенический феминизм буржуазных парижанок, этих „синих чулков“ и „разводчиц“.

Кузнецы, прачки с детьми, водоноши, бурлаки — вот единственные „парижские типы“, которых пощадила ирония Домье, и более того, — в изображении которых его кисть достигла наибольшего синтеза, *наибольшего пафоса, наибольшей монументальности.* Домье провидел ту поэзию труда, которую впоследствии Константин Менье воплотил в своих бронзах. И здесь мы снова приходим к тому выводу, к которому пришли, обозрев рисунки Домье: классовые симпатии Домье и его любовь художника лежали на стороне *пролетариата.*



О. Домье. Бесплатный спектакль (масло).

V

Мы рассмотрели творчество Домье в плане идеологическом, в разрезе его внутреннего содержания; мы обозрели его политическую сатиру, его сатиру нравов, его образы быта. Теперь бросим взгляд на

искусство Домье с точки зрения *художественной формы*, его приемов, его стиля, и определим общее художественное место Домье в современном искусстве.

Само собой разумеется, что ценность произведений Домье не исчерпывается их иллюстративным, повествовательным значением. Домье не был иллюстратором — он был активным творцом. Если большинство работ Гаварни и других современных Домье рисовальщиков нуждаются в комментариях, в сопровождающих их надписях, то рисунки Домье говорят сами за себя — они в сущности могли бы обойтись без всякого текста. Когда историк Мишле в восторге писал Домье, что 10 000 статей не могут сделать в сознании читателей того, что делает один рисунок Домье, то этим самым он признавал не только агитационное значение рисунков художника, но и исключительную убедительность, выразительность и *пластичность* его образов. Домье был поистине „скульптором иронии". И здесь перед нами раскрывается изумительное органическое единство искусства Домье. В самом деле, этот многогранный художник почти одновременно работал на всех трех фронтах изобразительного искусства: лепил, рисовал, писал красками. Но это была не любительская разбросанность эстета, а широта целого „производственного плана". Ибо, как ни различны техника и материал скульптуры, графики и живописи, но эти „фронты" дополняли друг друга, вели художника к одной и той же конечной победе. Домье лепил из глины для того, чтобы уяснить самому себе в трех измерениях, в объеме, то, что ему предстояло изобразить на плоскости. Так именно создал он целую галлерею маленьких терракотовых бюстов парламентских деятелей июльской монархии, прежде чем изобразить их в своей литографской серии; так же вылепил он фигурку Ратапуаля, прежде чем заставить ее жить в различных движениях в серии своих литографий.

Отсюда эта изумительная пластичность рисуночных образов Домье, словно осязаемых нами во всех своих гранях. Равным образом, не удовлетворяясь литографией и ксилографией, Домье переносил те же излюбленные им сюжеты на мольберт живописца для того, чтобы с помощью кисти разработать их шире и синтетичнее (таковы, например, повторные мотивы адвокатов, любителей эстампов, вокзалов и т. д.). И, наконец, неудовлетворенный и самой живописью, роковым образом ограниченной двумя измерениями, он снова брался за глину для того, чтобы

О. Домье. Мнимый больной (акварель).

сделать еще полновеснее то, что ему казалось недостаточно убедительным в плоскостном разрешении. Так именно было с волновавшей Домье под конец его жизни темой об эмигрантах-беженцах, очевидно, навеянной политическими обстоятельствами. Помимо картины Домье посвятил этой трагической теме два барельефа, столь нервных и трепетных по своему реализму, что они могут считаться прообразами творчества Родэна, Медардо Россо, Павла Трубецкого и др.

Работая на всех фронтах искусства, Домье чувствовал *самостоятельные свойства* каждого из них, их производственную сущность. Как рисовальщик на камне, он не имеет себе равных ни до, ни после себя, как Дюрер и Хокусаи — в области ксилографии, или Рембрандт и Гойа — в офорте и акватинте. Достаточно сравнить мелочно-одно-

образную манеру предшественников и современников Домье по литографии с его рисованием на камне, чтобы убедиться, что именно он выявил всю специфическую прелесть, все богатые возможности этого искусства, что именно под его рукой литография стала самостоятельно-графическим языком, отличным от языка гравюры. — Языком, способным передавать все оттенки художественного темперамента, от эскизно-лирической мягкости до энергичной жесткости и, вместе с тем, все переходы blanc et noir, от ослепительно белого и серебристо-туманного до глубокой, бархатистой черноты. Домье сделал литографию многозвучным инструментом выразительности и в то же время орудием чисто современного, лаконичного и динамического искусства города, подготовив в этом смысле почву для расцвета уличного плаката, для Тулуз-Лотрека и Стейнлена.

Не менее велики, хотя и менее заметны на первый взгляд заслуги Домье в области ксилографии. В том возрождении гравюры на дереве, которое наступило в 30—40-х гг. во Франции, после длительного ее упадка (вызванного победой гравюры на металле), в возрождении демократической иллюстрированной книги, Домье принадлежит одно из первых мест. Его большие политические листы 1834 г., исполненные для дерева (Домье редко резал сам) не менее замечательны, чем лучшие его литографии, а его иллюстрации и виньетки, украшающие ряд книг („Némésis médical", „Vocabuleur des enfants", „Chronique de Paris" и т. д.), по своей разнообразной обработке, легкости манеры, линейному изяществу, сочности и свежести черно-белой гаммы, несомненно, столь же значительны. Недаром, рисуя на камне и часто лихорадочно торопясь, художник, в то же время, возвращался к аналогичным сюжетам в своих гравюрах на дереве, исполняемых не для текущей прессы — именно с тем, чтобы разработать их углубленнее, интимнее, и любовнее (например, тема о Робер Макэре). И часто его маленькие гравюры на дереве достигали изысканности подлинно ювелирных драгоценностей...

Отвлекаясь от техники, коснемся теперь *общих законов* рисунка Домье. Если в ранних своих рисунках (как, например, в портретной серии или в „Улице Транспонен") художник оперирует по преимуществу с *пятнами*, с четкими силуэтами различных тональностей (статичными и еще несколько безжизненными благодаря своей замкнутости), то, начиная с 40-х гг., мы замечаем в его понимании формы новую,

двоякую и двуединую эволюцию. Это, во-первых, все большее освобождение линии, как таковой, — она перестает быть простой границей пятна и становится самостоятельным фактором выражения и движения. Такова вся бытовая серия Домье, построенная на темпераментном сплетении штриха, и в этом освобождении и динамизме линии большой формальный результат соприкосновения Домье с бытом. Дальнейшая эволюция линии Домье заключается во все большем и большем росте ее эластичности, плавности и синтетичности: Домье научается одной, широко текущей линией давать характеристику целой человеческой фигуры (прачки, бурлака и т. д.). И, с другой стороны, мы видим как эта линия все более и более насыщается воздушностью, растворяется в сплошном световом пространстве; таковы, например, последние аллегорические литографии Домье 70-х гг.

О. Домье. Восстание (масло).

Все *большее завоевание живописности общего впечатления* — вот путь, пройденный Домье. Бодлер писал, что литографии и рисунки на дереве Домье „таят в себе и нечто другое, помимо черноты, необходимой для ограничения контуров, — они заставляют угадывать краски так же, как и мысли“. И действительно, Домье был рисовальщиком, но стиль его искусства — не линейный, а живописный. Воля к живописности проходит красной нитью

через все его творчество, особенно явная, разумеется, в его работах красками.

Условимся, однако, как понимать эту живописность. В противоположность большинству крупнейших графиков, Домье не был, разумеется, простым „раскрашивателем“ рисунка, когда он сменял карандаш на масляную или акварельную кисть. Как подлинный живописец он чувствовал фактурные требования холста и бумаги, чувствовал специфическую прелесть разнообразных касаний и ударов кисти. Но как живописец Домье принадлежал не к тем художникам, которые разрабатывают проблемы цвета, но к тем, которых можно назвать колористами, однолюбами одной какой-нибудь гаммы. Палитра Домье скромна, монохромна, почти сурова: она исчерпывается белым, черным, коричневым и розовым. С помощью этих красок Домье достигал эффектов разнообразной теплоты и горячности, прозрачности и плотности. Эта монохромная палитра Домье сближает его с некоторыми старыми мастерами, напр., с Рембрандтом, но удаляет его от современной красочности. Его живопись построена не на разнообразии цвета, но на *разнообразии тонов, на гармонии световых отношений* (valeurs'ов).

Игра светотени или, вернее говоря, борьба световых и темных масс — вот стержень всего искусства Домье. Светотень расчленяет его пространство на различные планы, светотень лепит формы его предметов, светотень придает его образам живописно-динамический характер. Здесь — созвучие Домье с искусством Барокко, с Микель-Анджело. Недаром товарищ Домье, Добиньи, попав в Рим и увидев Сикстинскую капеллу, воскликнул: „Это совсем как наш Домье“. Словно в озарении молнии возникают перед нами лица его героев („Законодательное чрево“, „Мнимый больной“, „Защитник“, „Пассажиры третьего класса“ и т. д.), или, наоборот, на фоне светлого пространства теневыми массами вырисовываются его фигуры („Дон-Кихот, „Прачки“ и т. д.). Итак, в напряженном борении света и тьмы, развертывается перед нами его творчество, всегда волнующее своими контрастами и, вместе с тем, всегда уравновешенное ими, взаимно дополняющими друг друга. Домье всегда исходит от общего к частному, от целого — к деталям, и *чувство равновесия* проникает каждую его виньетку, делая ее замкнутым целым по своей белизне и черноте.

Эта борьба света и тени придает произведениям Домье и особый остро-драматический характер, особый *романтический* привкус. Мир

О. Домье. Прачки (масло).

Домье пребывает в неустанном движении, в экстазе. Правда, Домье по самому существу своей натуры не был мистиком, всегда оставаясь верным натуре и обеими ногами — столь же крепко, как и рабочий-печатник на его литографии, — упираясь в твердую землю. Но в то же время Домье никогда не рисовал непосредственно с натуры, а только по памяти, и каждый образ возникал в нем интуитивно, как внезапное видение из тьмы и света. И эта „магия“ контрастов делала даже самую тривиальную реальность, изображаемую Домье, чем-то сверхреальным, выводя ее из мира „бытовика“ Теньера в мир Теодора Гофмана. Этот полу-фантастический элемент сказывается не только в работах Домье, посвященных скоморохам и карнавалу, но и на всех его образах. Они не только реальны, но и, если так можно выразиться, *сверхреальны*. Они обнажают, вскрывают, просвечивают вещи и лица, делают их более пронзительными и насыщенными, чем они суть. Это — реализм средневековой готики с ее духом острого гротеска, это — реализм Мольера, питавшегося „масками“ старинной народной комедийности...

И, вместе с тем, Домье современен до мозга костей. „*Надо принадлежать своему времени*“, говорил он, и в этой формуле, в этом завете — одна из главных революций, произведенных им. „Тот будет подлинным художником, — писал Бодлер еще в 1845 г. по поводу выставки-салона, — кто найдет в современной жизни ее эпическую сторону и заставит нас понять, насколько мы велики и поэтичны в наших штиблетах и галстуках“. Именно этим художником, открывшим искусству Америку нашей городской современности, и был Домье. Когда он беспощадно осмеивал героев классической трагедии в своих литографиях — он смеялся над культом античной красивости, над засильем классицизма, над пылью академий. Он хотел сказать, что не только античные тоги Давида и не только шекспировские плащи Делакруа, но и самые простые буржуазные сюртуки и простые лица народа должны стать объектом искусства. И в то время как его друг Коро писал поэтические рощи с розовеющими нимфами, Домье осмелился ввести в живопись городские пейзажи, мосты, дома, закопченные вокзалы и грязные вагоны III класса. Вместе с тем Домье отобразил и то, чего нехватало Курбэ, этому официальному „отцу реализма“, — *динамическое мироощущение* нашей эпохи. Он первый показал намеками штрихов мелькание экипажного колеса, он первый внес в свою

композицию элементы асимметрии и неожиданности, предвосхитив импрессионизм дальнейшей эпохи (более того, предвосхитив даже увлечение японцами — диагональным построением многих своих композиций). И, наконец, он первый вознес на пьедестал искусства героев нашей эпохи — монументальные фигуры рабочих и прачек. *Домье открыл пафос современности* — в этом его заслуга революционера.

Говорить ли о многообразном влиянии Домье на современное искусство? Этому влиянию принес дань даже его великий антипод Делакруа, внимательно копировавший... сатирические фигуры „Купальщиц" и „Купальщиков" Домье, казавшиеся ему пределом анатомического знания тела. Этому влиянию принесли дань и многие его современники, как Манэ и Сезан. С живописью Сезана его связывает верность „натуре" и в то же время характерная для южанина пластичность формы, игра контрастов; многие из акварелей Домье могли бы быть подписаны Сезаном. Еще несомненнее влияние Домье на Дега, выразившееся как в общей, остро-аналитической тенденции (анализ движений и жестов балерин, анализ „уродливой" городской наготы), так и в общих композиционных методах. Надо ли говорить и о том, что именно Домье открыл двери в цирк Тулуз-Лотреку и указал на скоморохов „самому" Пикассо? Более того, — поскольку современная живопись преодолевает аморфный импрессионизм и приходит к массивному уплотнению формы, она возвращается к монументальной пластичности Домье.

Так, подобно Добиньи, перед многими и многими произведениями художников нашей эпохи мы могли бы воскликнуть: „*Это совсем как Домье!*" Ибо, поистине, безгранична сфера влияния его, неисчерпаемо наследство, оставленное им. И не прямыми ли учениками его являются художники-антимилитаристы наших дней, Мазереель и Георг Гросс?

Искусство Домье принадлежит не миру „доброго буржуа", а нам. И мы не ошибемся, если скажем, что место Домье — в Пантеоне великих революционеров.

ПУБЛ. БИБЛ. имени В. И. ЛЕНИНА СССР

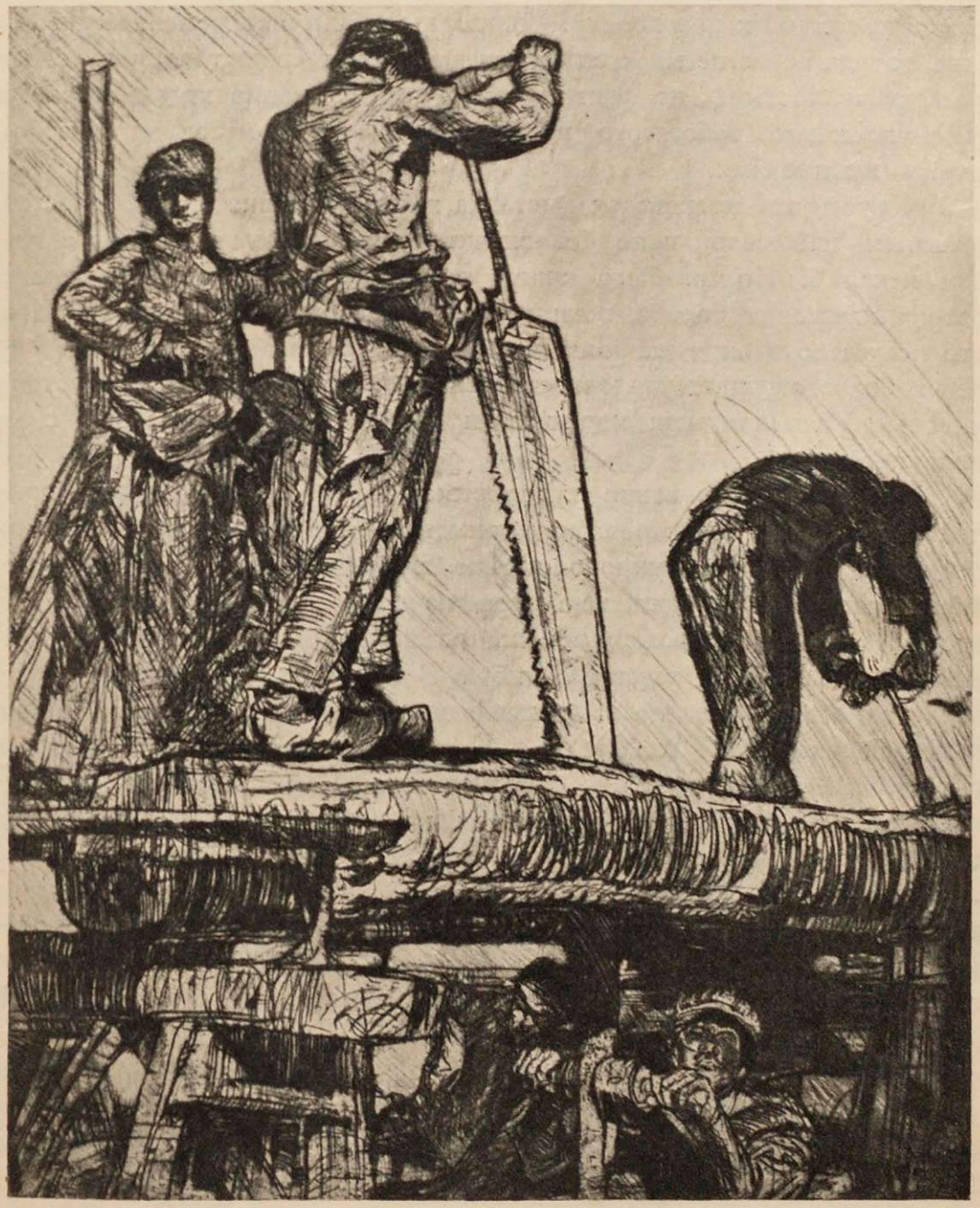
II. ХУДОЖНИКИ-СОВРЕМЕННИКИ

„Задача современного художника — резко освещать упадочность капиталистического общества и выдвигать великую коллективную силу борющегося за свое освобождение международного пролетариата“.

Из письма Петера Альма.

I

ВСЛЕДСТВИЕ оторванности нашей от современной художественной жизни Запада у нас установилось представление об его искусстве, как об искусстве чисто формальном, сплошь аполитическом, и мы готовы были чуть ли не противоставлять ему в качестве единственного мирового образца нашу АХРР. Первую трещину в этом нашем представлении произвела выставка послевоенного германского искусства, организованная Межрабпомом: от нее уже повеяло острым и тревожным духом европейской послевоенной действительности. Второй и окончательный удар ему нанесен моск. выставкой „Революционного искусства Запада“, устроенной Государственной академией художественных наук. Эта выставка, явившаяся своего рода смотром наиболее передовых художников Австрии и Германии, Бельгии и Франции, Венгрии и Голландии, Чехо-Словакии и Америки, доказала, что и они не чужды



Ф. Брэнгвин. Пильщики на корабельной верфи (офорт).

революционной тематики, что и они не глухи к пережитой эпохе великих общественных потрясений. Социальный жанр в современном искусстве Запада вовсе не миф: он существует, имеет свою традицию, свою диалектику. Не миф, но факт и самое существование художнического Интернационала, небогатого количественно, но уже богатого первоклассными именами.

И пусть эта московская выставка в силу технических трудностей оказалась небольшой и не без значительных пробелов, но она ярче, чем какая бы то ни было книга, показала, что на Западе бурлит острая классовая борьба, вскипая и на поверхности искусства. Ибо это искусство в лице наиболее честных своих представителей все более и более ощущает упадочность капиталистического строя, неустойчивость буржуазии, как мецената, и наоборот — потенциальную силу пролетариата.

Революционизирование художественного сознания западно-европейской интеллигенции обязано своим происхождением двум главным факторам. Во-первых, мировой войне, вскрывшей весь ужас капиталистической цивилизации, всю ложь пацифистской идеологии. И, во-вторых, — войнам революционным, гражданским, прокатившимся по миру под влиянием нашего Октября. В такой же мере, в какой цветение социального жанра в прошлые эпохи обязано было революционным запашкам 1848 г. (Домье и Курбэ), а затем и Коммуны 1871 г. (Стейнлен), новый прибой революционного чувствования в европейском художестве обязан Октябрьскому толчку и вызванным им в Германии, Венгрии и других странах волнам. Недаром символ „Серпа и Молота“ фигурировал в столь многих экспонатах выставки; недаром устроителям ее удалось составить целый уголок „Лениниады“ (из произведений Петера Альмы, Кропа, Зейферта и других), а в чехо-словацком отделе мы видели целых две серии иллюстраций к „Двенадцати“ Блока (Райхенталь и Машек).

Однако эта известная тематическая зависимость современного „авангардного“ искусства Запада от нас не должна заслонять другого факта. В области формы, в области художественной интерпретации западно-европейское искусство развивается своим собственным путем, говорит на собственном языке (так, например, голландец Петер Альма в своем „Памятнике капитализму“ продолжает традицию „Гаргантюа“ Домье). И этот язык чрезвычайно интересен для нас, варящихся в

собственном соку. Вот почему выставка революционного искусства Запада, показавшая нам подлинники многих художественных произведений, знакомых нам до того лишь по репродукциям (как, например, творчество Стейнлена, Мазерееля и др.), и более того — впервые открывшая перед нами совсем незнакомые крупные имена (как, например, голландцы Альма и Кроп и особенно венгерец Бела Уиц), была целым „событием“ на нашем горизонте.

II

Эта выставка, правда, была недостаточно полна, чтобы обрисовать перед нами исторические истоки революционной традиции в искусстве Запада: для этого в ней нехватало многих страниц (особенно Домье). Она охватывала лишь последнее двадцатипятилетие, вернее, десятилетие. С другой стороны, как увидит читатель, не все показанное на ней — от революции, но и от реакции, не от мужества, но и от испуга. Но, и в том виде, в каком выставка эта была развернута перед нами, она с большой логичностью выявила различные этапы социального „возмужания“ западно-европейского искусства, а соответственно этому — и эволюции его формы в сторону все большего и большего заострения и четкости.

В этом смысле, на самом правом фланге выставки — творчество англичанина *Франка Брэнгвина*, одного из крупнейших мировых мастеров в области офорта и литографии. Художник большого размаха, Брэнгвин охватывает, в своих на редкость больших для гравюры листах, всю капиталистическую, торговую и мореходную Англию. Ему принадлежит несомненная заслуга — художественного „открытия“ этой современной индустриальной Англии. Вспомним, с каким идеалистически-донкихотским упорством сопротивлялось машинизму прежнее эстетическое сознание англичан в лице Рескина, Морриса, социалиста В. Крэн, прерафаэлитов, которые противоставляли машине красоту средневековья и средневекового ручного труда,— и нам станет понятным своего рода „революция“, произведенная Брэнгвином. Он первый из англичан повернулся лицом к современности с ее инженерией и

металлургией; он первый возлюбил чудовища индустриализма: громады заводов и шахт, дымные вокзалы и поезда, ажурные мосты и верфи. Он первый ощутил своеобразный пафос современного крупно-городского пейзажа. Брэнгвин — пейзажист торжествующего урбанизма, почти его апологет. Капиталистическая цивилизация захватывает его лихорадочно-деловитым темпом своего строительства, вдохновляет его величием своей „колоссальности", своим архитектурным размахом.

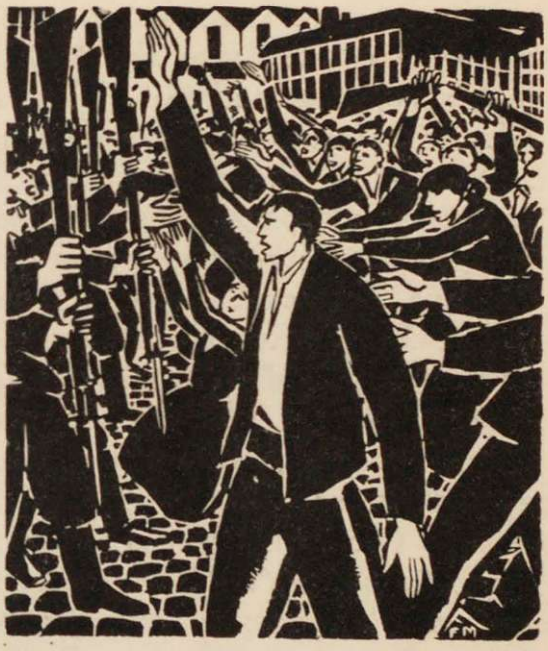
Показывает Брэнгвин и тех, кто строит эту цивилизацию, кто возводит эти колоссы архитектуры — людей труда, пролетариат. Этот пролетариат фигурирует у Брэнгвина то в виде людской массы, суетящейся и копошащейся у подножья гигантских судов, мостов и шахт, то в виде отдельных работающих фигур, полуобнаженные тела которых светятся на темном фоне той или иной трудовой обстановки. Брэнгвин заставляет дефилировать перед нами все отрасли труда — бурлаков, носильщиков, каменщиков, пильщиков, шахтеров — каждую со своим собственным трудовым жестом и ритмом. В этом отношении Брэнгвин столь же наблюдателен к телодвижениям труда, как и бельгийский скульптор, Константин Менье. Но недаром во всей этой брэнгвиновской черно-коричневой поэзии дыма, копоти и тумана, как и в самой его рембрандтовски-контрастной манере, есть какая-то мрачность. Рабочий люд Брэнгвина — это пролетариат еще на самой первой ступени развития; мощный физически, он — еще лишь послушный раб этой капиталистической цивилизации, лишь винтик в ее машине, лишь неотъемлемая часть ее „индустриального пейзажа". Пролетарии Брэнгвина почти всегда — с согбенными спинами (его излюбленный мотив) или в усталой подавленности. Брэнгвину, как типичному британцу, еще не приходила в голову мысль, что эти рабочие спины могут выпрямиться во внезапном порыве, нарушив весь заведенный ход этой капиталистической машины. Творчество Брэнгвина — *вчерашний* день английского пролетариата, еще не знавшего всеобщей забастовки и забастовки горняков.

Если в искусстве Брэнгвина мы видим в сущности социально-бытовой пейзаж, то у другого представителя старшего художественного поколения — *Стейнлена* (1859—1923) „социальный жанр", как таковой, уже эмансипируется от пейзажа. Человек, народ, пролетариат — вот что находится в центре внимания Стейнлена. Обозревая искусство Стейнлена, жившего в классической стране измен (вспомним

Ф. Брэнвин. Возвращение с работы (офорт).

Т. Стейнлен. Два класса.

только антимилитариста Густава Эрве и художника-антимилитариста Жоссо), невольно преклоняешься перед рыцарски-верной любовью этого художника к парижской бедноте, выразителем которой он был в течение целых десятилетий.



Ф. Мазереель. Братание (дерев. гравюра).

Рассыпанное по всем передовым журналам и газетам Франции, иллюстрировавшее наиболее популярные ее издания от монмартрских песен Бриана до „Интернационала“ Потье, от „Песен нищих“ Ришпена до „Крэнкбиля“ Анатоля Франса, пестревшее плакатами на стенах всех парижских домов, искусство Стейнлена — поистине социальная летопись Франции за последнее полустолетие. Не было ни одного общественного события, на которое не откликался бы художник — будь то забастовка, локаут, дрейфусиада, полицейские эксцессы, борьба с клерикализмом.

Этот популярнейший среди широких масс Франции и Европы художник был, вообще говоря, первым художником-социалистом не в английском, утопическом, а в собственном смысле этого слова. Ему принадлежат первые социалистические плакаты и серии пропагандистских рисунков, вскрывавших классовые противоречия, и, что особенно знаменательно сейчас, он первый изобразил идею „смычки“ — союз рабочего и крестьянина, городского пролетария и батрака. И только в начале войны идейная стойкость Стейнлена, как и большинства западно-европейской интеллигенции, поколебалась. Но, начав свою серию военных рисунков с патриотически-восторженной „Мобилизации“, он вскоре увидел и в бесчисленных рисунках имел смелость показать *оборотную сторону* войны, ее быт — голодные женские очереди, беженцев, инвалидов и т. д.

Стейнлен — наследник Домье. Но все же у него не было силы иронии и силы гнева великого сатирика. Да и эпоха формирования

стейнленовского таланта была уже не та. Он попал в Париж из Швейцарии через несколько лет после разгрома Коммуны, в период реакции, в пору „малых дел“. Мелкобуржуазная Франция оказалась еще неподготовленной для социального переворота. Революция осталась лишь в виде смутно реющей над пролетариатом „мечты“ — летящей женщины в фригийском колпаке, к которой тщетно простираются руки рабочих (любимый мотив Стейнлена). Пролетариат ушел в свои большие житейские горести, в свои маленькие жизненные радости. И Стейнлен последовал за ним — в самую гущу повседневности. Мы не найдем у Стейнлена мотивов промышленного труда, — он изображал не столько труд, сколько быт, и не столько промышленный пролетариат, сколько люмпен-пролетариев, мелкую бедноту; только сейчас ведь Франция становится крупной индустриальной страной.

Но Стейнлен никогда не опускался до обывательщины, до пресного „бытовизма“. В пестром мелькании парижских улиц, в скромном домашнем счастии бедняков Стейнлен следил побеги неиссякающей народной жизнерадостности. В его образах матерей, детей, разносчиц, швей и т. д. сказалась глубочайшая любовь художника к „малым сим“, его бесхитростная любовь к реальности. Ибо Стейнлен — реалист (вот почему его аллегории всегда так беспомощны). А в связи с этим — и весь облик его творчества, темпераментного, но в сущности задушевного и лирического, и самая его манера — импрессионистически-эскизная. Недаром Стейнлен — один из несравненных мастеров литографии, наброска, сочной и трепетно-беглой зарисовки, полной характера и движения. Недаром он один и из первых проводников японского влияния в европейское искусство — броского пятна и синтетической линии.

Ф. Мазереель. Акционер (гравюра на дереве).

Творчество бельгийца *Франса Мазерееля* знаменует собою иную стадию „городского“ мироощущения. Стейнлен любит маленькие улички и народные кварталы Парижа. Мазереель — художник *города вообще.* Он — дитя современно-

сти, — все более стирающей грани между Парижем, Лондоном, Нью-Йорком и все более заостряющей социальные углы капиталистического города. Растут к небу небоскребы и фабричные трубы, но зато и внизу, на земле, растут проституция, теснота, нищета. Стейнлен — реалист, бытописец города, Мазереель — его фанатический изобличитель. И то, что у Стейнлена завуалировано ласковым сочувствием, у Мазерееля кричит и вопит черным по белому. Мазереель, прежде всего, график. Даже тогда, когда он берется за живопись, из-под кисти его рождается какая-то особенная, специфическая, „урбанистическая“ гамма — мишурно-едкая феерия черного, лилового, зеленого. Но его стихия — это игра контрастами, резкими черно-белыми пятнами. Окружающее кажется ему калейдоскопом рассыпающихся арабесков, бесконечным мельканием силуэтов. Он даже не столько гравер, сколько график, ибо в его гравюрах на дереве больше темпераментной спешки, чем любви к материалу. Мазереелю всего 37 лет, но он уже автор 10 000 гравюр и рисунков; ему не терпится показать все образы, которые ежедневно и ежечасно стучатся в его сознание. Он творит сериями, циклами, целыми фильмами, но каждая его гравюра, как короткая городская новелла, композиционно замкнута в себе самой, до краев насыщена и наполнена роем образов.

К. Кольвиц. Мать.

Мазереель — несомненно большой талант, в котором есть стихийность Бальзака и неистощимая энергия какого-то современного Уленшпигеля. Правда, в нем немало сложного и воспринятого. В его творчестве сказывается и японизм (воспринятый через Тулуз-Лотрека), и старая фламандская „чертовщина“ Босха и Брейгеля. Почти в каждой гравюре Мазерееля фигурируют чертенята, мелькающие под ногами толп, какие-то „демоны“ мещанства, обывательщины, злословия, пошлятины. Любит Мазереель прибегать и к старинному народно-лубочному приему — показывать человеческую душу в „разрезе“, вскрывать „змеящиеся“ в ней пороки. Таков, например, его „Деловой человек“, вскрытый скальпелем художника, с нутром, начиненным

желаниями: „разбогатеть, поесть, попить“. Но все эти условности, сближая Мазерееля с какой-нибудь средневековой „Библией бедных“, не лишают его творчества убедительности, конкретности, современности. По существу, у Мазерееля нет мистики; наоборот, у него есть определенная социальная установка, четкое понимание хитрой механики социального строя.

Мазереель — страстный изобличитель буржуазной демократии, мещанских толп, движимых животными интересами, волчьими инстинктами, конкуренцией всех против всех. Но в одном объединяется эта толпа — в охоте за женщиной. Женской доле в современном городе посвящено огромное количество работ Мазерееля, и как раз там, где его предшественник и соотечественник, Ропс, видел демоническое владычество женщины, Мазереель вскрывает обратное,— ее социальную, экономическую порабощенность городу, коллективному буржуазному самцу. Такова, например, одна из наиболее выразительных вещей Мазерееля „Ужас“ — обезумевшая от отчаяния женщина, одинокая в кольце каменных домов и озверевших толп. Особенно ненавидит Мазереель „дельцов“ нашего времени, parvenues, выскочек, финансистов и бюрократов, типы которых у него поистине — средневековые дьявольские маски.

Большое место в творчестве Мазерееля занимает война, довершившая социальное развитие Мазерееля. Резче, чем кто-либо, вскрывает он пружины войны — капитализм и империализм и ее благословителей — клерикалов. И Мазереель уже знает, где выход из этого кровавого хаоса: на одной из своих гравюр он рисует братание солдат с пролетариатом.

III

Совершенно очевидно, однако, что наиболее глубокие следы оставила война в искусстве побежденной Германии. Здесь на первом месте должна быть поставлена *Кэте Кольвиц*, престарелая и все еще юная духом и талантом художница-гравер. С 1897 г. и до наших дней художница изображает в сущности одно и то же; ее тема — человече-

К. Кольвиц. Шествие ткачей (офорт).

ская бедность, ее персонажи — работницы и рабочие. Творчество Кэте Кольвиц — это одна и та же грустная, неумолчная и все нарастающая песнь пролетарской женщины.

Однако для этой песни художница находит все новые слова, все новые средства выражения. Правда, суровое, как и самый его лейтмотив, творчество Кольвиц никогда не играло разнообразием цвета — оно знает лишь основные звуки: белое и черное. Но, как график, Кольвиц не раз меняла свою технику, работая то с помощью офорта, то литографии, то — как теперь — гравюрой на дереве. Техника играет в творчестве Кольвиц не самодовлеющую, но служебную роль. Художница, развиваясь, ищет наибольшей выразительности, наиболее прямого пути — от себя к зрителю. Создавая иллюстрации к „Ткачам" Гауптмана, она пользовалась всей гаммой оттенков офорта, чтобы внушить зрителю зловещее настроение бедных рабочих каморок, где скудный свет борется с тьмой, где еле мерцающая искра жизни

борется с голодной смертью. В цикле „Крестьянского восстания“ манера Кольвиц становится суше и острее, соответствуя самой стремительности сюжета. Позднее — с необычайной нежностью и легкостью Кольвиц рисует литографским карандашом детские образы—большеголовых, рахитичных детей. Мать и дитя (мать-работница, и дитя — истощенное голодом, похожее на маленького старичка), пролетарская женская доля — вот основная канва ее творчества. И, наконец, в последних своих работах, где творчество художницы достигает своего напряженнейшего пафоса, в работах, навеянных войной, горем вдов и сирот — Кольвиц прибегает к резкому, острому языку гравюры на дереве. Никаких полутонов, только черное и белое, только острые жилы линий, — словно крик боли и возмущения, прорезывающий ночь и звенящий на одной и той же ноте...

В своем искусстве она прежде всего — женщина-мать, до краев преисполненная жалости. Только у Достоевского (излюбленного автора Кольвиц) можно найти страницы, столь же пронизывающие болью за человека, за плачущее „дитё“. Создать такие поистине трагические листы, какие создала Кэте Кольвиц под влиянием мировой бойни,— вероятно могла только женщина-мать, с незаживающей раной: потерей сына. Но это личное горе под рукой Кэте Кольвиц выросло в *горе всех матерей всего мира.*

Было бы, однако, несправедливо думать, что искусство Кэте — исключительно жалостливое, скорбящее, дрябло-пассивное. Немецкий биограф Кэте Кольвиц, Артур Бонус, усиленно старается внушить, что художница—лишь философ, что она никогда ни к чему не призывает, что ей чуждо чувство гнева и мести, что она во всех бедствиях народа винит лишь судьбу, древний „рок“. В доказательство этого он приводит тот факт, что Кэте Кольвиц всегда изображает жертв, но никогда не рисует врагов — богачей, тунеядцев, насильников. Слабое доказательство! Образы Кэте Кольвиц настолько красноречивы сами по себе, насыщенны и выразительны, что выводы напрашиваются сами собой. Только классово-слепые не видят их. Когда Кольвиц изображает материнское горе над сыном, убитым в гражданской войне (гравюры к „Ткачам“ Гауптмана) или войне внешней, когда она рисует женщин, которые, в зверином отчаянии, сжимают костлявые кулаки и уже хватаются за камни, вилы, и косы, чтобы броситься на насильников (та же серия „Ткачей“ и особенно „Крестьянской войны“),

К. Кольвиц. Живые — мертвым. Воспоминание о 15 января 1919 г. (гравюра на дереве).

когда она рисует голодающих детей послевоенной, придавленной победителями Германии,— она тем самым зовет зрителя не к философскому смирению, но к социальной борьбе.

И, наконец, еще знаменательная черта: если в прежние годы Кэте Кольвиц изображала лишь индивидуальные фигуры скорбных матерей, то теперь, после войны, она рисует по преимуществу тесно сомкнутых, словно слитых в одну монументальную группу женщин с детьми — общая доля словно превращает их в один коллектив. Отчаяние готово стать здесь движущей силой объединения. И, вместе с тем, как во всем подлинно трагическом, в них нет истеричности, чрезмерности; эти женские и детские группы — монументальны и пластически компактны, и в густоте их черного тона есть подлинно скорбный пафос. Произведения Кэте Кольвиц — незабываемый памятник мировой бойни.

Бросить в лицо буржуазному обществу, в лицо „просвещенному, прогрессивному, гуманному“ XX веку позорные образы нищеты, голода, умирания заживо, преждевременной старости,— не значит ли это призвать к проклятию существующего „порядка“ вещей? Кэте Кольвиц — дочь свободомыслящего пастора и проповедника, и в ней самой горит потенциальная сила и страстный пафос проповедницы (хотя, конечно, и не в религиозной плоскости).

Г. Гросс. На улице.

И то, чего не видит Артур Бонус, отлично видели другие: бывший кайзер, задержавший в 1898 г. награждение Кэте Кольвиц золотой медалью, его августейшая супруга, запретившая печатать в 1908 г. плакат Кольвиц „Домашняя работница“, и сама всеведущая германская полиция, запретившая

в 1912 г. другой плакат художницы в пользу детских площадок. Кэте Кольвиц не принадлежит ни к какой партии, но это именно она создала за последние годы наиболее сильные плакаты Межрабпома и лучшие плакаты, посвященные смерти Карла Либкнехта.

Кэте Кольвиц удалось переключить свою скорбь на язык искусства; другие художники послевоенной Германии, наоборот, сделали искусство отдушиной своего душевного смятения и нервного потрясения. Ужасы войны ввергли их в хаос отчаяния, а недоделанная революция и наступившая реакция словно выхватили последнюю почву из-под их ног. Одна из литографий Бекмана так и называется „Разочарованные“—интеллигенты, развалившиеся в безвольных позах, причем в руках у одного из них, очевидно, утративший силу „Призыв“ Карла Либкнехта...

Петер Альма. Ленин.

Но все же старая Кэте Кольвиц имеет и молодых соратников. Таков прежде всего *Георг Гросс*. Правда, он является диаметрально противоположностью ей. Если искусство первой движимо прежде всего силой сострадания, пламенем любви, то искусство второго — разящий бич сатиры. Георг Гросс — злейший из карикатуристов нашей эпохи. Его острый глаз беспощаден до цинизма — он видит все язвы современной буржуазии, ее домашнего быта, ее улицы, ее казармы. Его литографский штрих, чуждый всякой светотени, острый, как игла, легкий, как паутина, наивный, как очертание детского рисунка, и в то же время точный, как сечение хирургического ланцета — сечет и клеймит с глубочайшей иронией. Лица персонажей Гросса выразительны до гротеска; это живые схемы всех человеческих пороков. Излюбленные мотивы Гросса — ужасающие контрасты между жалким существованием инвалидов мировой войны, людей-обрубков, и расцветающей за их счет праздной жизни паразитов-спекулянтов. Но не только буржуа и кокоток рисует Гросс. В центре его внимания, на прицеле его ненависти прежде всего милитаризм—фашистские генералы, реакционное офицерство, тюремщики и т. д. „*Да здравствует* Носке! *Пролетариат обезоружен!*“ — провозглашает, поднимая бокал, один из лейтенантов Гросса над трупами павших рабочих.

IV

Кэте Кольвиц, Гросс, коммунисты Зейферт и Иогансон уже обслуживают коммунистические издания, выступают под знаменем МОПРа и компартии Германии. Вот факт исторического значения, заслуживающий быть отмеченным и в отношении других стран. *Диалектика событий, эпоха бури и натиска приводит не второстепенных, но лучших мастеров Европы к позиции борющегося пролетариата.*

Правда, и здесь художника ожидают новые „ужасы". Так, норвежец Клуге и голландец Петер Альма в многочисленных работах изображают прелести белого террора — политзаключенных, их пытки и казни (Клуге делает это реалистически, Петер Альма — с большой синтетической силой, как, например, в работе: „Памяти павших товарищей в Эстланде"). Но не это главное; главное — это тот „активизм", та *динамическая энергия*, та твердая страстность, которую черпают эти художники — голландцы Петер Альма и Кроп, австриец Нистлер, венгерец Бела Уиц — от приобщения к самой стихии борющегося пролетариата.

Изображая восстание, Петер Альма подчеркивает, прежде всего, широкие, согласованные и стремительные движения коллектива. Руки и ноги масс — словно один выброшенный вперед жест. Но это симметрия не египетских рабов, это симметрия организованной воли. Отсюда и схематизм, несколько чрезмерный и жесткий у Петера Альмы. Если у Стейнлена человеческая фигура прочувствована лирически, если у Феликсмюллера она — обнаженные нервы, то у П. Альмы это, прежде всего, волевая схема, боевая формула. Такой же формулы, но не борющегося, а работающего, человека ищет венгерец Цильзер. Ничего — придут другие художники и наполнят эту голую формулу кровью и плотью живой реальности!

Отчасти они уже пришли. Я разумею венгерца *Бела Уиц* и австрийца *Нистлера,* — прекрасных, впервые увиденных нами мастеров. В ряду современных художников-общественников Уиц занимает особое место: его позиция наиболее последовательна, его мироощущение — наиболее определенно. Уиц — коммунист, переживший вместе

Бела Уиц. Из цикла „Луддитское восстание“ (офорт).

с венгерским пролетариатом все радости и горести недавней советской революции. Он знает, чего хочет. Он не только критикует современное общество, но и знает, во имя чего критикует.

Отсюда четкая целеустремленность творчества Уица, тот волевой упор, та твердая сосредоточенность, которые сообщают его произведению специфический отпечаток. У Бела Уиц есть свой собственный стиль — острый и напряженный, как готовая спустить стрелу тетива. Отсюда его любовь прежде всего к линии, сказавшаяся уже в ряде его городских пейзажей — рисунков домов, башен и мостов Парижа, иногда звонко подцвеченных акварелью и всегда превосходных по своему линейному лаконизму, по узорности железа и камня.

Конечно, Уиц не одинок, он очень культурен, у него много воспринятого и от японцев, и от Ходлера, и от современных художественных течений. Но все это он претворяет по-своему. Особенно большую дань принес Уиц экспрессионизму и кубизму, но характерно, что он использовал их, как чисто „рабочий метод“ для своей собственной цели: революционной тематики. Работа над беспредметными композициями, работа над чисто формальным анализом была для него не самоцелью (каковой она является для многих художников!); она явилась подготовкой к его дальнейшим, уже революционным сериям работ. Динамизм Уица сдержан, подчинен волевому рулю. Уиц в своем искусстве прежде всего организатор, режиссер людей и вещей. В этом отношении очень характерен его прекрасный цикл офортов „Восстание луддитов“, изображающий все этапы движения ткачей вплоть до его мученического финала. Проникнутые яростью и экстазом борьбы, исполненные необычайного динамизма, эти композиции в то же время строго построены — на основании почти геометрических схем. В них — огонь воображения и лед математического расчета.

Но если в „Восстании луддитов“ у Бела Уица действует человек-масса, с почти единым коллективным жестом, то в другом цикле, „Против империалистической войны“ (исполненном тушью), художник обнаруживает свое уменье индивидуализировать эту человеческую массу, свою острую наблюдательность. Его образы тех, „кто поддерживает право богатых“, — генерала, попа, капиталиста, — выразительны до гротеска. И тут же, рисуя тех, кто борется против империализма, пролетариев, Уиц опять строг и монументален, — словно, даже умирая, эти пролетарии держат строй, сохраняют порядок. *Пафос Уица — па-*

Бела Уиц. „Те, которые поддерживают право богатых".

фос коллективности, монументальности. Вот почему его влечет к себе стенопись, фреска, как показывают два больших его проекта: „Рыбаки" и „Строительство".

Э. Нистлер. Из цикла „Чартистское движение“.

В этом добровольном подчинении индивидуального — общему, вдохновения — конструкции и заключается интереснейшая черта Уица как художника-коммуниста, черта, придающая интерес его художественным исканиям и заставляющая „прощать“ даже весь чрезмерный, почти фанатический его схематизм.

Эта же черта — монументализм — и в творчестве Нистлера. Его цикл 18 рисунков „Чартистское движение“ — патетическая поэма борьбы, поражения, мук, энтузиазма. Как и у Белы Уица, здесь действует человек-масса.

И эти стройно идущие, единодушно наступающие и яростно сражающиеся фигуры Нистлера — едва ли не сильнейшее впечатление выставки. Правда, и Уиц и Нистлер ищут вдохновения в прошлом, в героике прошлого, но ясно, что здесь „обратная перспектива“, что

подлинным вдохновителем их является современность, современный пролетариат, современная социальная революция. Она дает им тот свежий заряд, которого не было у Стейнлена.

Мы видим: растет мировое пролетарское движение, а вместе с ним революционизируется сознание художников, дисциплинируется и заостряется их способ выражения. От лирически мечтательного импрессионизма Стейнлена через интеллигентский психологизм германских „экспрессионистов“ к четкому динамизму (дух борьбы) и монументализму (дух организации) — такова эволюция формы в области „социального жанра“.

V

Какой же урок для себя можем мы извлечь из этой выставки? Прежде всего, тот, что пора оставить чисто славянофильское самообольщение: будто лишь у нас процветает революционное искусство. Наоборот, — и это не вина, а беда наша, — нам нужно еще создать его — ведь у нас нет тех больших традиций (Домье, Делакруа), которыми обладает Запад. У нас еще нет мастерства — его надо выковать. Сила художников-революционеров Запада в том, что они органически сочетают подлинный пафос содержания с подлинным мастерством формы.

Правда, как мы видели, это „содержание“ нередко еще во власти меланхолии и мистики (германский экспрессионизм), но у лучших художников оно исполнено активизма, энтузиазма, подлинной революционной страсти. И вот эту страсть свою западно-европейские художники умеют облекать и заковывать в адэкватную ей современную форму. Ибо иначе и не может быть: каждое действительно новое содержание всегда прокладывает себе и новое русло формы, новые берега, новый выразительный язык. Эту форму художники Запада еще не нашли, но они ее ищут упорно и искренно. Мы же ищем — мало. Мы готовы пойти по линии наименьшего сопротивления, т. е. попросту... вернуться к передвижникам.

Теоретически возможна была бы такая точка зрения: если на Западе — кипение, то у нас, в стране революции *победившей*, — успо-

коение. А следовательно-де: если в революционном искусстве Запада — крайняя заостренность и взволнованность содержания и формы, то у нас — эпически-спокойный реализм. Мы свое уже сделали: в период гражданской войны в нашем революционном плакате (несомненно, повлиявшем и на западное искусство) было достаточно „крика“, достаточно гротеска, достаточно „динамики“. Теперь, мол, нужно другое — правдивое отображение реальности. Действительно, история искусства свидетельствует о том, что победоносные революции приводят к расцвету бытовой живописи, „бытописи“, к утверждению в искусстве нравов и типов победившего класса (голландский реализм XVII века, мещанская живопись Греза и Шардена времен Французской революции).

Однако едва ли эти исторические прецеденты могут быть притянуты к нашей современности. Не те времена. И не тот класс. Победившая голландская или французская буржуазия самодовольно видела в добродетелях и привычках своего класса — предел не только своего, но и общечеловеческого идеала. Современный пролетариат этого самодовольства чужд; он рассматривает себя как переходное звено к обществу будущего; он не может почивать на лаврах; он революционен в каждый данный момент своего бытия. Реальная данность сегодняшнего дня — для него лишь ступень на лестнице дальнейшего восхождения.

Вот почему и в нынешнюю эпоху мирного строительства в нашем искусстве не должно быть места пресному бытовизму: наши будни полны героики и романтики, лишь нуждающихся в художественном обнаружении. И революционное искусство Запада, — лишний раз напоминает нам о том, что успокаиваться еще рано, что мы — в окружении мира, где еще кипит ожесточенная классовая борьба...

III. ГЕРМАНСКОЕ ИСКУССТВО

*

I

ВЫСТАВКА германского искусства в Москве, устроенная германским комитетом „Помощь художникам“ при ЦК Межрабпома, помимо того, что она явилась событием общественного значения, представила для нас и большой культурно-художественный интерес. Германского искусства мы почти не знаем. Правда, было время (уже не говоря об эпохе Овербека, — Александра Иванова), когда русская живопись перекликалась с германской (таково, например, влияние дюссельдорфских жанристов на некоторых наших передвижников), когда русские художники обучались в Германии, более того, — когда репродукции с германских символистов, Беклина и Штука, были чрезвычайно у нас популярны (кто не помнит засилья „Острова мертвых“ в гостиных каждого врача и присяжного поверенного и даже над кроватью каждой курсистки?). Но этим, в сущности, и исчерпывалось наше знание германского

искусства, неизмеримо уступавшее нашей осведомленности о художественном Париже.

А между тем, как раз, за это десятилетие Германия жила напряженной художественной жизнью. В ее искусствоведении произошла переоценка ряда художественных имен, выдвинутых из пыли забвения на первый план (Ганс фон Марэ, Матиас Грюневальд). В ее искусстве произошли решительный сдвиг от прежнего символизма, резкое помрачение прежних кумиров (лозунг: „долой Беклина!") и неожиданное нарождение новых течений, новых имен. Более того: за эти годы Германия в художественной области переживала период подлинной бури и натиска, по своей интенсивности, несомненно, оставляющий за собой то топтание на месте, которое настало в „пост-кубистической" Франции. Я разумею немецкий „экспрессионизм", который хотя и возник еще в 1907 г., но заставил говорить о себе гораздо позднее и который породил громадную литературу.

Как раз в этом отношении германская выставка должна была нас разочаровать. Межрабпому не удалось получить для экспонирования в СССР многих художественных ценностей и притом весьма существенных для характеристики общей картины германского искусства. Выставка зияла многими существенными пробелами и прежде всего в области живописи и скульптуры. Совсем не представлен был здесь талантливейший из „экспрессионистов" и один из его зачинателей в Баварии, погибший во время империалистической войны — Франц Марк, а также Макс и Моргнер. Плохо представлены были Оскар Кокошка (только рисунками), Пауль Клее, Эмиль Нольде, Кампедонк, совсем отсутствовал Зеевальд, Кирхнер и, наконец, слабо показан и Макс Пехштейн, едва ли не наиболее яркий из современных живописцев Германии. В области более правых течений отсутствовал Макс Либерман, один из первых импрессионистов и „рабочелюбцев", бытовые произведения которого было бы чрезвычайно полезно сравнить с современным германским жанром. Наконец в числе экспонентов по скульптуре совсем отсутствовали Халлер, Хетгер, Лембрук и, главное, Барлах, пластика которого по своей „экспрессионистской" патетике представляет большой интерес. Чтобы покончить с пробелами выставки, укажу и на то, что совсем не представлены были искания новой Германии в области художественной вещи, а между тем усилия веймарского „Дома Строительства" создать художественную промышленность

на основе простоты и целесообразности — явление весьма ценное, созвучное с нами и для нас поучительное.

И все же московская выставка окунула нас в общую атмосферу германского искусства и дала нам возможность сделать кое-какие выводы. Прежде всего — о чрезвычайном эклектизме современного германского искусства. Но в известном смысле этот эклектизм и есть новая и характерная для германского искусства черта, свидетельствующая о происшедшей в нем ликвидации его еще недавно спокойно-самоуверенного, замкнуто-самодовлеющего характера. Германское искусство всегда питалось собственными соками. Окрепшая в победе над Францией Германская империя слишком высоко ценила себя, чтобы брать что-либо со стороны. Такова была ее типично „бисмарковская" монументальная скульптура, отразившая культ физической силы гогенцоллернской Германии. Такова была и живопись — Беклин, Штук, Тома, Клингер, — культивировавшая античную мифологию, которая считалась чем-то столь же чисто германским, как склонность Ницше к древней филологии.

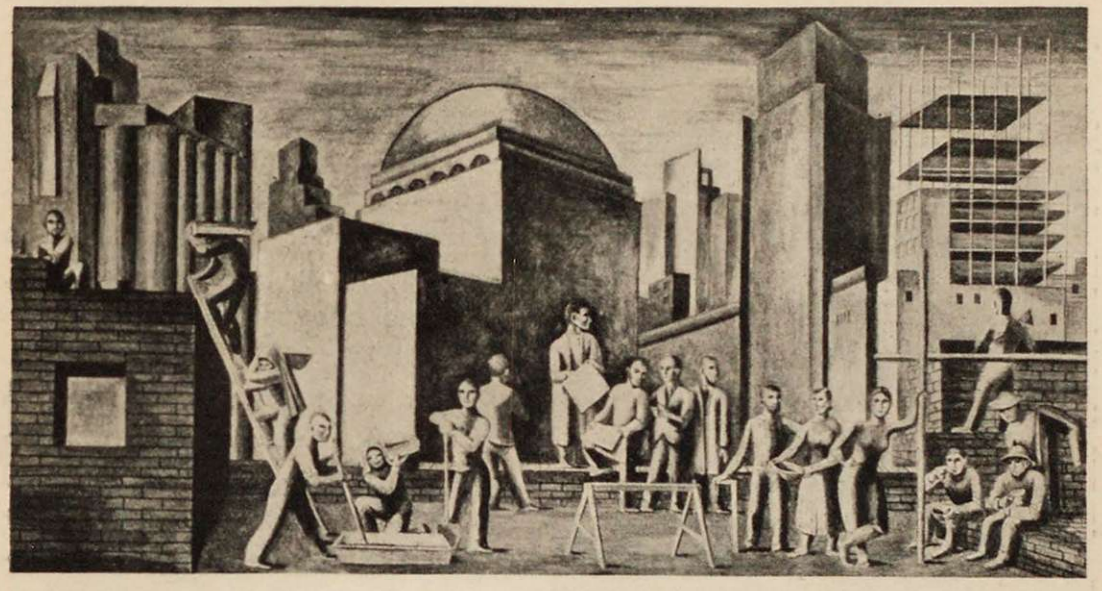
Вообще говоря, германское искусство и по самой природе своей всегда резко отличалось от искусства романского и, в частности, французского. В то время как искусство Франции характеризовалось чувством меры, ясной пластической гармонией, культом формы, равновесием рисунка и цвета, — в германском искусстве на первом плане было всегда содержание, отвлеченное или натуралистическое. В этом интелектуализме германского искусства — его большое духовное достоинство, но в нем же и причина известной живописной отсталости немцев. В искусстве Франции эмоция преобладала над сознанием; в германском искусстве интеллект, раздумие доминировали над непосредственным чувством. Французское искусство — искусство синтеза; германское — анализа. Отсюда именно гипертрофия в нем линии над цветом; отсюда именно скорее графический и „раскрашенный", нежели живописный характер германской живописи (Дюрер — Кранах — Лайбль). И отсюда, наконец, те страстные, мучительные и почти трагические попытки, которые делались и делаются германскими художниками с конца XIX века для того, чтобы преодолеть этот роковой заколдованный круг германского искусства, для того, чтобы приобщиться к мировой живописной культуре и завоевать, наконец, эту недающуюся „живописность" (malerische).

М. Пекштейн. Италианские каменоношы.

Напомню деятелей этой первой кампании: критика Мейер-Греффе, горячо пропагандировавшего новое французское искусство, Чуди, который, вопреки оппозиции самого кайзера, провел это искусство в музеи, Либермана и Уде, этих первых немецких импрессионистов, и их последователей Коринта и Слефохта („Сецессион").

Однако этот германский импрессионизм, запоздавший по сравнению с Парижем лет на двадцать, в весьма слабой степени оплодотворил искусство Германии красочностью, и живопись представителей старого „Сецессиона" и „Союза берлинских художников", представленная на выставке, в общем недалеко ушла от наших передвижников (например, Балушек).

Второй и столь же запоздавшей волной французского влияния был „экспрессионизм", явившийся реакцией против импрессионизма и про-



Р. Зеевальд. Строительство (стенопись).

возгласивший лозунг наибольшей выразительности внутреннего образа художника. Ни для кого не тайна, что экспрессионизм явился немецкой данью ван-Гогу, Гогену, Матиссу, Руссо. Достаточно было взглянуть на экспонаты выставки, чтобы увидеть, что О. Кокошка увлечен ван-Гогом, что Макс Пехштейн, наиболее яркий и декоративный из экспрессионистов, пленен Гогеном и Матиссом, что Э. Нольде в своем женском портрете — не без влияния Матисса и ван-Донгена и т. д. Разумеется, пока что немецкие эпигоны все же ниже своих учителей по живописной культуре: их краски еще сыры и рыхлы. Как ни эклектична, однако, эта современная живопись Германии, как ни много в ней гипертрофии самых различных влияний, — все же в ее актив должно быть записано одно обстоятельство. А именно то, что она сдвинулась с мертвой точки, разомкнула узкий национальный круг, вобрала в себя то, что ей недоставало — красочность Франции. Это — первый шаг, но шаг уже большой и очевидный для всякого, кто видел довоенную живопись Германии и может сравнить ее с живописью Германии наших дней.

Вместе с тем было бы, разумеется, несправедливо отрицать в экспрессионистской живописи наличие специфически немецкого своеобразия. Оно заключается в той экстатичности, в той повышенной страстности и напряженно-мучительной остроте, которым веет на нас от этих холстов. Здесь покончено со всяким культом античной сюжетики, с ним-

О. Дикс. Мать с ребенком.

фами и сатирами, которые наполняли искусство Беклина, Штука, Тома, Клингера; покончено с культом „бидермейерстиля", с этой слащаво-сентиментальной реставрацией прошлого; покончено и с культом „колоссальности", особенно процветавшим в скульптуре.

От всей этой ницшевской филологии, Гетевской вертеровщины, главное, от бисмарковской самоуверенности, — не осталось и следа. Крушение империи и юнкерства согнало с лица германского искусства его холодную и спокойную маску — на нем появились черты человеческого страдания, черты, переходящие в гримасу боли и ужаса, более того — в физиологическое выражение крика...

Чрезвычайно важно, что хотя начало экспрессионизма и положено было в 1907 г. (выставка „Мост" в Дрездене), но развитие и расцвет его относятся к годам непосредственно предвоенным и военным. Война, эта страшная, невиданная бойня, унесшая столько германских жизней, потрясла душу германской интеллигенции, выбила ее из колеи, вселила в нее ненависть ко всему тому, что раньше считалось основой „германского духа" — авторитетности, дисциплинированности, порядку, государственности. Освобождение личности от оков милитаризма, высвобождение в ней стихийных сил, внутренней активности, утверждение индивида, как такового, со всеми его чисто-субъективными эмоциями — таков был первый лозунг этой уцелевшей от войны интеллигенции. Именно таково происхождение германского „экспрессионизма" — течения, стремящегося к выражению в слове, в рисунке, в красках, в камне наибольшей обнаженности, наибольшей „экспрессии" внутренних переживаний художника. Средства и пути для этого безразличны, —

О. Дикс. Из цикла офортов „Война".

отсюда тот невероятный эклектизм, которым отличается „экспрессионистское" искусство, соединяющее в себе отзвуки прошлого с современностью, китайское влияние с средневековьем, влияние России с влиянием Франции. Вот почему неистовый индивидуализм ван-Гога, призыв к „естественному состоянию" Гогена и его же, равно как и матиссовский, экзотизм упали в Германии на благодарную почву — они были восторженно восприняты, как протест против научного позитивизма и материализма, как утверждение субъективного „я", как утверждение свободы личности от гнета эмпирической действительности.

Но поскольку подобный художник-индивидуалист убегал от ужасной действительности, черпая „освобождение" только в себе, в своем вну-

О. Дикс. Из цикла офортов „Война".

треннем мире, а не в коллективе и активной борьбе, — он замыкался в круг мистики, метафизики, абстрактности. Разве не то же самое было и у нас в годы реакции, породившие символизм? Так и в Германии: чем тяжелее становились условия жизни, тем более художники-экспрессионисты уходили в искание „бесконечного", в эротику и экзотику. Такой именно взволнованно-экстатический, взвинченный, растрепанный и мучительный характер носит творчество таких экспрессионистов, как Оскар Кокошка, Пауль Клее, Кампедонк и др. Лишь немногие экспрессионисты, как, например, Пехштейн, сумели остаться на „грешной земле" и дать более или менее здоровую и яркую живопись.

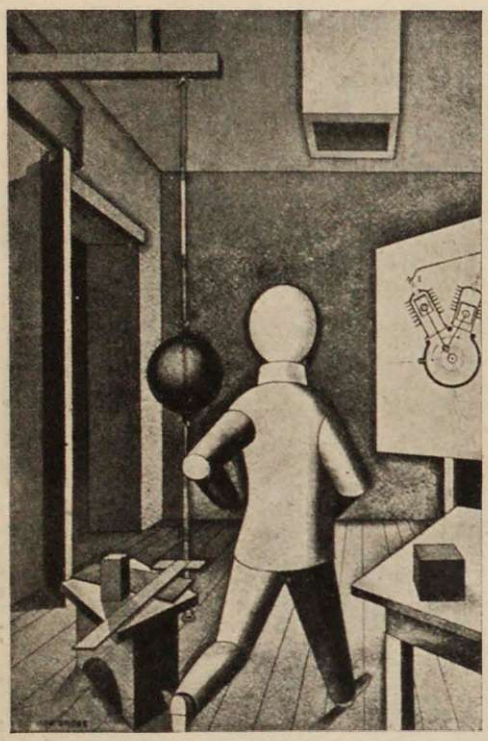
Вместе с тем весьма характерно, что сами немцы, взяв у французских мастеров новую красочность, совершенно правильно рассматривают экспрессионизм, как своего рода „освобождение духовной энергии от требований греко-римско-романо-французского мира" — как возврат к готике, к отечественному и как бы вновь открытому Матиасу Грюневальду. Французы в свою очередь называют германскую живопись „peinture methaphisique" (метафизической живописью). И, действительно, есть какой-то „мистический" натурализм, какая-то смесь порыва с надрывом, трагического с гротескным в живописи современных экспрессионистов. Разумеется, — не всех; в этом отношении надо отличать два крыла экспрессионизма — северное, более „земное", идущее из Дрездена и давшее имена М. Пехштейна, Кирхнера, Роттлуфера, Нольде, и южное,

идущее от Кандинского и П. Клее (общество „Голубой всадник“),— крыло, которое парит над грешной землей, уходя в сферу чистой абстракции, чистой „духовной музыки“.

Чем трагичнее, однако, слагалась атмосфера Германии, тем более звучали анархические ноты в ее живописи, тем более запечатлевался в ней хаос взволнованной, смятенной и запуганной событиями души художника-интеллигента. В этом смысле весьма показательно современное увлечение немецкими живописцами живописью Шагала, доходящее до одержимости. Таковы, например, работы Кампедонка. Они свидетельствуют о том, что наш русский художник, гениальное порождение ужасов „гетто“, попал в „самую точку“ настроений германской интеллигенции, охваченной жаждой „иррационального“. Не менее характерна в том же плане и увлеченность немцев выразительностью детского творчества, а также французским художником — „примитивом“ Анри Руссо; эта „инфантильность“ сказывается на многих и многих произведениях современной германской живописи с уклоном к „примитивизму“ (например, Эрнст Фриш, Рихард Зеевальд, отчасти Кирхнер и др).

К. Феликсмюллер. Революция (масло).

Наряду с „экспрессионизмом“, как проявлением интеллигентской реакции на действительность, надо указать и на другое, правда, кратковременное, движение, явившееся также своеобразной „оппозицией“ германской художественной интеллигенции против этой самой действительности. Это — так называемый „дадаизм“. „Дадаисты“ — это группа художников, искавших выхода в смехе, в издевке, в оплевании, в ниспровержении всяких „эстетических норм“. Недаром



Г. Гросс. Новый человек (акварель).

именно из „дадаизма“, из этой „пощечины общественному вкусу“ вышел талантливейший и острейший рисовальщик пролетарской Германии — Георг Гросс, литографии которого — злейшая сатира на буржуазию.

В одной из своих автобиографических статей Георг Гросс превосходно обрисовал эту эволюцию германского художника из романтика-экспрессиониста в „дадаиста“ и дальнейший логический шаг его к революции. Дадаизм осмеивал „чистое“ и „святое“ искусство, как его понимает буржуазия. Он говорил о том, что подобное искусство в буржуазном обществе — не более как ханжество, лицемерие, бессмыслица. Но вот разразилась революция, на сцену выступил пролетариат, и те же смеявшиеся над искусством и над всем миром дадаисты увидели, что искусству стоит существовать, что оно может и должно быть оправдано новыми высокими задачами — служением революции. „Раньше, — признается Гросс, — когда я был романтиком, я ненавидел всех людей, как мизантроп и индивидуалист; теперь я ненавижу только плохие учреждения и тех хозяев жизни, которые эти учреждения, этот строй поддерживают. И единственная надежда, которой я живу, — это надежда на падение этого строя и поддерживающего его класса. Эту надежду разделяют со мной миллионы людей“.

Итак, вот третья фаза современного германского искусства — сдвиг в сторону жизненной правды. Революция побудила его заинтересоваться этими „миллионами людей“. И заинтересоваться не так — ни тепло, ни холодно — как интересовались им раньше либеральные Либерман и фон-Уде, а со всей горячей симпатией к страданиям этих миллионов. Мотивы нищеты и голода широкой волной хлынули в германское искусство. Образы бедных и беспризорных, калек и инвалидов, вдов и сирот, преждевременных стариков и рахитичных детей заполнили

его, начиная от академической живописи Балушка и Крайна и кончая той же Кэте Кольвиц.

В этом отношении интересно, например, сравнить творчество известного и уже престарелого берлинского рисовальщика Генриха Цилле, его зарисовки рабочей жизни, полные добродушия и юмора, с последним творчеством Германии, уже совершенно чуждым этой улыбке — с бытовыми зарисовками Гросса, Шлихтера и др.

Иогансен. „Внизу голодают потому, что наверху обжираются“ (масло).

Последствия войны, всей тяжестью своей обрушившиеся на Германию, вскрываются в этом современном германском искусстве во всей своей ужасающей правде. Ибо „правда“ и только она — вот лозунг этой группы художников, назвавших себя „веристами“ (от слова veritas). Еще в 1918 г. Людвиг Мейднер провозгласил необходимость „фанатического натурализма, откровенно мужественного правдолюбия“. И вот перед нами два альбома, Кэте Кольвиц и Отто Дикса. Оба носят одно и то же краткое, но выразительное название — „Война“, но каждый из них рассматривает войну в иной плоскости. Кэте Кольвиц рисует тыл — матерей, вдов, сирот, — всех тех, кто выжил войну, но навсегда искалечен, напуган, покрыт трауром. Отто Дикс, наоборот, показывает в своей потрясающей серии 50 офортов, кошмары фронта — превращение человека в зверя, в подземного жителя, в окопного червя; перед нами — замерзшие, истерзанные, разорванные, гниющие бойцы, словно видения страшного кошмара. Никто

Г. Шольц. Газетчик (литография).

никогда еще с такой силой выразительности не изображал войны, как это сделал Дикс. Не с Верещагиным, спокойным наблюдателем и бытописцем войн, а скорее с гениальным испанским мастером Гойей, запечатлевшим в начале XIX века „бедствия войны", можно сравнить эти гравюры Дикса.

Однако эта война, в которой победа зависела не от личного мужества, а от техники, эта механизированная бойня внесла в германское искусство и своеобразную психологию, проникнутую ужасом перед машиной вообще. Вспомним пьесу „Газ" Кайзера, проповедующую возврат к полям от городов; вспомним пьесу К. Чапека (чеха), предвидящую механических людей. Правда, в странах романских, в странах-победительницах, машина до сих пор продолжает чуть ли не обожествляться в искусстве. Но в Германии должна была настать реакция. На выставке был ряд произведений, вызванных этой же категорией чувств. Так, Г. Герле, изображая инвалидов с искусственными частями тела, с протезами, доходит до своеобразного „мистического" построения человека, как некоего механизированного существа, оживленного комплекса мертвых вещей. Люди Герле — живые манекены, автоматы за разными номерами. Его рабочие, сложенные из частей машины, — это воплощение того ужаса перед машиной, который внушает художнику современная цивилизация, механизирующая все и всех.

— „Человек — самый дешевый товар" (так названо другим художником, Отто Грибелем, одно из его произведений) — вот вывод, к которому должна была привести художников послевоенная эпоха Германии. В указанном рисунке Грибелем изображена витрина, в которой красуется этот человеческий товар — мужская рабочая сила и женское тело. Последний мотив особенно преобладал на германской выставке, часто сообщая ей даже некоторый сомнительный отпечаток. Эта склонность к изображению женской наготы, охватившая современных германских художников, может быть, конечно, объяснена объективными

причинами. Война, голод, нищета вызвали необычайный расцвет проституции, выбросив на улицу не только женские, но и детские массы. И германские художники, изображая проститутку, не „романтизируют“ ее, как это делали некоторые французские художники (Гаварни, Ропс, Манэ), но, наоборот, выявляют в ней объект эксплоатации, черты голода, отупения, болезни, гнили. Таково ужасающее по своему натурализму произведение О. Дикса, показывающее костлявую женщину перед зеркалом, прихорашивающую свое почти трупное лицо; такова другая картина, рисующая мать, которая выводит на улицу подростка— дочь; таковы рисунки Гросса, названные им с горькой иронией „весенними мотивами“ — буржуа-сластолюбцы, покупающие девочек, и т. д.

Но нельзя отрицать и того, что в этом необычайном сосредоточении внимания современной германской молодежи на мотивах пола, на изображении проституток, помимо стремления к „обличительству“, есть и другой элемент, несомненно упадочный. Давний умственно-чувственный эротизм германского искусства (вспомним, хотя бы женщин Кранаха) ненормально обострился в атмосфере послевоенной Германии, достигнув в произведениях Георга Гросса, Гофмана, Янсена и особенно в скульптуре Беллинга своей кульминационной точки. Эротика — родная сестра „мистики“; а обе вместе — дочери общественной реакции, „огарочной“ психики. Вот это, быть может, неосознанное германскими художниками явление несомненно сказывается на очень многих произведениях германской живописи и скульптуры, отнюдь не будучи оправдано „революционными“ целями. В этом отношении характерны самые названия произведений Е. Гофмана — „Сладкий ужас“, „Сердцебиение“ и т. д. Здесь перед нами пока что искусство, прежде всего щекочущее, эпатирующее и приводящее в лицемерный „стыд“ буржуазию. Ибо пролетариату такое обострение „эроса“ едва ли нужно. Ему нужен „эрос“ другой, — здоровый и полнокровный, пробуждающий энергию и радость к жизни.

Такова, в общем, художественная и социальная природа „фанатического натурализма“ послевоенной Германии. В нем есть чисто современная протокольная точность, точность микроскопа, выявляющего малейшую подробность пораженного места; эту „вещность“, этот метод детального педантизма мы видим, например, у Дикса, почти смакующего каждую мелочь того ужасного, болезненного быта, который он

изображает. И в то же время в этом нео-натурализме, вышедшем из экспрессионизма, все еще сильна мистическая закваска, позволяющая протянуть нить его генеалогии вглубь мрачного средневековья, к культу сладких ужасов и просто ужасов Иеронима Босха, к мучительным темам Грюневальда и Ганса Бальдунг Грина.

„Правда“ современного германского искусства — это правда послевоенной буржуазной культуры.

* * *

Голод, нищета и проституция, продажа и механизация человека— все это продукты не только неудачной войны, но и всего буржуазного строя, всей капиталистической системы, как таковой.

„Внизу голодают потому, что наверху обжираются“ — так названа одна из картин Иогансена. Осознание этой последней истины, уяснение себе классового характера цивилизации — вот дальнейший этап „полевения“ германской художественной интеллигенции. Она поняла, что зло не в одной войне, но и в капитале, что машина страшна не сама по себе (как ее ощущает Герле), а в руках капиталистов. Так образовалась недавно „Красная группа“ художников, состоящая в большинстве из коммунистов и сочувствующих коммунистической партии, которая и составляет ядро комитета „Помощь художников“ при ЦК Межрабпома. К этой группе принадлежат Отто Нагель, Иогансен, Отто Дикс, Георг Гросс, Цилле и др. Она ставит своей задачей выявление в искусстве классовых противоречий, использование искусства, как орудия пропаганды. Такова была на выставке живопись Отто Нагеля, рисующая перед нами рабочих, и особенно картина его, одна из лучших на выставке, „Юбиляр“ — старый рабочий с корзиной цветов, которую он получил от администрации фабрики за... пятидесятилетнюю работу! Такова живопись Э. Иогансена, изображающая рабочие демонстрации, стачечников и похороны жертв революции. Здесь мы прежде всего должны констатировать несомненный расцвет искусства рисунка (и в частности — сатирического) в современной Германии: имена Г. Гросса, Кэте Кольвиц, Цилле, Шлихтера, Дикса представляют собою

такие величины, такие живые орудия пропаганды, которых у нас в СССР еще мало. И здесь есть чему и нам поучиться у немецких художников.

Но надо сказать правду: послевоенные условия наложили свою мрачную печать на творчество и этой группы — наиболее активной части германского художества. Ее работа не идет дальше выявления картины той приниженности, в которой живет сейчас рабочий класс. В ее работе нет бодрых и ярких нот, которые действительно звали бы вперед и выпрямляли спину и дух пролетариата. В ее работе нет радости формы. „Красная группа“ невольно принуждена заниматься публицистикой, нужной скорее для интеллигенции, как в свое время наши художники-народники будили совесть в обществе 70—80-х годов.

Ходовецкий и Менцель творили в иной обстановке — не только внешней, но и внутренней. Г. Гросс, Отто Дикс, Шлихтер — дети сегодняшнего дня. Живая ненависть к этому дню, которая водит острием их карандаша и кисти, не всегда, конечно, укладывается в пластические формы искусства.

Недаром Гросс обращается ко всей артистической богеме со следующими словами:

„Что такое весь ваш творческий индиферентизм и ваша абстрактная болтовня о безвременьи, как не смешная и бесполезная спекуляция на вечность? *Ваши кисти, ваши перья, которые должны быть оружием, — лишь пустые соломинки.* Покиньте же ваши кельи, покончите с вашей индивидуальной отъединенностью, проникнитесь идеями трудящегося человечества и помогите ему в борьбе против прогнившего общества“.

Живопись современной Франции

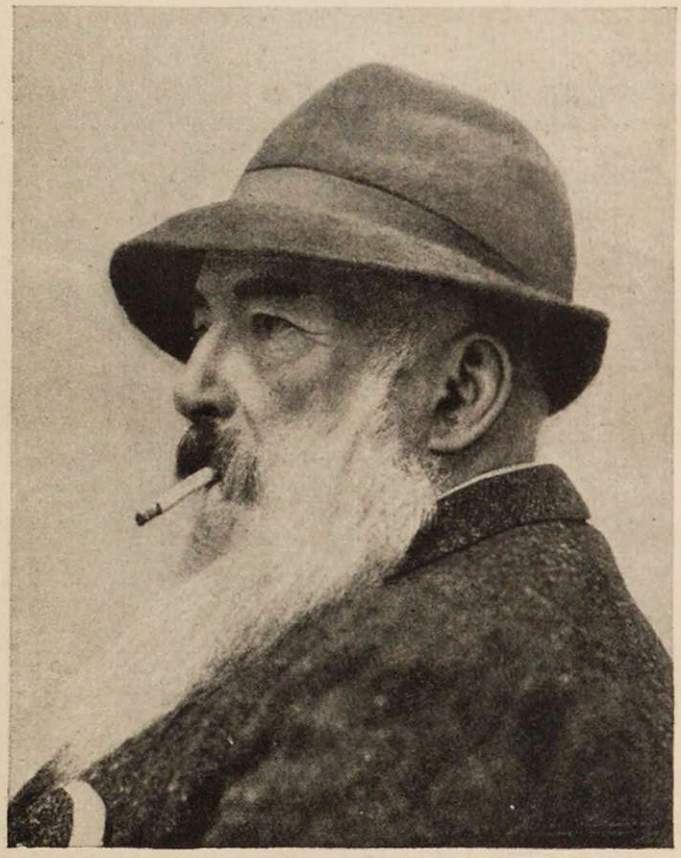
*

I. КЛОД МОНЭ

*

I

6 НОЯБРЯ 1926 года во Франции, на берегу Сены, в небольшом местечке Живерни, скончался один из самых выдающихся художников второй половины XIX века, Клод Монэ. В наше лихорадочное и переутомляющее время, столь неожиданно и рано вырывающее у нас лучших людей, удивительно и приятно узнать, что этому художнику было восемьдесят семь лет от роду и что почти до последних дней, несмотря на слабеющее зрение, он не оставлял кистей и палитры. Этой завидной работоспособностью Монэ обязан был редкой жизнерадостности своей натуры и неустанной близости к природе. В одном только Живерни он прожил 41 год. Здесь, в свежей речной долине, утопая в садах, среди цветников и оранжерей расположились дом и мастерская художника; последней он пользовался, впрочем, только зимою, ибо во все остальные времена года мастерской служила ему сама природа: уго-



Клод Монэ. (Из последних снимков.)

лок сада, поле или берег реки. Клод Монэ имел редкое для художника счастье — он не испытывал нужды и располагал той обстановкой, которая нужна была для его „производства". Более того: он имел мировое имя, окружившее его старость ореолом почета.

Однако это не значит, что Клод Монэ родился „в рубашке", что он был наследником богатых буржуазных родителей и жил как типичный французский рантье, или что слава его была куплена ценою каких-либо заслуг перед сильными мира сего. Напротив того, бо́льшую половину своей жизни этот неутомимый работник искусства провел в борьбе с этой самой официальной Францией. Когда запоздалый успех сделал этого бывшего „непризнанного" знаменитостью, когда правительство спохватилось, что Монэ — его „национальная гордость", оно не раз делало попытки наградить художника отличиями и орденами. Но Монэ всякий раз решительно отклонял эти „лестные" предложения.

— „Надо было наградить меня раньше, — говорил он, — тогда, когда я боролся. А теперь поздно..."

II

Боролся он за многое — за новое искусство, за обновление художественного миросозерцания, за освобождение его от школьно-академических догм, за приближение его к духу современности. Монэ был

пионером нового художественного направления, „импрессионизма“, который окрасил собою всю французскую, а затем и мировую живопись конца прошлого и начала нынешнего века. Монэ был лидером целого поколения, целой блестящей плеяды живописцев Франции — Писсарро, Ренуара, Сисле и других. И вместе с тем он пережил их всех, как бы для того, чтобы смертью своею вновь напомнить нам об этой исключительно богатой художественными энергиями эпохе 70—80-х годов.

Именно в этой исторической перспективе и следует рассматривать Монэ, с одной стороны, как новатора, как вождя, а с другой стороны, как сверстника и соратника целой группы художников, как выразителя идей своего времени. Ведь само собой очевидно, что художественные „революции“, так же как и революции политические, не происходят „из ничего“, но являются лишь завершением некоего процесса.

Клод Монэ был фактическим и вместе с тем крестным отцом „импрессионизма“. В 1874 г., после того, как официальные салоны Парижа несколько раз „забраковывали“ произведения Монэ и его друзей, последние устроили частную выставку под флагом „Анонимного общества живописцев, граверов и скульпторов“. На этой выставке наибольшее внимание, выразившееся в насмешках и издевательствах, вызвала картина Клода Монэ под названием „Впечатление; восход солнца“. Так как впечатление по-французски „impression“, то бульварная критика и окрестила Монэ и его товарищей кличкой „импрессионистов“, „впечатленцев“. Отсюда и пошло это название целого художественного течения, сначала бранное, а затем и получившее все права гражданства и в общем действительно довольно верно выразившее сущность живописи если не всех импрессионистов, то во всяком случае Клода Монэ, этого запечатлевателя мимолетных состояний природы.

Клод Монэ явился, конечно, не как Венера из пены морской. Под знаком пейзажной живописи находится все искусство XIX века, давшее целый ряд крупных пейзажистов в Англии, Голландии, Франции. Особенное место образы природы занимали в творчестве Коро и всего поколения 30-х годов, получившего даже название „барбизонцев“ за особенную склонность к изображению пейзажей Барбизона, в лесах Фонтенебло; таковы были Руссо, Милле, Диаз и др. Большое внимание уделял пейзажу и „отец реализма“, Курбэ, который был

на двадцать лет старше Монэ. Наконец и почти сверстник его Эдуард Манэ успел еще за несколько лет до расцвета творчества Монэ написать свой наделавший много шума „Завтрак на траве". Более того, сами учителя Клода Монэ, под руководством которых он работал юношей в Гавре, нормандец Буден и голландец Ионкинд, были отличными пейзажистами. Таким образом можно сказать, что тяга к „траве", к природе, что идея закрепления ее на холсте давно „носилась в воздухе". Чем больше развивалась городская индустриальная культура с ее дымом и копотью, тем более тянуло художников за город, к природе, к пейзажу. Таким „ухожденством" в природу была живопись барбизонцев в 30—50-х годах и в не меньшей степени живопись поколения 70-х годов. Но именно Клод Монэ пошел по этому пути с наибольшей последовательностью и наибольшим энтузиазмом и поэтому давал „тон" всем исканиям своих современников, став в их глазах и вождем и объектом обожания.

Если мы бросим взгляд на пейзажную живопись, предшествующую Монэ, то увидим в ней две преобладающие черты. Во-первых, стремление опоэтизировать и даже „очеловечить" пейзаж, особенно свойственное Коро, населявшему свои пейзажи фигурами нимф. И, во-вторых, трактование живой и светлой природы с ее вечною игрою колорита условными и почти монохромными красками. Это происходило потому, что художники хотя и наблюдали природу на воле, но писали и заканчивали свои картины в полутемных мастерских, а главное же — потому, что они находились под властью музейных впечатлений. Так, даже реалист и революционер Курбэ писал коричневато-землистыми красками в духе старых испанцев, от гипноза которых не свободен был и „Завтрак на траве" Эдуарда Манэ.

Клод Монэ окончательно преодолел обе эти традиции. Он утвердил новый вид пейзажа — освобожденного от всяких романтических переживаний, руин и фигур, пейзажа, как такового, пейзажа, как объекта изучения, *пейзажа „чистого"*. Недаром позитивист Курбэ так хотел узнать Монэ, „пишущего,— по его выражению,— нечто совсем другое, чем ангелов", а Эдуард Манэ, называвший его „Рафаэлем воды", говорил, что благодаря Монэ „единственным героем живописи стал свет".

В самом деле, каков собственно сюжет большинства работ Монэ? Это прежде всего сама атмосфера, красочные переливы неба, воды,

зелени. Всю жизнь писал он берега реки, поля, деревья, цветы. И бо́льшую часть своей жизни провел он на лоне природы — сначала в Аржентейле, а затем в Ветейле и Живерни.

Клод Монэ. Бульвар.

С другой стороны, Клод Монэ — и в этом заключалась главная сторона его творчества — один из первых стал не только наблюдать природу, но и писать и заканчивать свои работы под открытым небом. А эта работа лицом к лицу с природой побудила его перейти к чистым и светлым краскам, приближающимся к цветам солнечного спектра. Монэ создал новый метод работы — на открытом воздухе („пленэр") и дал своим современникам новую, очищенную от музейной копоти и засиявшую солнцем, палитру.

Какие же факторы способствовали расцвету „импрессионизма" Клода Монэ? Он пришел к своим выводам эмпирически, путем наблюдений, благодаря созерцанию водных пейзажей. Его юность протекла в портовом городе Гавре, а наиболее решающими были для него годы пребывания в Голландии и Англии во время франко-прусской войны и Коммуны. Зрелища голландской, насыщенной испарениями природы, а затем и туманные пейзажи Темзы и, наконец, воздействие живописи английского пейзажиста Тернера — все это научило Клода Монэ присматриваться к оттенкам атмосферы, к эффектам света. Значение кли-

мата в развитии мировой живописи не подлежит сомнению: в то время как сухой юг почти всегда порождал рисовальщиков и скульпторов, туманный север с его смягченными очертаниями предметов всегда способствовал цветению живописи, культу колорита. Недаром именно Голландия дала лучших живописцев-пейзажистов. К этому воздействию на Монэ голландцев и англичан следует присоединить еще и влияние светлых и свежих по краскам японских гравюр, ставших предметом увлечения европейских художников 70-х годов.

Было бы, однако, неправильно объяснять генезис Монэ только этими случайными факторами. Монэ уловил общий дух своей эпохи — в этом была его главная заслуга. А эта эпоха развилась под знаком позитивно-научной мысли; луч знания пытался проникнуть повсюду — вплоть до анализа самого луча солнца. Достаточно напомнить о больших открытиях в области физики и оптики Шеврейля, Роода, Гельмгольца и др., чтобы почувствовать непосредственную связь между аналитическими исканиями Клода Монэ и научной оптикой его времени. Это не значит, что Монэ был „теоретиком", наоборот, он никогда не теоретизировал, а просто писал с натуры, и писал с такой стихийной увлеченностью, как птица поет. Но своим большим инстинктом, своим чутьем современности он ощущал веления своей эпохи и отразил их в искусстве. В этом отношении он сделал шаг вперед по сравнению с реалистом Курбэ. В то время как Курбэ был еще „наивным" реалистом, смотрящим на природу сквозь призму условного колорита, Монэ взглянул на нее глазами, широко раскрытыми на мир научным знанием.

Наука сорвала ореол абсолютности с окружающих предметов. Она доказала, что предметы вовсе не имеют своих раз навсегда неизменных „локальных" цветов (как думали все академии живописи, имевшие готовую рецептуру „небесной", „телесной", „теневой" и др. красок), что разнообразие последних зависит лишь от разной интенсивности и быстроты световых волн. В основе всего — семь цветов солнечного спектра, дающие бесконечные комбинации. Все предметы мира окружены и окрашены окружающей атмосферой, находятся во взаимодействии друг с другом, играют и перекликаются „рефлексами". Линейный рисунок — не более, как абстракция, благодаря которой мы передаем границы предметов, словно выхватывая их из этого светового взаимоотношения, из атмосферы. И единственный критерий худож-

ника — его собственный глаз, его видящее „я“, его зрительное „впечатление“.

Таковы приблизительно принципы, как бы легшие в основу живописи Клода Монэ. Он внес в европейскую живопись лучистую солнечность и прозрачную туманность. Каждая его картина — разнообразная атмосферическая гармония, основанная на двух взаимнодополнительных цветах: желтовато-синяя или розовато-зеленая. Гармония, подобная музыкальной симфонии, основанной на развитии какой-нибудь ноты. Именно такое впечатление производят те пейзажи Монэ, где все — сплошной солнечный или туманный мираж. Но этой музыкальной гармонии Монэ достиг почти научно-аналитическим путем, разлагая ее на составные тона. Даже само белое у него — вовсе не отсутствие цвета, но игра жемчужных оттенков. Вместо того, чтобы смешивать краски на палитре, что почти всегда дает грязные и мутные тона, Монэ переносит их в чистом виде на холст, кладя маленькими мазками рядом друг с другом или поверх друг друга и предоставляя им объединиться в одно целое уже в глазу самого зрителя. Достаточно посмотреть на произведения Монэ вблизи, чтобы убедиться, сколько напряженного труда положено художником на эту густую мозаичную обработку его холстов, но стоит отойти от них на несколько шагов, и вся эта мозаика превращается в одно радующее целое, сияющее чистыми, светлыми и яркими красками.

Замена материальной смеси красок на палитре их оптической смесью (в глазу самого зрителя) и употребление главным образом основных цветов солнечного спектра — вот та техническая революция, которой Монэ, а за ним и другие художники обогатили мировую живопись. И вот то, что вызвало наибольшее негодование публики 70-х годов, оскорбляющейся при виде синих и лиловых теней, которые она привыкла считать абсолютно черными, и ленившейся воспринимать эту мозаичную технику издали, ибо она привыкла „лорнировать“ картины вблизи, ища в них натуралистических деталей.

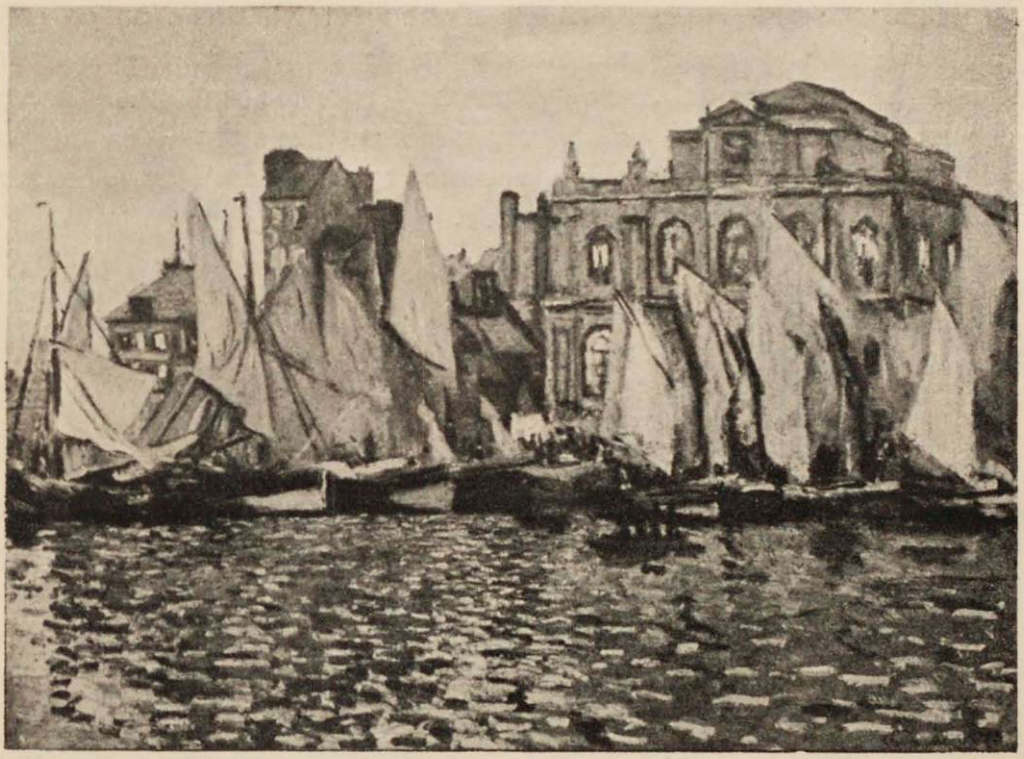
Созвучие Монэ с научно-экспериментальным духом эпохи сказалось и в самом выборе им объектов живописи. Монэ изучал предметы в различной смене и времен года, и часов дня, и состояния погоды. Другими словами, он подходил к ним не как к „предметам“, а как к „явлениям“; он изучал природу не в ее статике, но в ее динамике, в ее становлении, в ее бесконечном изменении. Отсюда его

стремление писать какой-нибудь один мотив *целыми сериями*. Так писал он, начиная с 1890 г., свои „Стога“, „Тополя“, „Кафедральные соборы“, „Нимфы“, изучая и фиксируя их при разном освещении и в разные сезоны и десятки раз вариируя одну и ту же тему. В Москве, в Первом музее нового западного искусства, в числе других первоклассных вещей Монэ можно видеть два образца его руанских соборов — в полдень и вечером, в золотисто-горячей и голубовато-холодной тональностях. Во Втором музее того же искусства находится прекрасный образец его другой серии — „Стог сена в Живерни“.

Некогда японец Хоксаи так же изображал „Сто видов горы Фуи“, но Хоксаи был гравер, рисовальщик, и отмечал различные виды вулкана с разных точек зрения. Монэ не менял точек зрения, наблюдал предметы с одного и того же места; как живописца, его пленяла метаморфоза самой атмосферы, не линейная, но воздушная перспектива. Это уменье вариировать одну и ту же тему, находить в одном и том же предмете бесконечную смену обликов, отмечать в нем его трансформацию особенно характерно для Монэ, как для художника-экспериментатора.

Вполне естественно, что эта же любовь ко всему беглому и переменчивому особенно влекла нашего художника к зрелищам водного пейзажа, к морю. Он писал его и в Бретани, и в Нормандии, и на Средиземном берегу. И никто еще никогда не передавал с такой зоркостью всего разнообразия оттенков воды и с такой убедительностью самого движения водной массы, как Монэ, благодаря своей дробной, нервной и динамической манере живописи. В маринах Клода Монэ действительно „все течет“ (Гераклит); от них веет стихией вечного движения...

И, наконец, как бы последним логическим шагом Монэ явился его интерес к современному городскому пейзажу. К пейзажу не меньшего, чем море, хотя и иного — искусственного — движения. Я разумею не серию „Кафедральных соборов“ Монэ, где явлено лишь движение солнечных пятен на каменной стене, но его виды улиц, бульваров, вокзалов. Будучи „Рафаэлем воды“, как его прозвал Эдуард Манэ, являясь фанатиком природы, Клод Монэ — в то же время и один из первых изобразителей нашей городской „урбанистической“ культуры. Нерв этой культуры — движение, и Монэ один из первых показал улицу в ее неустанном кинематографическом мелькании. Но опять-таки,



Клод Монэ. Венеция.

как живописец, Монэ объединял это человеческое мелькание с вибрацией самой атмосферы. В этом смысле чрезвычайно характерно, что и городскую улицу Монэ писал так же, как и самую природу,— снаружи, с балкона или из раскрытого окна. Таков его „Бульвар Капуцинов в Париже“, где в золотистом потоке, сквозь ветви деревьев, вибрируют трепещущими пятнами экипажи и люди, видимые сверху.

Еще знаменательнее его виды вокзала Сен-Лазар, изумляющие своей чисто городской и современной гармонией — дыма и пара, окутывающих эти чудовища современной техники. В 70-х годах прошлого века надо было обладать большой смелостью, чтобы трактовать в искусстве столь „низменные“ с точки зрения всех традиций мотивы, как железнодорожные пейзажи.

Монэ положил начало городскому пейзажу, который после него привлек к себе внимание целого ряда живописцев, начиная от Писсарро, Рафаэлли и кончая Марке и Утрилло в наши дни.

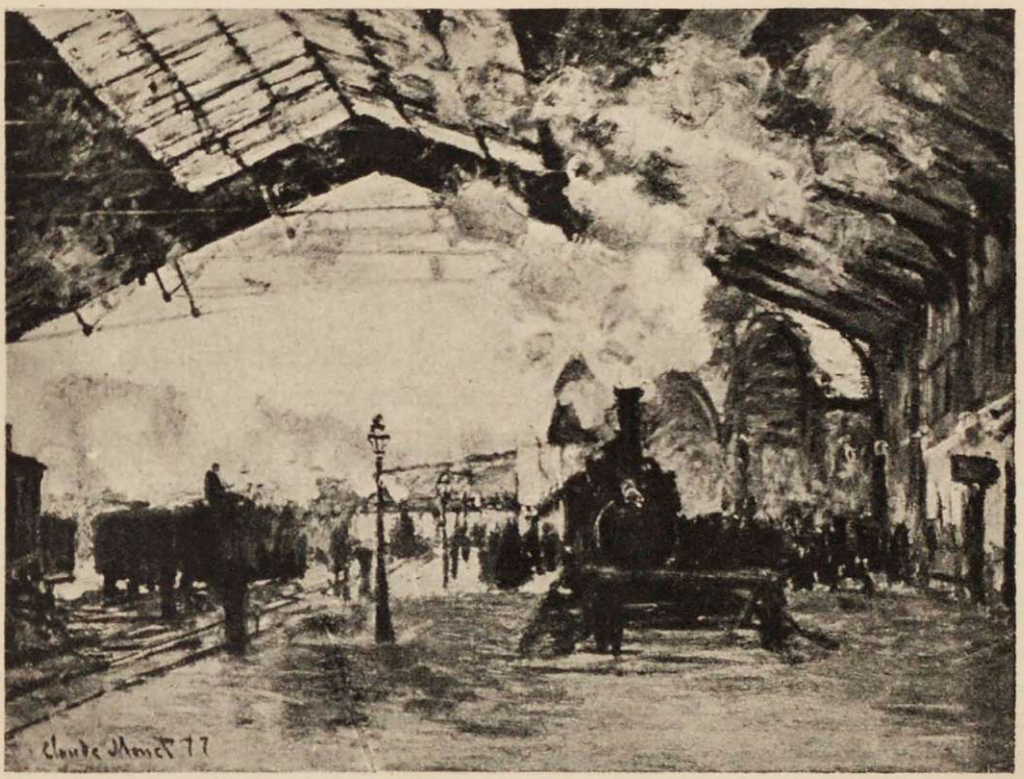
Иное впечатление производят в творчестве Монэ Лондон и Венеция. Его виды Темзы с зданием парламента вдали — сплошные симфонии синего тумана, „развеществляющего“ предметы и превращающего их в призраки. И, наоборот, пейзажи Венеции — феерии солнечной игры, объединяющей каменные дворцы и водные каналы в одно празднично-великолепное целое.

III

Годы развития импрессионизма были героическими годами, временем ожесточенной борьбы. На стороне художников-новаторов были лучшие представители литературы и критики: прежде всего Эмиль Золя, затем Доде, Мирбо, Г. Жеффруа и даже „сам“ Клемансо. Однако против них была еще большая сила — публика, обыватель, а стало быть, и потребитель, в глазах которого живопись импрессионистов была лишь грубой „мазней“, оскорблением „здравого смысла“...

Картины, которые впоследствии продавались за десятки тысяч франков, в эти годы борьбы едва достигали трехсот франков, и многие дальновидные коллекционеры, приобретая картины Монэ „по дешовке“, сколотили себе впоследствии — особенно, когда появился спрос на Монэ из Америки — громадные состояния. Не допускаемые в официальные салоны, бойкотируемые государством, высмеиваемые публикой, Монэ и его товарищи знали тяжкую нужду. И, однако, год за годом импрессионисты устраивали свои групповые выставки во главе с Монэ, старавшимся ободрить товарищей. По свидетельству Ренуара, если бы не было Клода Монэ, который никогда не опускал головы, они все „погибли бы от уныния“.

Успех пришел лишь в 1889 г., на выставке в частной галерее Жорж Пти, где выступали одновременно два непризнанных таланта эпохи — живописец Монэ и скульптор Роден. Оба они не были допущены на международную выставку, устроенную в Париже в том же году, и для обоих успех на частной выставке обозначил перелом в их „карьере“. Период лишений кончился: Монэ завоевал „уважение“ публики. И первое, к чему применил он свое новое „положение“, это



Клод Монэ. Вокзал Сен-Лазар.

было энергичное давление на общественное мнение в пользу поступления работы его друга Эдуарда Манэ — „Олимпии“ — в государственную Люксембургскую галерею. Однако все же по отношению к самому Монэ государство оставалось равнодушным. Оно никогда не приобрело у него ни одной картины, и если его работы все же оказались в государственных музеях, то только благодаря частному пожертвованию Кайльботта в 1894 г. (в Люксембург), а затем и Камондо в 1919 г. (в Луврский музей).

И только сравнительно совсем недавно французское правительство готовилось наградить Монэ красной лентой ордена Почетного Легиона и креслом академика художеств, но, как я уже упомянул, наткнулось на гордость бывшего борца.

В этом конфликте между искусством и „средой“ сказался глубокий консерватизм мелкобуржуазной Франции и ее бюрократической государственности. Вечная история, повторявшаяся со всеми лучшими художниками! Между тем, говоря по существу, живопись

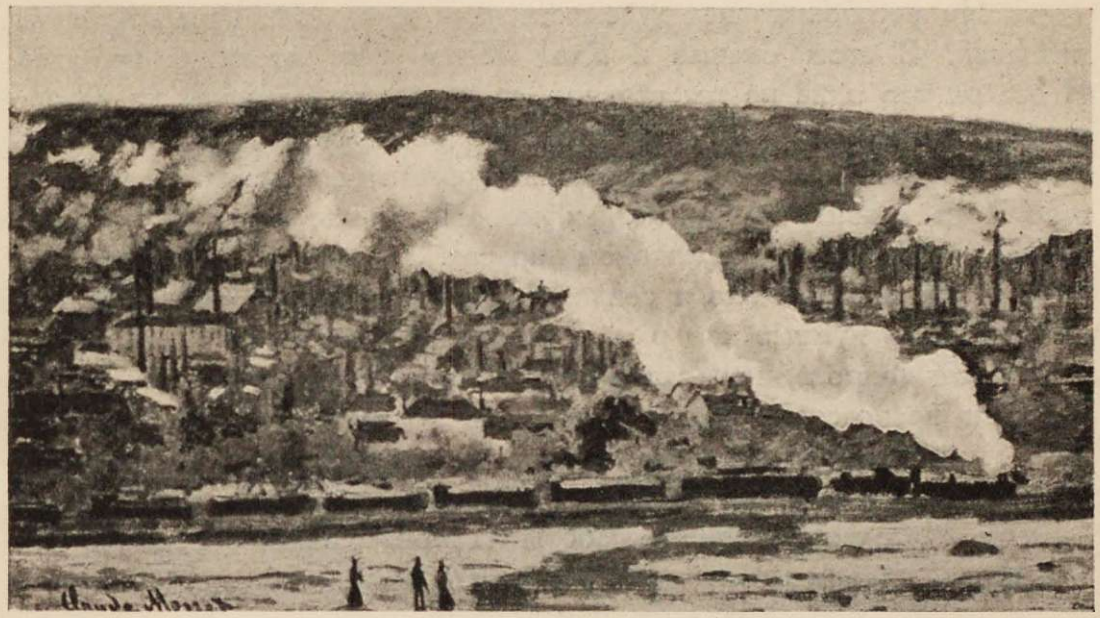
Клода Монэ вовсе не подрывала каких-либо „основ“ буржуазного бытия. Здесь мы подходим к интереснейшему вопросу об *общественной ценности* импрессионизма.

* * *

Как и всякое культурное явление, импрессионизм следует разложить на его составные, положительные и отрицательные, элементы. Я уже говорил о том, что импрессионизм явился художественным выводом реалистической, позитивной, научной эпохи 70-х годов. В этом смысле, поскольку живопись Монэ вооружила художника научным хроматизмом, освободила его от былой академической „слепоты“ и раскрыла перед ним всю многоцветную радугу мира,— она была и есть большое прогрессивное явление. Клод Монэ явился художественным выразителем буржуазной мысли в одну из наиболее здоровых стадий ее развития — борьбы за позитивное миросозерцание, за познание природы. Импрессионизм был окном, открытым на мир — во всей его голубоватой глубине и бесконечности.

И вместе с тем, поскольку импрессионизм был своего рода художественным мироощущением и даже миросозерцанием, он ознаменовал собой и известную ограниченность буржуазной художественной мысли. Идея уступила место в искусстве — ощущению, мысль — беглому впечатлению. Картина превратилась в этюд или, вернее, этюд с натуры превратился в самодовлеющую ценность. В этом торжестве „чистого пейзажа“, чистой живописи сказался тот глубокий разрыв между искусством и архитектурой, который свойственен буржуазному обществу, чуждому духу монументальности и понимающему искусство как самодовлеющую вещь в золотой раме, которая сегодня в Париже, а завтра переправлена в Америку.

Вместе с тем, поскольку импрессионизм явился гипертрофией „живописности“ над пластической формой, поскольку он растворял рисунок в сплошной вибрации красок, он мыслил мир лишь как мираж, как „иллюзию“. Развеществляя мир, сводя его к бесформенному призраку, импрессионизм утратил чувство плоти и крови вещей, чувство материальности мира. Это были индивидуализм и субъективизм, возве-



Клод Монэ. Поезд.

денные в идеал искусства, и вместе с тем это было признание в слабости человека перед лицом природы. Уже Курбэ говорил: „где бы меня ни поместили, мне все равно, лишь бы природа была перед моими глазами“. Эта формула означала, что задача художника заключается не столько в творческом построении картины, не столько в моменте выбора, сколько в пассивной фиксации видимого. Живопись Клода Монэ была высшей точкой такого чисто познавательного отображения природы, и отсюда свойственный ей эпический холодок. Разумеется, это не значит, что у Клода Монэ не было композиции,— она, конечно, была, но самая композиция его по-японски „импрессионистична“. Она культивирует „кусок“, уголок природы вместо целого; в ней нет архитектоники, какая была, напр., у тех же Коро и Руссо.

Вот эта иллюзорность импрессионизма, его пассивный характер, его „растворение“ в природе и являются теми чертами, которые изжиты нашим современным, более активным подходом к природе, все более и более подчиняемой человеку. Социализм ознаменует собой этот переход человека из „царства необходимости“ в „царство свободы“. И с этой точки зрения нам ближе искусство, пытающееся подойти к миру не только с чисто колористическими, но и с активно-творческими, конструктивными и композиционными исканиями.

Импрессионизм как художественная школа закончил круг своего развития. В этом смысле и Клод Монэ — уже страница прошлого. И все же это одна из тех страниц, которую не вырвешь, на которой нельзя не остановиться. Явление Клода Монэ — явление закономерное, это необходимое звено в современном развитии. Поскольку же искусство Монэ славит солнце, воздух, море и зелень, поскольку оно проникнуто радостным перезвоном красок, радостью „растительной", физической жизни,— оно и сейчас будит у нас бодрые, жизнерадостные эмоции, столь нужные нам в нашей трудной борьбе. Ибо оно говорит нам о той природе, которая является неиссякаемым источником здоровья и прекрасными благами которой должно и будет пользоваться не только привилегированное, но и все трудящееся человечество.

Прав был другой мастер французской живописи, Сезанн, который, не разделяя принципов работы К. Монэ, сказал о нем: „Монэ — это только глаз, но зато — какой глаз!"

II. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ

*

I

КОГДА через несколько дней после Октябрьского переворота на стене бывш. Московского военного училища начертаны были urbi et orbi имена великих людей, которых должна чтить новая Россия, то среди этих имен лучших представителей человечества не забыты были и мастера французской живописи Курбэ и Сезанн. Эта маленькая деталь полна большого смысла: она означала признание того громадного влияния, которое французская художественная культура оказала на русскую живопись.

Это влияние, начавшееся в конце XIX века, достигло своего апогея в годы, предшествующие войне. Благодаря наличию в Москве исключительно богатых собраний нового французского искусства, мы знали это искусство едва ли не ближе, чем кто-либо другой в Европе. А вследствие

частого российского паломничества в Париж, последний стал для нашей молодежи той Меккой, которой раньше был Рим. И внезапно все эти живые художественные связи с Францией были порваны сначала войной, а потом той изоляцией, которой нас окружила Европа. В течение почти целого десятилетия вести из художественной Франции доходили до нас лишь из третьих рук. Мы знали и знаем о ряде тяжелых утрат, понесенных французским искусством — о смерти Родэна, Дега, Ренуара, Стейнлена, а теперь Коттэ, Валлотона, Виллета, Дориньяка, де ла Френэ, критика Апполинера, наконец недавно Клода Монэ, но мы очень мало знаем то *новое*, что дало это десятилетие. Какой след оставили эти исторические годы во французской живописи, изменили ли они ее русло, понесся ли ее поток к новым берегам, или, наоборот, обмелел? Эти вопросы не могут не интересовать всякого, кто отдает себе отчет в мировой роли, в удельном весе французского искусства.

В том, что Париж играл эту авангардную роль в течение второй половины XIX и начала XX вв. — не может быть сомнения. Социологически эта роль Франции вполне объяснима тем фактом, что указанная эпоха, начиная с 70-х годов — эпоха наиболее здоровой активности молодой французской буржуазии. Именно в Париже на холмах Монмартра поднимались новые знамена, происходили первые бои новых течений с Бастилией академизма, и отсюда распространялись победные кличи по всему свету. Достаточно напомнить отдельные вехи этой борьбы Парижа за новое искусство: „реализм г. Курбэ“, импрессионизм Манэ и Монэ, пуантиллизм Сейра и Синьяка, примитивизм Гогена, сезаннизм и кубизм (уже накануне войны). Все эти блестящие страницы французской живописи недавно вновь развернулись перед парижским зрителем на замечательной ретроспективной выставке „50 лет французской живописи“ (от Коро до Пикассо), а затем и на другой ретроспективной выставке „Общества Независимых за 30 лет“. Обе они вновь подтвердили великие ценности, завоеванные французскими художниками в их полувековой борьбе за новый колорит, новую форму, новое мироощущение. Они показали, что время нисколько не стерло солнечности, свежести и жизненности произведений Коро, Курбэ, Манэ, Монэ, Писсаро, Сейра, Дега, Ренуара, Сезанна. И более чем когда-либо вспоминались крылатые слова Дега: „нас расстреливают, но при этом выворачивают наши карманы“. Ибо действительно, уже многие из этих вчерашних „дикарей“ (les fauves) и бунтарей,

которых не признавала официальная Франция, удостоились чести попасть в Луврский музей— постольку, впрочем, поскольку это не было поздно, поскольку их шедевры не вывезены за границу...

А. Матисс. Читающая девушка.

И вот надо сразу же сказать, что эта героическая эпоха, эпоха бури и натиска французского искусства, кончилась. Сравнение упомянутых ретроспективных выставок с выставками текущими — не в пользу последних. Искусство послевоенной Франции уже не являет собой картины тех дружных коллективных усилий, направленных к единой цели, какие мы наблюдали раньше в периоды импрессионизма, сезаннизма и даже кубизма. Формальное мастерство шагнуло еще больше вперед, но боевой пыл французского художества поостыл, его пульс бьется менее полно, его лозунги измельчали. Каждый работает по инерции, вразброд. Все почему-то полюбили теоретизировать и писать статьи. Настала пора индивидуализма и эклектизма. Этого не отрицают и сами французы — „нам недостает героев, а маститые художники фабрикуют картины сериями", признается известный Андрэ Лот.

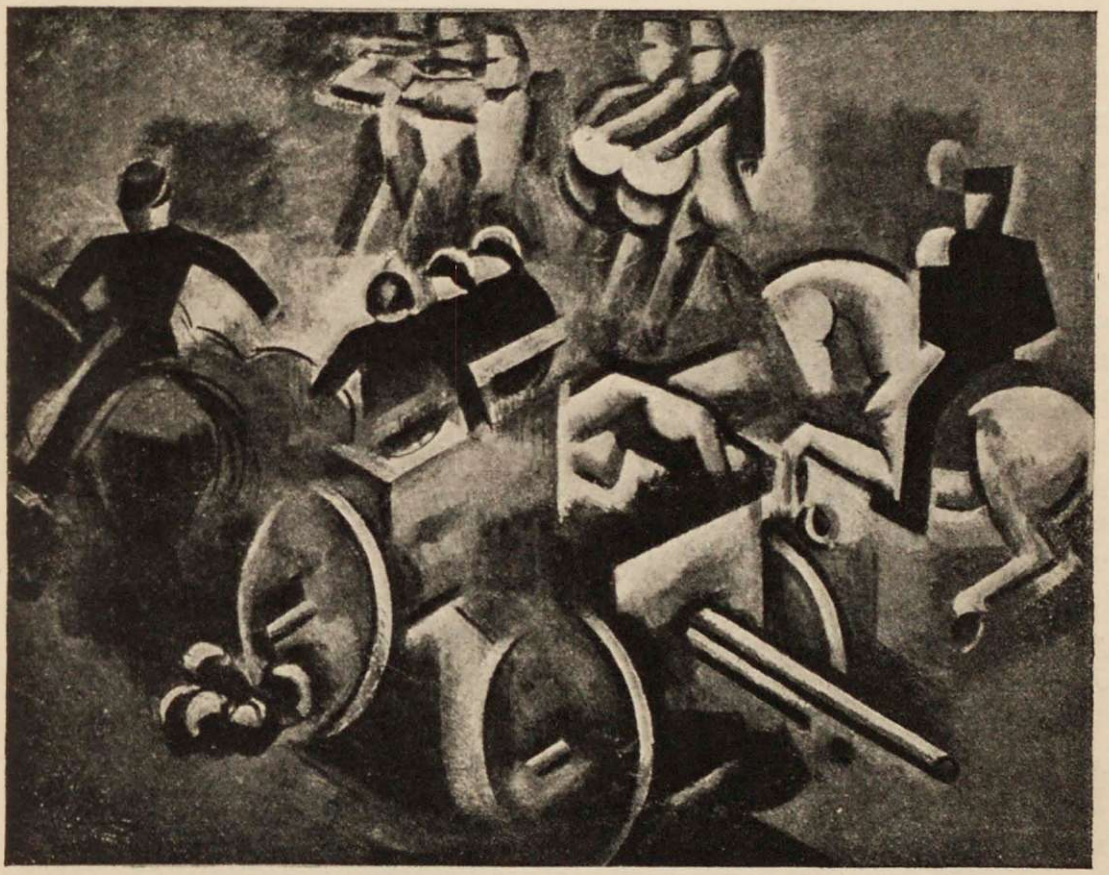
Душа Парижа, как революционно-художественного горнила, обеднела. Гегемония Парижа над мировыми вкусами на время поколебалась. Иначе и не могло быть. Та всеобщая депрессия, та усталость после бойни 1914—1918 гг., которые чувствуются во всех областях жизни на Западе, не могли, конечно, не отразиться и на искусстве.

Годы борьбы и лишений были годами его затишья, а „победа“ оказалась настолько победой Пирровой, что и она не смогла выпрямить линии французского искусства, как это бывало раньше, когда военные успехи „окрыляли“ дух наций (Греция, Италия, Нидерланды). Только в Германии, в стане побежденных, война привела, под влиянием громадной встряски, к расцвету искусства (экспрессионизма), но, увы, — напоенному жутью и горечью...

Помимо депрессии моральной надо отметить и то, что произведения искусства покупаются слабо — французский буржуа дрожит над франком. Главными, если не единственными, покупателями являются иностранцы. Французская пресса полна жалобами на спекуляцию с картинами. В конце концов единственно выгодным для современного французского, особенно „левого“, живописца является создание себе „подсобного промысла“, например, мастерской мод. Такие модные мастерские, одевающие американских мисс во все „достижения“ левого искусства, — секрет полишинеля существования многих парижских художников...

Правда, Париж попрежнему и даже в большей степени, чем раньше, продолжает быть магнитом для художников разных стран. Никогда еще здесь не было такого неисчислимого количества выставок, докладов и т. д. Но характерно, что комитет „Общества Независимых“ принял решение разбить это общество на ряд отдельных национальных секций. Это постановление, которого не было раньше за все 30 лет существования „Независимых“, указывает не только на громадный количественный рост нефранцузского элемента в Париже, но на какой-то процесс распада парижского искусства на составные части. Искусство современной Франции стало искусством *космополитическим*. Так, даже французский критик Андрэ Сальмон признает, что единственная национальная школа живописи после войны, какая наблюдается сейчас в Европе, это германский *экспрессионизм*, „возникший, — как не без иронии добавляет Сальмон, — в лоне самой нации именно тогда, когда оказались разрушенными мосты, соединявшие ее с Францией“ (см. L'Art vivant).

Когда некоторые из французских критиков-националистов готовы кричать об иностранной опасности, угрожающей французскому искусству, они, разумеется, обнаруживают лишь свою шовинистическую натуру: Франция, мол, для французов. Но надо сказать правду, некоторая доля



Р. де ла Френэ. Артиллеристы.

истины в этом есть. Правда, французское искусство всегда впитывало в себя немало чужой крови. Но ни еврей Писсарро, ни англичанин Сисле, ни перувианец Гоген, ни голландцы ван-Гог и ван-Донген, ни швейцарцы Валлотон и Стейнлен, ни даже испанец Пикассо не стали бы отмежевываться в национальные секции от французского искусства. Ибо это искусство было *раньше* какой-то целостной „парижской школой", от которой они столько же взяли, сколько и дали ей, — той школой, в рядах которой они боролись бок-о-бок с своими французскими товарищами против государства и публики. Между тем в эпоху, предшествующую войне, и особенно в годы войны и сейчас после нее, в Париж хлынули какие-то совсем иные волны иностранцев. Это были уже не прежние бедняки, не имевшие ничего, кроме таланта: это были представители скорее состоятельной иностранной буржуазии. Это были, прежде всего, германские художники и, особенно, торговцы картин,

создавшие спрос на кубизм (движение довольно метафизическое и поэтому пришедшееся особенно по вкусу Германии), а затем в годы войны — маменькины сынки, золотая молодежь нейтральных наций: скандинавцы, швейцарцы и, особенно, американцы — художники, торговцы, меценаты.

Характерно, что за последние пятнадцать лет центр парижского искусства переместился даже топографически. В прежнюю эпоху таким сосредоточием парижской художественной жизни был старый Монмартр, — традиционный квартал художников и пролетариев, сердце Парижа, всеми артериями связанное с его народным бытом, — место, в котором локализировалась „душа“ Парижа. Теперь центр тяжести парижского художества передвинулся на другой берег Сены — на европейски чистенький бульвар Монпарнас с его знаменитыми кафэ „Ротондой“ и „Домом“. Здесь иностранцы не гости, но хозяева.

Это не только два разных квартала, это — две разных эпохи. Монмартр создал импрессионизм, дал Стейнлена, Тулуз-де-Лотрека, Дега, Леандра, Виллета, так же как и народных певцов — Аристида Бриана, Иветту Жильбер, А. Салиса. Монпарнасс, резиденция новой космополитической богемы и мирового снобизма, создал кубизм и „негризм“. Впрочем, сам маэстро, дон Пабло Пикассо, уже не посещает и монпарнасских кафэ: он бывает только в аристократическом Café de la Paix. Ибо он уже „оэкранен“ мировой прижизненной славой, какой, увы, никогда не пользовались прежние французские мэтры...

II

От этих мелких, хотя и характерных штрихов современной французской художественной жизни перейдем теперь к рассмотрению ее отдельных течений. Разумеется, не всех — мы должны уточнить и ограничить поле нашего рассмотрения. Искусство Парижа слагается из трех кругов. Это, во-первых, его центр, своего рода официальное искусство, искусство золотой середины, пользующееся наибольшим „успехом“, — искусство, которое делает каждое революционное открытие „ручным“, светским, „вхожим“ в салоны. Это — А. Бэнар, Ш. Менар, Анри Мартэн,

П. Пикассо. Отдых крестьян.

Ж. Брак. Женская фигура.

Каро Дельвайль, Аманжан, Жорж Девальер и Морис Дени (ярые католики), Ле-Си-Данэ и др. Второй круг, самый большой, это бесчисленное стадо мелких подражателей, целая армия молодых людей и дев, которые засыпают десятками тысяч дешево продающихся холстов ежегодные выставки-базары; это — маленькие матиссовцы, пикассята и т. д., и т. д. И только третий круг, верхушка французского искусства, занимающая его командные высоты, его „актив", заслуживает нашего внимания, ибо только он „творит" историю. К этим художникам надо причислить Матисса, Пикассо, Брака, Дерэна, Глеза, Делонэ, Лежэ, Лота, Фламенка, Руо, Сегонзака, Фриеза, Эрбена, Утрилло, а также иностранцев: бельгийца Мазерееля, американца Паскена, итальянца Модилиани, швейцарца Жимми, немца Кислинга, поляка Маркусса, русских Сюрважа, Сутина, Шагала и др. *

И вот, если мы обратимся к работе этого ядра французского художества, то увидим чрезвычайную индивидуализацию творческих принципов, отделяющую не только одного художника от другого, но и одно

* В недавно вышедшей „Антологии живописи во Франции с 1906 г. до наших дней" М. Рейналя из 50 приведенных им лучших художников — 22 иностранцы или полуиностранцы.

П. Пикассо. Мандолина (1925 г.).

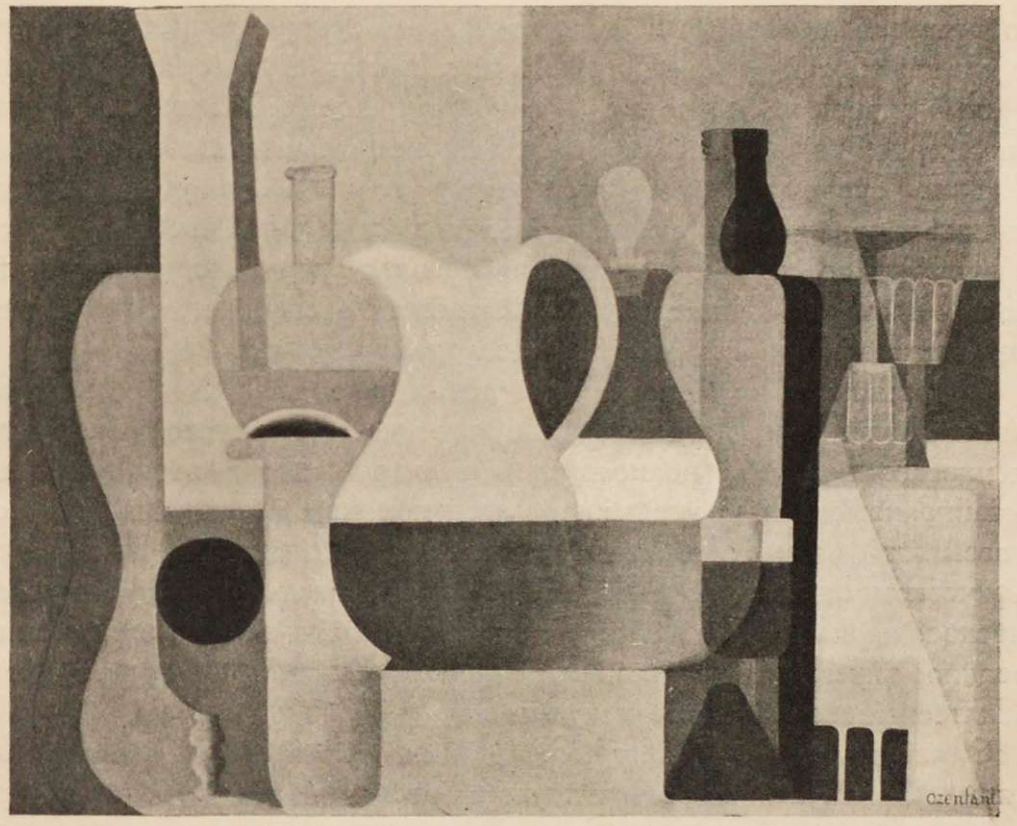
произведение его от других. Это сказывается особенно в творчестве Пикассо, этого „балованного младенца“ французской живописи, страстного экспериментатора и изобретателя, который почти в одно и то же время пишет кубистические натюрморты, делает рисунки и портреты в духе Энгра и, в то же время, отдает дань романтике Домье.

И все же, несмотря на этот разнобой, мы можем проследить какие-то определенные тенденции, наметившиеся в современной французской живописи. Так, можно с определенностью констатировать, что кубизм, как художественное направление, появившееся в 1908 г. и достигшее своего кульминационного пункта в Осеннем Салоне 1913 г. (Пикассо, Глез, Метценже, Брак, Дерэн), переживает подлинную агонию. Одним из последних правоверных кубистов был Роже де ла Френэ, умерший в 1925 г. от туберкулеза, нажитого на войне, — его картина „Завоевание воздуха“ явилась едва ли не лебединой песнью „объемного“ трактования мира. Другие из его адэптов открыто изменили ему; таков, например, Метценже, один из наиболее рьяных кубистов, написавший в свое время целую книгу „О кубизме“, а теперь променявший свою сурово-гео-

метрическую манеру на довольно-таки салонную красивость и салонные сюжеты (арлекинады, маскированные балы, цирковые наездницы). Наконец, у третьих перерождение кубизма — явление гораздо более сложное, на котором стоит остановиться.

Кубизм первого призыва (1908—1913), при всех своих крайностях, имел положительные черты. В нем было своеобразное единодушие, при котором трудно было отличить произведения одного кубиста от другого, Пикассо от Брака. Это было движение закономерное, как естественная реакция против чересчур аморфного, беглого, чисто живописного импрессионизма. Кубизм утверждал пластичность, объемность, полноту формы — недаром тот же Метценже с гордостью заявлял раньше, что кубисты первые стали на плоскости „ощупывать предметы со всех сторон". А так как эта „полная", объективная форма не укладывалась на полотне „со всех точек зрения", то кубизм „складывал" ее, разъединял на части, на отдельные грани. Правда, уже здесь таилась опасность — что̀ победит в конце концов: конечная цель кубизма, некий пластический *синтез*, или же его *аналитический метод* (разложение предмета на части)? Но во всяком случае, в основе кубизма того времени лежала зрительная, чувственная сущность французского искусства; кубизм того времени вышел из живописи такого подлинного французского художника, как Сезанн. И логическим завершением этого кубизма явилась бы какая-то монументальная живопись с акцентом на пластической форме, своего рода новое Барокко. Таковы были возможности, вытекающие из работ Пикассо (напр., „Фабрика Хорта дель Эбр" — 1909 г.), Лефоконье („Плодородие"—1910 г.), Дело-

М. Метценже. Амазонка.



А. Озанфан. Натюрморт (1926 г.).

нэ („Эйфелева башня"—1911 г.) и др. И, однако, случилось иное. Начало анализа победило в кубизме начало синтеза. Отвлеченный, нефранцузский элемент восторжествовал в нем над зрительной, по существу своему реалистической, французской традицией. Метафизика Пикассо восторжествовала над реализмом Сезанна.

Этот второй период кубизма начался после войны, когда прежний культ трехмерности сменился *культом плоскости*. Если прежние картины кубистов напоминали почти рельеф, то новые их произведения носят орнаментально плоскостной характер. Это мир не в глубину, но в вертикальном, продольном разрезе. Это не пресловутые „объемы", но линии и пятна, входящие одни в другие и скомпанованные в одно отвлеченное декоративное целое, где прежняя объемность уступает место чисто плоскостной, почти графической символике (например, одновременный показ пересекающих друг друга фаса и профиля лица). Эта новая струя *декоративизма* чувствуется и в натюрмортах Пикассо,

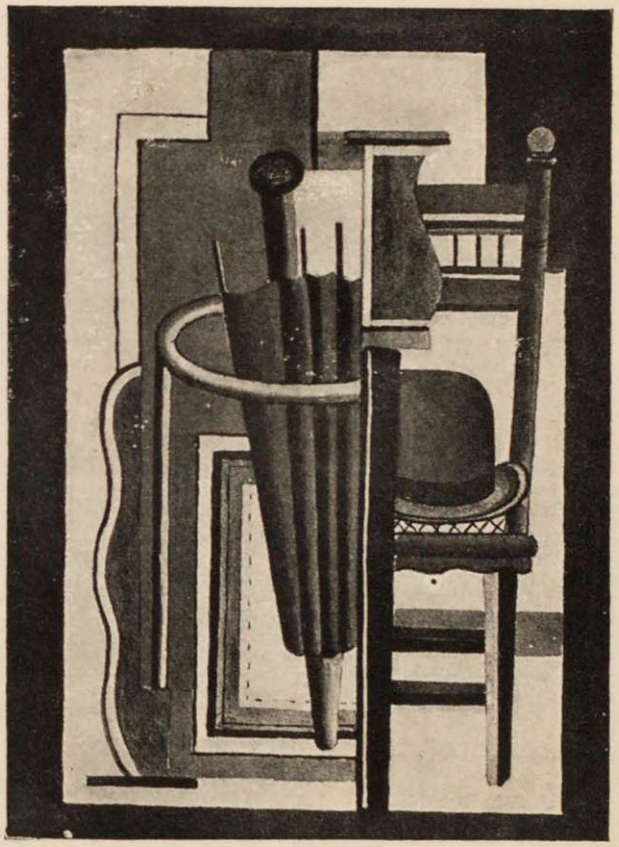
в которых есть нечто от испано мавританской орнаментики, и в овальных или длинных, как фризы, натюрмортах Брака, в которых есть кое-что от Рококо, и в работах Жуана Гри, Жоржа Вальмье, Луи Маркуси и др. В этом смысле гораздо менее отвлеченна, наиболее лирична по своему внутреннему чувству и наиболее уравновешенна живопись Брака, все еще продолжающего быть пленительным и чисто французским колористом; „я люблю правило, управляющее эмоцией", говорит Брак, и в этих словах сказывается то специфическое чувство меры, которое свойственно художнику французу.

С формальной стороны в этом новом уклоне кубизма есть несомненный шаг вперед: замена прежнего аскетически мрачного, известково-каменистого колорита полнозвучной палитрой. Но в этой новой необычайно изысканной, утонченно-элегантной игре красочных арабесок, во всей этой изумительно изощренной фактуре, как и в самом почти графическом стиле этих работ, есть что-то очень эстетское, александрийское, парнасское, а вместе с тем и нечто до нельзя эклектичное, навеянное вкусами „всех времен и народов" вплоть до негров... Это — деликатеснейшее пирожное искусства...

Один из больших натюрмортов Пикассо так и называется „Бисквиты". Орнаменты на скатерти, узоры обоев, квадратики пола, остропикантные контрасты белого и черного, восхитительные краски, виртуозная по разнообразию фактура — таково это предельное мастерство лучшего живописного гастронома в мире. Эту вещь уже не хочешь „ощупать", как прежние работы Пикассо, — она пробуждает ощущения лишь чувственно вкусовые... Весь этот рафинированный эстетизм — реакция против войны, траура, поста, лишений, или, вернее, подсознательный ответ на „социальный заказ" новой разбогатевшей буржуазной Франции, жаждущей эпикурейства.

С этой последней эпикурейской стадией кубизма интересно сопоставить другое, судя по названию, казалось бы, полярно-противоположное течение — „пуризм". Но при всем рационализме „пуристов", казалось бы враждебном метафизичности Пикассо, их конечные устремления, вся их „целевая установка" не идет дальше того же гедонизма. Послушаем же эту своеобразную идеологию из уст бывш. редакторов наиболее левого журнала „L'Esprit nouveau", художников Озанфан и Жаннере. „Сталь, — пишут они, — революционизировала общество. Она породила машинизм. Машинизм изменил облик

всей цивилизации, а следовательно, и наши потребности". Исходя отсюда, авторы ставят вопрос — нуждается ли эта цивилизация вообще в живописи. „Да, — отвечают они, — ибо пластическое искусство, так же как и музыка и поэзия, являются самым действительным средством *развлечь* человека и поднять его над утомительной реальностью... Но если раньше художнику навязывались всевозможные функции: служителя культа, служителя королевской власти и военной славы, учителя или обойщика, зарисовщика или фотографа, то ныне художник замещается во всех этих функциях новыми техническими средствами (фотографией, печатью) и поэтому переходит всецело в ранг чистых поэтов. Его единственная конечная цель — удовлетворение лирических потребностей, — благородная и простая функция, разгруженная благодаря машинизму от всех ее подсобных и низких повинностей" (см. „La peinture moderne", Paris, 1925).



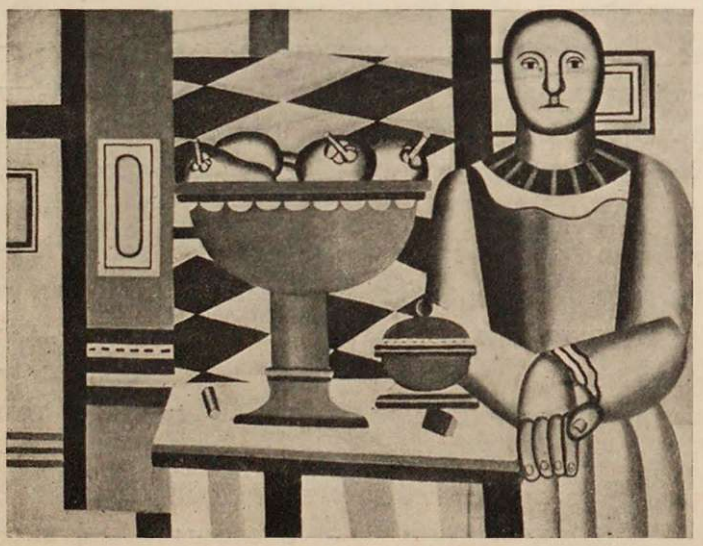
Ф. Лежэ. Натюрморт.

Что же понимается под этими лирическими потребностями „утомленного современной реальностью" человека? По мнению Озанфан и Жаннере, до сих пор живописи вредили не только „сюжетность", „литературщина", „идеи", но даже и те бессознательные внушения, ассоциации, намеки, параллели, которые она пробуждала в зрителе, тем самым суживая значение картины категориями места, времени, злободневности. „Все это связывало с реальностью, не давало хода „лиризму", не позволяло ему унестись в сферу безличную и бескорыстную, вневременную и внепространственную". И вот всему этому противостав-

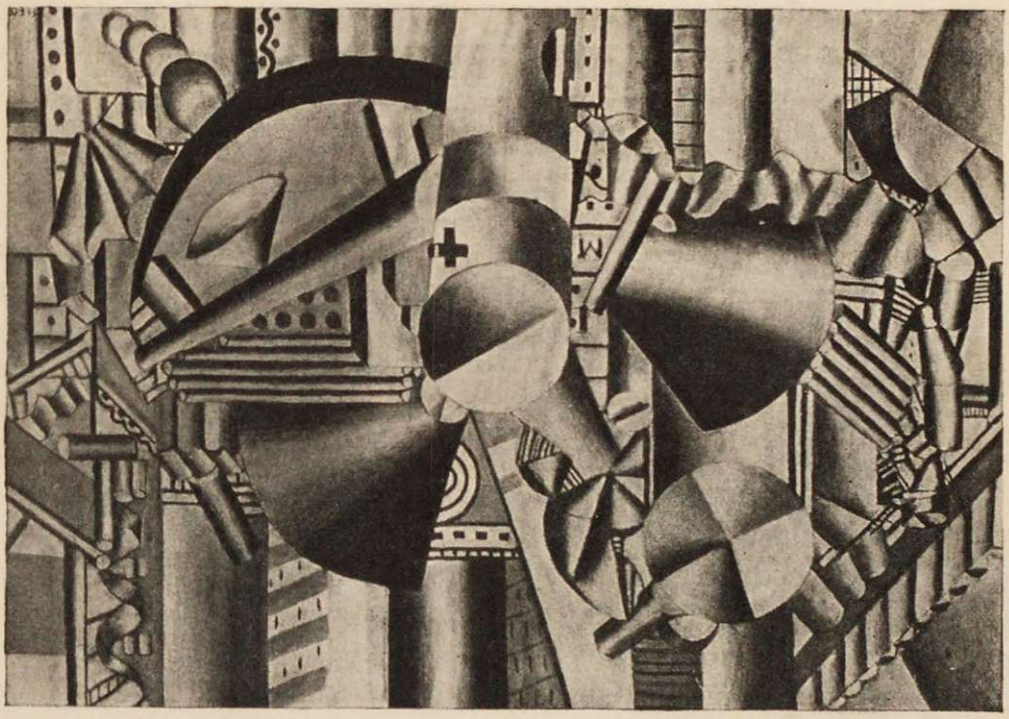
ляется пуризм, основанный не на слабостях человеческих (чувствительности, страстности, привязанности), а на стремлении к *чистым образам*, не связанным с реальностью, — к колориту, воздействующему *чисто физически*, — к формам *чисто геометрическим*. „Ибо человек — это геометрическое животное", а *„картина — не более как снаряд, машина для возбуждения"*.

Именно так, рационалистически взвешивая, пишет Озанфан свои картины — аггломераты вещей, в сущности развеществленных, превращенных в линейные, входящие одна в другую схемы с прозрачным стекловидным колоритом. Это — призраки вещей и при этом почти всегда одних и тех же: разнообразных кувшинов, граненых графинов, бутылок и рюмок. Но и это своеобразное однолюбие свое к посуде Озанфан оправдывает теоретически. „Мы выбираем наши объекты, — пишет он, — из самой банальности; это предметы-типы, предметы-стандарты, удовлетворяющие потребность разума в единстве и порядке, и имеющие преимущество быть наиболее удобочитаемыми и понятными для всех без усилия" (ibidem).

Своеобразная демократизация искусства, своеобразный курс на „массового" зрителя!.. Но только на массового ли? — „вот в чем вопрос"... Здесь-то мы и подходим к трагедии кубизма. Его кризис не отрицают и сами французы, но Альбер Глез, например, объясняет его спиритуалистически. Он видит в нем отражение „не войны 1914 г., но драмы более глубокой — происходящей в биологической природе мироздания" (см. Albert Gleises в „Bulletin de l'Effort moderne"). Нам же думается, что кризис этот более земного происхождения. Та воля к пластичности, к выходу из двухмерности, воля к *конструктивизму*, которая лежала в основе кубизма, не нашла себе выхода в жизни. Это



Ф. Лежэ. Фрукты.



Ф. Лежэ. Военное судно (1918 г.).

была, в сущности, буря в... стакане воды. Даже послевоенная Германия и Голландия применили принципы кубизма к своей новой общественной архитектуре. Между тем в традиционной и равнодушной к широкому общественному строительству Франции „новый дух“ поощряется главным образом немногими иностранцами и любителями вроде одного швейцарского богача. Жаннере и Корбюзье выстроили ему на окраине Парижа дом — „машину для житья“ — из стекла и железо-бетона. И здесь, среди пуритански голых белых стен — коллекция лучших вещей современных кубистов и пуристов, целый музей абстрактной живописи, нашедшей пристанище в этом монастыре одинокого рафинированного Дориана Грея наших дней. Итальянец Карра как-то назвал кубизм „комнатной гимнастикой“. Он прав: здесь, в этом изолированном доме-дворце, особенно ясно, что кубизм оказался не более как „комнатной гимнастикой“, чем-то вроде шахматной игры — для глаза „утомленного реальностью“ банкира...

Фернанд Лежэ, очень серьезный и большой мастер, наиболее верный кубизму, вкладывает в свое искусство несколько иное содержание.

Он не ищет „абсолютного“, он весь в настоящем. Он опьянен индустриализмом, влюблен в машину, упоен металлургией, развивающейся во Франции. Ежегодные салоны автомобилей, авиации, радио — для него зрелища, более пленительные, чем салоны картин. И если прежние кубисты созерцали мир сквозь призму „шара, конуса и цилиндра“ (формула Сезанна), то Лежэ откровенно сводит этот мир к индустриальным формам: трубам, котлам, воронкам, спиралям. В его живописи нет ни узорных обойчиков Пикассо и Гри, ни прозрачного хрусталя Озанфана, но только твердь и гладь металла.

Лежэ преисполнен восхищения перед трудом механика, слесаря — он готов противопоставить его непроизводительному труду профессионала-художника. И, извиняясь перед читателем за частые цитаты, я все же не могу не процитировать интереснейших строк Лежэ. „Я никогда не забуду, — пишет он, — того, когда, будучи облечен обязанностью развешивать экспонаты Осеннего салона, я имел счастливый случай оказаться в соседстве с открывшимся Салоном авиации. Я слышал через перегородку удары молотков и песни рабочих, людей машины. Я перешагнул через „границу“ и никогда еще не был так взволнован столь резким контрастом. Вместо унылых холстов, таких претенциозных в своих золоченых рамах, передо мной были действительно прекрасные вещи — металлические, твердые, четкие и полезные, покрытые локальными и чистыми красками, — сталь с бесконечной игрой своих переливов, маркированная вермильоном и синим. Мощь геометрической формы царила здесь над всем... Механики видели, как я прошел, они знали, что их соседями были художники, и попросили разрешения также перейти „границу“, и вот эти бравые парни, никогда еще не видавшие салона живописи, чистые, нетронутые культурой, воспитанные на своем первичном материале, пришли в экстаз от картин, которые я не одобрял... Я всегда буду грезить одним подростком 16 лет, с огненными волосами, в синей холщевой куртке и оранжевых штанах, который разглядывал обнаженных женщин в золотых рамах, разинув рот. Я чувствовал, что он забивал весь салон — этот ослепительный мальчик, казавшийся сыном какой-нибудь сельскохозяйственной машины, был символом той — *другой* выставки, рядом, — символом жизни завтрашнего дня, когда предрассудок будет разрушен“ (см. его статью „L'esthétique de la Machine“ в „Bulletin de l'Effort moderne“ за 1923 г.).

Какой же вывод делает отсюда художник? Бросает ли он подобно нашим „производственникам“ эту живопись в „золотых рамах“ для того, чтобы заняться „настоящими, полезными вещами“? Или, может быть, он пишет отныне только этих славных ослепительных рабочих, людей „завтрашнего дня“? Ни то, ни другое! Лежэ не бросает живо-

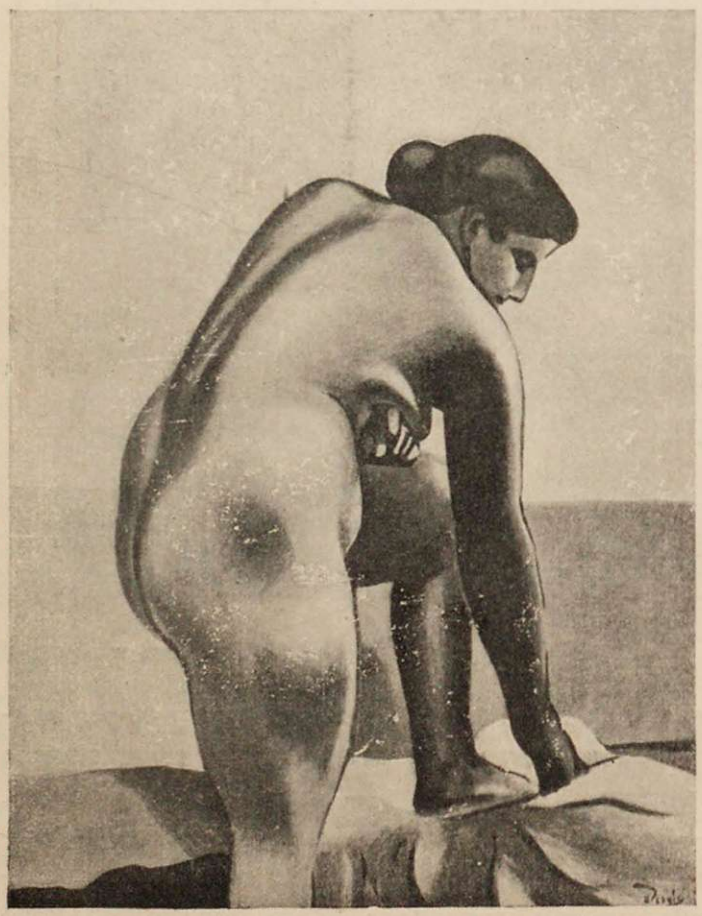
П. Пикассо. Мать и дитя.

писи и не перестает писать „nu“, но все, что он пишет, он *индустриализирует*, превращает в твердые металлические вещи, в тела, словно мумифицированные слоем металла. Люди Лежэ — бронированные люди. Головы и груди женщин — шары, руки и ноги — трубы, пальцы — железные рукавицы, волосы — волнообразные жестяные листы. Стремление Лежэ к твердости, объемности достигает здесь парадоксального предела: человек превращается в машину с членами на шарнирах. Пи-

кассо начал кубизм с „каменных баб“, Лежэ заканчивает его „бабами железными“.

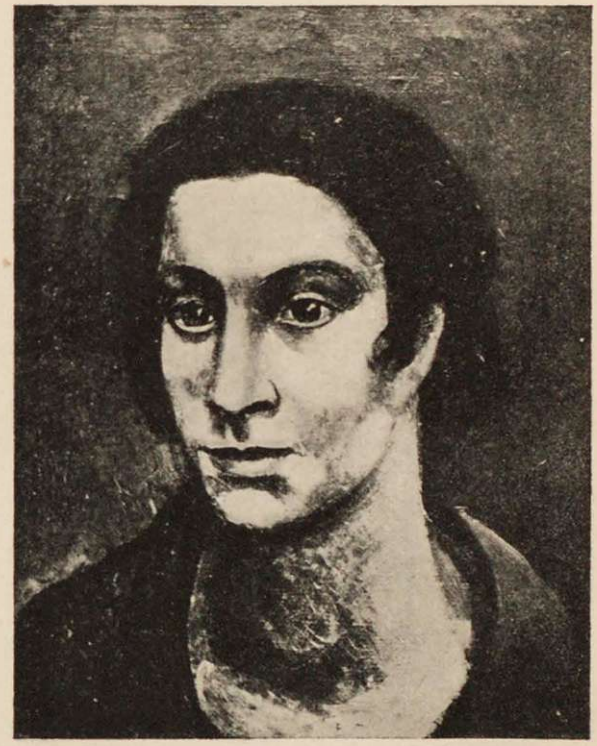
Искусство Лежэ — блестящая иллюстрация того, как новое материальное „бытие“ побеждает субъективное „сознание“. Искусство Лежэ — продукт последней механической войны с ее танками, броненосцами, броневиками, закованными в броню человеками-„троглодитами“. Искусство Лежэ — плод новой индустриализирующейся Франции, вышедшей из войны крупной металлургической державой. Искусство Лежэ — более индустриально, чем эта Франция; он уже больший католик, чем сам папа. Искусство Лежэ — фетишизм машины...

Человек для Лежэ не более как человек-тип, человек-стандарт, человек-маска. „Когда я вижу человечка, я беру от него трубку и шляпу, а ему самому даю щелчок“, — сказал мне художник. И вот на воспроизводимой нами (превосходной!) картине от „человечины“ остались лишь вещи: дамский зонтик и мужской котелок... Но надо отдать справедливость Лежэ — эти вещи сделаны им с настойчивой, почти назойливой убедительностью, со стереоскопической пластичностью и монументальностью. Они не упадут, их не сдвинешь с места ни на один сантиметр, их не повесишь вверх ногами (как это часто делалось с кубистическими полотнами). И рядом с ультра утонченными исканиями других художников Лежэ



А. Дерэн. Купальщица.

все же покоряет своей хотя бы и грубой, но здоровой, железной мощью. У Лежэ есть пафос современности. Лежэ изумительный организатор своих картин. Его колорит играет всем богатством материальных поверхностей — дерева, стали, железа и — как аэропланы — расцвечен яркими красками. Лежэ любит черный цвет, придающий особенную резкую четкость его формам, его светотени. И здесь еще одно воздействие — воспринятый Лежэ „негризм". Особой, стихийно мощной силой своих „железных баб", их монолитной компактностью, их полновесностью художник обязан и негритянской скульптуре, этим черным божкам современного Парижа; от них же и любовь Лежэ к черным контурам, к черной орнаментике его картин.



А. Дерэн. Женская голова.

Искусство Лежэ — подлинная квинт-эссенция современности, индустриального XX в. и... первобытной Африки...

III

Неоклассицизм... о нем заговорили, когда в 1918 году enfant terrible французской живописи, Пикассо, словно желая огорошить пикассистов, стал выставлять „почти" реальные портреты своей новой жены (русской), а в 1920 и чисто линейные рисунки в стиле Энгра. На самом деле возрождение той художественной концепции, которую мы можем назвать „классической", началось и раньше и в произведениях другого

А. Дерэн. Арлекин и Пьерро.

мастера: Дерэна. Но Пикассо умеет все доводить до последней черты, умеет заставлять о себе говорить.

Пикассо — реалист, Пикассо — неоклассик, Пикассо — автор совсем похожих портретов попросту красивой женщины, Пикассо автор тонких штриховых рисунков, изображающих обнаженных женщин с младенцами амурами, словно сошедших с античных камей или с ваз, Пикассо — автор „итальянок“ и „арлекинов“ — это было, разумеется, целое событие, которому одни приписывали характер „предательства“, другие — нового „трюка“. Но в действительности это было вовсе не столь неожиданно. Это был возврат к давним докубистическим исканиям Пи-

А. Лот. На пляже.

кассо, которым мастер придал теперь лишь более искусную и... салонную форму. Как реалист, Пикассо имеет за собой давний период увлечения Тулуз де-Лотреком и Домье, а как „классик“ имеет за собою так называемый „розовый период“ — период увлечения романской скульптурой и греческим архаизмом. Обе эти тенденции были прерваны им во имя абстрактных кубистических исканий, теперь — когда идея классицизма и возврата к Энгру носится в воздухе как во Франции, так и в Италии — Пикассо показал, что и он способен увенчать себя лаврами „классика“. И действительно, и эти портреты жены, и итальянки, и арлекины, и античные матроны с детьми — превосходны по своему мастерству, по ясности формы, помпейскому изяществу контура. Отличен и воспроизводимый нами „Отдых крестьян“ (1919 г.) — эта мощная крестьянская пара (в которой есть что-то от Курбэ) с столь реалистически моделированными формами и столь монументальной композицией. И, однако, во всех этих произведениях, равно как и в линейных — à la Энгр — рисунках Пикассо, сделанных необычайно легким, словно единым росчерком карандаша, есть что-то очень внешнее и холодное. Души Пикассо, его испанской фанатической

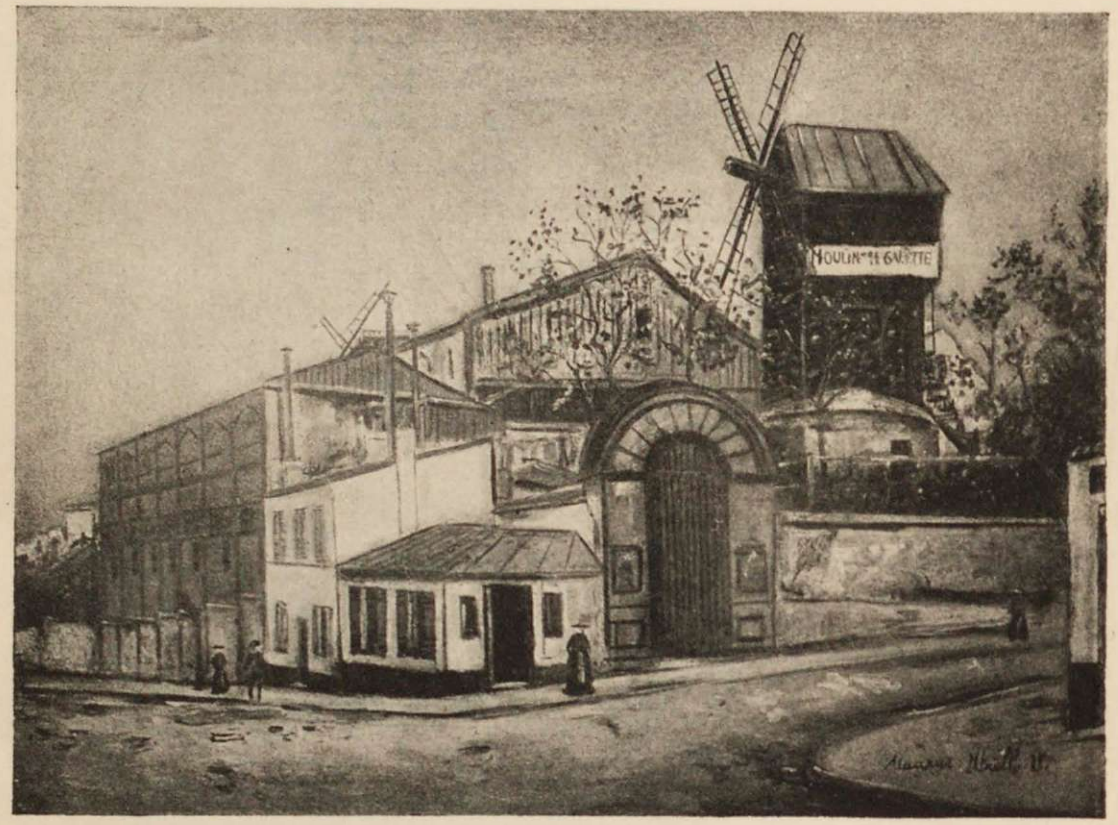
А. Лот. Футбол.

страстности, какая была раньше, здесь нет. Здесь приходится говорить о классицизме, как о каком-то музейном собирательстве, ибо чего только нет в теперешних поисках Пикассо — здесь и этрурская скульптура, и эллинистическая живопись, и Энгр... Но той почти чувственной трепетности и жизненности линии, какая была у подлинного Энгра с его культом рисунка, здесь мало.

Жан Доминик Энгр (1780—1867), директор французской академии в Риме, автор целого ряда больших и холодных историко-мифологических картин, стал дорог и близок нашей современности, конечно, не своей античной сюжетикой, не своим римским классицизмом. Как и в великом наследии его учителя, Давида, наша современность открыла в творчестве Энгра другую, живую ценность — его подлинно *реалистическую основу*. Подобно Давиду, Энгр стал в наших глазах великим учителем реалистического и, в то же время синтетического

трактования нагого тела и человеческого лица. Энгр был одним из величайших мастеров рисунка. „Надо давать здоровую форму... Пусть ноги ваших моделей будут, как колонны... Помните, что даже дым имеет свой рисунок“, — поучал он своих учеников. Вот этот страстный культ пластической формы, эта любовь к ясности, к четкости линии — таково credo Энгра, пленяющее современных художников. Тех, что ищут выхода из тупика абстракции в мир живой конкретности, тех, что уже устали от той анархически „дерзностной“ деформации вещей, какая была в кубизме. В этом смысле классицизм и неоклассицизм есть прежде всего формальный метод, основанный на прямом зрительном восприятии натуры, „прямой язык“ (по выражению Лота), общеобязательный и понятный. Момент реальности и момент индивидуального преображения ее находятся в классицизме в равновесии — точно так же, как форма и колорит. „Раз вещь хорошо нарисована — она всегда хорошо написана“, — учил Энгр, и этот лозунг стал лозунгом и для некоторых художников современности, утомленных буйной красочностью недавних художественных „дерзаний“. Уже в последних произведениях упомянутого мною *Робера де ла Френэ*, особенно в его цикле конюхов с лошадьми, чувствовалась забота о классически строгой гармонии линий, о равновесии объемов, о некоей объективной ясности построения.

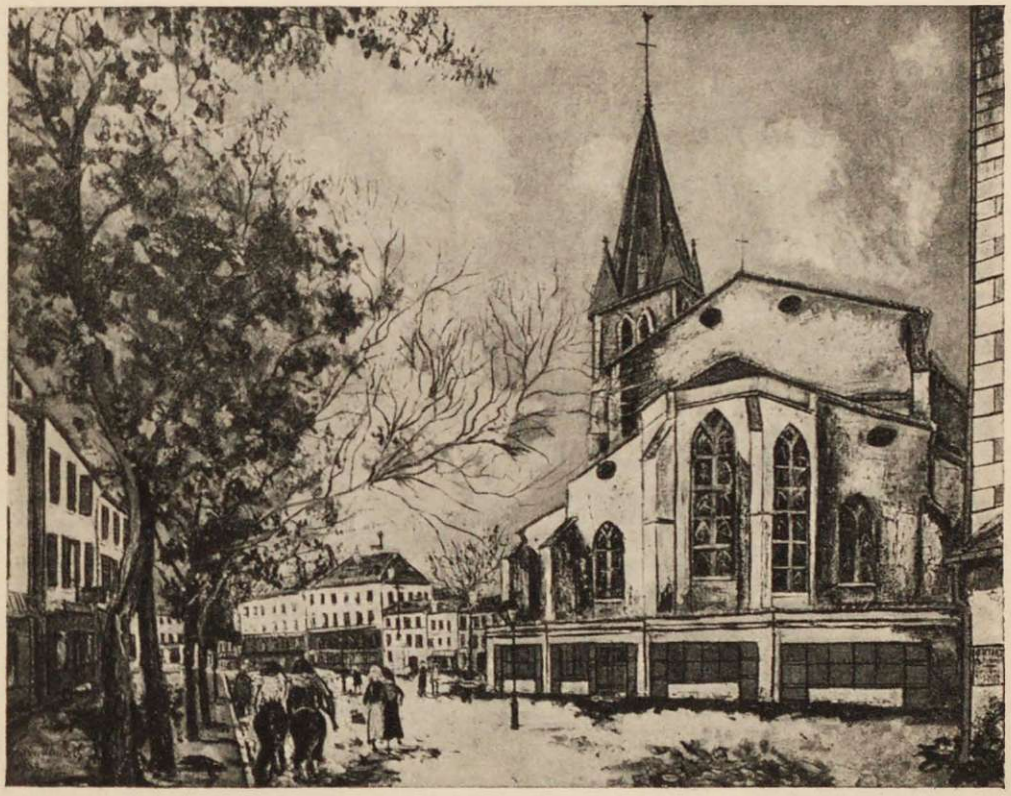
А. Лот. Матрос с гармоникой (1924 г.).



М. Утрилло. Мулен-Руж.

И опять-таки, как и в эпоху кубизма, приходится ставить вопрос: что победит в современном *неоклассицизме* — его здоровая воля к реализму, к ясности, или его послевоенная усталость от творческого активизма, от цветовых поисков? Нет сомнения, напр., что в послевоенной Италии смена футуризма неоклассицизмом есть прежде всего симптом некоей реакции националистически-католического характера. Во Франции, нам думается, дело обстоит лучше. В лице Дерэна и Лота мы видим прорастание здоровых, положительных зерен классицизма.

Андрэ Дерэн — крупнейший из мастеров современной Франции (которого, кстати сказать, нет ни в одном из ее музеев!). Исключительная скромность сделала его сравнительно мало популярным и, в то же время, столь редкая в мире художников материальная обеспеченность дала ему и спокойную углубленность в работе и большую художественную культуру. Дерэн — „классик“ по самой своей натуре, уравновешенной и крепкой. Покойный Апполлинер правильно сказал, что от его работ



М. Утрилло. Церковь (1924 г.).

веет „величием, которое можно назвать античным". Но это не значит, что Дерэн имитирует Рафаэля, что он питается „греко-римскими" идеалами. Дерэн впитал в себя многие воздействия прошлого, — и готических примитивов, и Пуссэна, и Сезанна, — но он очень современен.

Путь его развития — непрерывный органический рост. От своей нарочито готической „Субботы" (1909 г.), находящейся в бывш. Щукинском собрании в Москве, Дерэн ушел сейчас далеко — к все большей простоте и ясности формы. Такова, напр., его „Купальщица", столь пластически четкая. У Дерэна совсем нет той красивости, того jolie, которое окрашивает собою столь многие и даже серьезные произведения французской послевоенной живописи (даже Пикассо), — наоборот, что-то суровое, какая-то *важность* разлиты в его произведениях. Никто после Пуссэна, Курбэ и Коро (Коро — римского периода) не чувствовал так, как Дерэн, мощи природы, монументальности холмистых пейзажей, компактности лиственных масс, органиче-

М. Утрилло. Уличная сценка.

ской структуры древесных стволов. Дерэну свойственно ощущение фундаментальности мира. Даже вещи в его натюрмортах, по своему колориту, — словно из стали, чугуна и меди...

И в то же время, при всем своем здоровом материализме, Дерэн настолько внутренно независим, что не боится того, что стало жупелом „изобразительности", психологической экспрессии. Его портреты, его головы (такие массивные, как все у него) выразительны какой-то важной, почти суровой грустью. Этим же настроением проникнута и танцующая пара „Арлекина и Пьерро". Среди пустынного пейзажа заученно-механический танец странствующих скоморохов; у ног — бедный кувшин воды. Грустно-величавая гармония жизни... Так формальный классицизм Пикассо становится у Дерэна чем-то очень человечным, „гуманитарным".

Более молодой, менее замкнутый, жаждущий высказаться и теоретизировать *Андрэ Лот* старается сделать из неоклассицизма современную доктрину, давая ей название *„тотализма"* (т. е. движения,

Сюрваж. Девушка.

устремленного к *целостности,* к всесторонне охватывающему мировосприятию). Ничего случайного. Сначала точный крепкий рисунок, затем светотень, потом цвет. Живописность, подчиненная композиции, а композиция, построенная с архитектонической строгостью. „Создавать — это значит организовать хаос", — говорит Лот. Отсюда равновесие объективности с чувством художника. Отсюда выдвижение на первый план рисунка, как учил Энгр; отсюда это увлечение Лота работами Сейра, великого мастера светотени; отсюда — если хотите — реакция против Сезанна, для которого цвет был — все. „Рисовать с натуры, но писать от себя", — вот лозунг Лота.

Фактически Лот — последний из живописцев, сохраняющий кубистическую манеру оформления. Но эти дробные плоскости у него крепко спаяны; молодой художник наделен чувством „целого". То, что сближает Лота с современностью в большей степени, нежели Дерэна, это его тяга к *динамическим* сюжетам. Он любит мотивы, в которых есть движение — жизнь моряков, физкультуру. Суда заходят в порт, а на первом плане портовые девушки, играя веерами, фланируют и приплясывают перед матросами. Или группа юношей, играющих в мяч, пестря и мелькая полосатыми фуфайками, в едином коллективном жесте рук рвется кверху, к мячу. Над этой вещью Лот — как старый мастер — работал целых три года!

И здесь мы приходим к художественной психике какой-то новой формации. „Использовать все возможности, не отказываться ни от чего, никакого a priori", — говорит Лот. „У меня нет никакой формулы, но если бы я должен был во что бы то ни стало таковую иметь, она гласила бы: *романтическое вдохновение и классическая техника*".

IV

Уже из этой „формулы" Лота, как и из самого динамизма его произведения, читатель может увидеть, что мы стоим у порога возрождения *романтических настроений* во французском художестве. У самого Лота они сдерживаются еще его „тотализмом", его самодисциплиной (трехлетняя работа!), его „классической техникой". Но

М. Фламенк. Зимний пейзаж.

уже и Лот отвергает всякую догму во имя личной свободы распоряжения изобразительными средствами. Другие идут дальше.

Известный Морис Баррес как-то писал: „Стать классиком — это значит возненавидеть всякую *перегрузку*, всякое *преувеличение*". А отсюда мы можем вывести и обратное: стать романтиком — это значит возненавидеть корректность, возлюбить утрировку. Под знаком этого „преувеличения" — сентиментального ли или иронического — и развивается одно из течений (если только сумму усилий отдельных индивидуалистов можно назвать течением) французской живописи. Морис Утрилло, Фламенк, Дюфи, Руо — все они разные и, вместе с тем, в них есть нечто общее: отрицание интеллектуализма во имя эмоциональности. В такой же мере, в какой все остальные французы, даже самые ярые новаторы (как, напр., Дерэн), преклоняются перед музеями,

Р. Дюфи. На скачках.

культурный Фламенк гордится и хвалится тем, что музей для него *не существует*: его искусство, только *его* внутренний мир. Что же касается *Утрилло,* то это уже настоящий примитив XX века, самородок, какой-то взрослый ребенок, доходящий до всего сам, кистью которого водит лишь одно непосредственное чувство.

В личности и творчестве Утрилло есть что-то от нежнейшего лирика Верлена. Бедняк, горький пьяница, неоднократно „сидевший" в больнице и сейчас еще творящий свои произведения в одиночной палате психиатрической санатории, Утрилло — одна из интереснейших и уже легендарных фигур Парижа. Недаром некоторые французские критики любят сравнивать его с Мышкиным — „Идиотом" Достоевского. Целые годы Утрилло обменивал свои писаные на картоне картины на... литры вина у монмартрских трактирщиков или продавал их за несколько франков, пока, наконец, неожиданно пришедшая после войны слава не сделала его самым знаменитым художником сегодняшнего Парижа и не обогатила... не его, конечно, но его бывших „благодетелей" — лавочников, рестораторов, булочников, мелких коллекционеров. В данный момент пейзажи Утрилло — а им нет числа! — достигли баснословных цен, стали предметом спекуляции. Чем же пленил этот чудесный и скромный живописец современных снобов?

Р. Дюфи. Цирк.

Утрилло — дитя Монмартра, — того самого старого квартала, которому современное парижское художество изменило ради блестящего Монпарнаса. На Монмартрском холме Утрилло родился и вырос, и Монмартру посвящена вся его живопись. С глубочайшей и интимнейшей любовью пишет он узкие улицы этого народного квартала, его церкви и дома — мэрии, жалкие гостиницы, лавчонки, кабаки, больницы, казармы, а иногда и окрестные пригородные пейзажи. Если импрессионисты, как, напр., Монэ и Писсарро, любили мелькание центральных улиц Парижа, будучи в этом смысле первыми „урбанистами", то Утрилло привязан только к задворкам и окраинам „современного Вавилона". И если для импрессионистов город был лишь красочным миражем, солнечным или туманным, то Утрилло, наоборот, ощущает свой родной Монмартр с каким-то трогательно-наивным *натурализмом* примитива. Своими, по особому своему рецепту, составленными красками, он передает, лепит, вернее штукатурит (иногда буквально замешивая в краски

Р. Дюфи. Южный порт.

настоящий гипс!) стены домов, показывая их ветхость, сырость, грязь и мшистость. Утрилло влюблен во все детали — и в подробные вывески над дверями, и в одинокие листья осенних деревьев, и в фигурки торговок, чернеющие на тротуаре. При этом очень характерно, что Утрилло как подлинный романтик работает не столько с натуры, сколько по воображению: из боязни столкновения на улице с полицией, он чаще всего пишет свои парижские пейзажи по... *открыткам*.

Было время, когда Утрилло писал только густыми слоями белого и черного, теперь его палитра стала восхитительно пестрой, бархатисто-нежной, пушисто-прозрачной. И, однако, какой-то щемящей горечью и тихой болью подернуто все его творчество. Эта меланхолия Утрилло — меланхолия старого, обреченного Парижа, все более и более уступающего место новому урбанизированному и американизирующемуся Парижу. Утрилло — романтик уходящего Парижа мелкой буржуазии; он поэтизирует его агонию. Недаром некоторые сравнивают его

Руо. Свадьба Нини.

с Каналетто, поэтом-художником умиравшей Венеции XVIII века. И здесь, быть может, разгадка успеха Утрилло. Конечно, перед нами большой художник, но он пленяет не только своими чудесными живописными качествами, но и тем, что затрагивает какие-то „струны". Деловые люди, parvenus, сами вышедшие из мелкой буржуазии, а теперь американизирующие Париж, любят отдохнуть от его „утомительной реальности" в грезах о бабушкином прошлом, о старых домах и церквушках...

В живописи Утрилло перед нами как бы возрождается старая бывшая у Коро и барбизонцев концепция пейзажа, как „состояния души". У другого, уже зрелого и чрезвычайно выросшего за последние годы мастера, *Фламенка* это эмоциональное начало в пейзаже достигает уже подлинно-патетической силы. Если Утрилло — тихий романтик, то Фламенк — романтик буйный. Так же, как Дерен чувствует „фундаментальность" природы, страстный темперамент Фла-

Руо. „Мы сошли с ума".

менка ощущает прежде всего ее динамичность. Творчество Фламенка волнует своим своеобразным драматизмом. Бунтует и содрогается вся фламенковская природа — его берега Сены, его пригородные парижские пейзажи. Трепещут лиственными массами деревья, судорожно сгибаются их стволы, бурно накатываются волны Сены и вздуваются паруса лодок, а над всем этим тревожно сгущаются на небе грозовые тучи. Звучные, глубокие и блестящие, как эмаль, гаммы синего и зеленого, белого и красного своими контрастами усугубляют картину всей этой „драмы". Даже самая манера живописи Фламенка, слегка растрепанная, лихорадочная таит в себе что-то очень непосредственное, народно-примитивное, похожее на народный фаянс.

А среди всего этого взвихренного пейзажа художник любит показывать спокойно стоящий, как ни в чем не бывало, или победоносно мчащийся автомобиль — быть может, символ торжествующего над природой механического прогресса (нечто в роде беспощадной „стальной конницы" Есенина)...

Воспитавшись на Сезанне, Фламенк в то же время знаменует собою отход французской живописи от сезанновской статики и уклон ее — назад? вперед? — к пейзажу романтическому, к временам пейзажистов 30-х годов, которые, также убоявшись тогдашнего „урбанизма", бежали к природе и изображали ее то с кроткой любовью Коро, то с бурной „динамикой" Ж. Мишеля и Хюе.

История повторяется. В творчестве Дюфи и особенно Руо мы находим и другие черты романтизма прошлого века. *Рауль Дюфи*, новая звезда художественного Парижа, необычайно засверкавшая за последние годы, — явление весьма сложное. Превосходный гравер и книжный иллюстратор, орнаменталист и создатель дамских „мод", декоратор и керамист, он в то же время очень серьезный живописец. Еще сравни-

тельно совсем молодой художник, он претворил в себе и традиции старого французского народного творчества и уроки Сезанна, Матисса, ван Гога и в то же время сберег какую-то очень индивидуальную, очень свежую жизнерадостность. Нарядность, праздничность — вот основная черта его мироощущения. Такова, напр., и его панорама Парижа, написанная в духе старинной географической карты и, вместе с тем, по-детски орнаментально-нарядная. В противоположность большинству художников, у которых мудрствование „разъяло", воображение, Дюфи обладает моцартовской игрой фантазии. Его романтическая пылкость сказывается прежде всего в любви к движению и даже в том, с какой темпераментностью — быстрыми мазками и штрихами — он это движение фиксирует. Сцены купанья, прыжки с высоты в море, играющее белыми гребешками волн, сцены охоты, прогулок и скачек — вот круг его творчества. Главная же его страсть — это лошадь. Дюфи любит в ней, так же как романтики Жерико и Делакруа, прежде всего ее звериную силу, ее грациозную стремительность и легкость. Но времена все же не те: динамизм Жерико и Делакруа был отзвуком еще не остывших великих событий военных революционных атак. Дюфи же приходится искать свою „динамику" в искусственной среде. В современном автомобильном Париже лошадь стала почти пережитком, и ее „дикую" красоту можно увидеть лишь на скачках и в цирке. И вот перед нами серия чудесных цирковых сцен, запечатленных Дюфи, — лошади с гордыми, лебедиными шеями, трепетные и напряженные как струны, гарцующие и скачущие в стройном ритме. Дюфи ищет в цирке того, чего нет в окружающем его комильфотном быту, — остроты, опасности, героики.

М. Громмер. Война.

Сам модный и светский художник, дэнди наших дней, Дюфи все же не забывает запустить шпильку иронии в это самое блестящее общество Парижа. Таковы, напр., „Великосветские“ панно, исполненные им во время международной декоративной выставки в Париже для пресловутых баров-ресторанов знаменитого портного Поаре. Это — изображения официальных приемов и банкетов; и, однако, вместо апологии блестящего бомонда, Дюфи дал нечто вроде гротеска — тупые буржуа, идиотски напыщенные военные, спекулянты, обнаженные по-кокотски дамы. Таков этот Гюис современности — элегантный и иронический, влюбленный в Париж и уже чувствующий легкий „душок“ его гниения.

Еще более явен и почти бьет через край этот сарказм в творчестве другого художника, *Руо*. Почтенный буржуа, добрый католик, строгий директор музея Г. Моро, еще недавно известный, главным образом, своими росписями керамики, Руо все более и более удивляет (а быть может и шокирует) „весь Париж“ теми новыми нотами, которые зазвучали в его творчестве после войны. Он словно одержим самыми мрачными „химерами“ современности, каким-то „танцем смерти“ нашего времени. Проститутки, калеки, бездомные, сумасшедшие — вот образы, наполняющие его живопись (маслом, акварелью, пастелью) и, главным образом, его офорты (целая серия „Misère et guerre“). Как Бодлер, он болезненно полюбил „цветы зла“, — выросшие на почве войны. Другая сфера его творчества — это сатира на мещанство и бюрократию: кумушки, сплетничающие на свадьбе, мрачные судьи и т. д.

Руо — неожиданно сказавшийся потомок Калло (автора „Бедствий войны“) и в еще большей степени — Онорэ Домье. С последним его сближает не только влечение к судьям и скоморохам, но и самая творческая манера — энергичная лепка формы светотенью. Патетичен и самый колорит Руо, звучащий резкими аккордами черного, красного и синего. Какая-то темная, еще не осознанная сила рвется из-под кисти этого старого чудака, какой-то душевный пароксизм чувствуется за его творчеством, лихорадочным, неряшливо-эскизным и, в то же время, таким пластически ясным! Здесь отличие между французским, по существу своему, чисто реалистическим экспрессионизмом Руо и мистическим экспрессионизмом современных немцев...

Но как далеко все же отбрасывает нас чудак Руо от корректного классицизма Баресса с его боязнью „преувеличения“ и от „классиче-

ской техники“ Лота, и от „пуризма“ Озанфана, от всяких страхов перед „литературой“. Как Гойя, Руо сопровождает свои гравюры собственноручными текстовыми надписями (на старо-французском или народном жаргоне). Руо не боится литературы. И произведения Руо уже едва ли можно назвать „машиной“ для развлечения и отдыха „от реальности“!

Таковы наиболее крупные фигуры современного нео-романтизма (впрочем, этот термин, это слово еще не произнесено во Франции). Еще дальше на этом пути, еще ближе к Домье Марсель *Громмер*, который старается сочетать достижения французской живописи с экспрессией старого крестьянского Брегеля, и по словом которого задача художника заключается именно в том, чтобы „синтетизировать современную жизнь и движущуюся толпу“. В творчестве Громмера мы снова встречаем знакомые образы прачек, паромщиков, выраженные с большей, хотя и несколько тяжеловесной экспрессией. Вслед за ним можно насчитать и нескольких других художников, проникнутых острым интересом к быту, как, например, Ив Аликс, Э. Гоерг, Ша Лабор, Паскен, Р. Удо и др.

Чрезвычайно симптоматичен в этом смысле тот большой интерес, который был обнаружен недавно художественными кругами Франции к столетнему юбилею знаменитого Салона „романтиков“ (1827), а в связи с этим и к воспоминаниям о Делакруа, Жерико, Домье и др. мастерах двадцатых — тридцатых годов; здесь чувствовалась растущая реакция против холодного формализма.

Надо думать, что современное французское искусство сочетает классическую волю к „организации“, к „порядку“, с буйным темпераментом романтизма. Но для того, чтобы романтические начала, прорастающие сейчас, достигли полного расцвета, французское искусство должно кое-что пережить, — то, что было у революционного поколения Делакруа и Домье: общественный пафос. Иначе весь его романтизм — холостой заряд. Если в искусстве современной Германии мы видели глубокую человечность, подлинную человеческую взволнованность (иногда достигающую даже гипертрофии психологизма), то французскому искусству, наоборот, все еще недостает нового внутреннего „содержания“, которое окончательно растопило бы тронувшийся лед его формализма. В этом смысле можно сказать, что судьбы французского искусства неразрывно связаны с дальнейшими судьбами французской общественности.

* * *

Мы начали с констатирования разброда и разнобоя в современном французском искусстве. Но среди этой общей атмосферы мы старались выявить какие-то определившиеся вехи. Мы начали в тонах минорных, а кончили почти апологией. В этом нет противоречия: великое своей здоровой сущностью, своею связью с природой, с „натурой“ искусство Франции таит в себе, в своих собственных традициях, источники и ресурсы омоложения и оздоровления. И мы видим: оно уже изживает абстрактность и все более и более сближается с реальностью, с изобразительностью, даже с сюжетностью. Недавний крайне узкий круг его тематики (фрукты, кувшины, нагота) все более размыкается. Молодая французская живопись снова начинает тяготеть к бытовым мотивам, к портрету, к деревенскому жанру. Таков господствующий характер последних парижских „осенних салонов“. В числе отрадных явлений надо отметить и нарождение во Франции новых художников, вышедших по стопам А. Руссо из самых демократических слоев (как крестьянин Бошан, землекоп Бомбуа, „торговец кишками“ Бойэ). Наконец знаменательно и развитие в современной французской живописи чисто реалистической струи (Д. де Сегонзак). Это симптомы здоровые, радующие, делающие французское искусство по-новому ценным для нас, уже не говоря об его громадных профессиональных достижениях, мимо которых не имеет права пройти наша молодая советская живопись в своих поисках лучшего живописного „качества“.

Художественная промышленность

*

I. ПЛАКАТ НА ЗАПАДЕ

*

ЕЩЕ недавно казалось, что крикливая и веселая песенка западно-европейского плаката спета. Две причины обрекали его на вымирание. С одной стороны — вся послевоенная экономика, чрезвычайно понизившая тонус европейской хозяйственной жизни и притупившая ту коммерческую борьбу, которая питала собою цветение плаката на Западе. С другой стороны, поскольку эта экономика приходила в себя, подымала голову и достигала известной стабилизации — она вооружалась новыми методами и средствами рекламы, по сравнению с которой бумажные плакаты казались жалким пережитком какого-то провинциально-архаического прошлого.

В самом деле — сопоставить только бедные, неподвижные и плоские листы бумаги с современными „чудесами техники" — с фантастической динамикой световой рекламы, с электрическим фейерверком

Ситроена на Эйфелевой башне, с надписями на облаках, с надписями под ногами прохожих, с сложнейшим оформлением торговых витрин и т. д., и т. д.!

Однако опасения за судьбу плаката, повидимому, оказались преждевременными. Несмотря на всю его конкуренцию с таким сильным противником, как современная техника, плакат обнаруживает свою живучесть и поныне. Более того, он растет в размере, дорастает до нескольких этажей домов. Вопросы искусства плаката вновь овладевают интересом различных хозяйственных и художественных кругов Запада. Мы присутствуем при появлении целой плеяды новых художников-плакатистов, серьезно отдающихся проблеме этого „искусства улицы".

И, наконец, среди этих плакатистов мы наблюдаем и нарождение художников-революционеров, совлекающих западно-европейский плакат с его проторенного чисто-рекламного пути на путь идейной пропаганды. Европейский плакат, вслед за русско-советским плакатом, показал, что и он может играть политическую роль, после того как в течение ряда десятилетий он исполнял роль лишь пестрого Арлекина.

Эти новые этапы в развитии западно-европейского плаката, как коммерческого, так и политического, не могут не заинтересовать и нас, для которых язык плаката представляет попрежнему весьма существенный фактор в деле культурного строительства. Нашей задачей и является хотя бы в самых беглых чертах познакомить читателя с современным состоянием западно-европейского плаката — в той, правда, мере, в какой мы можем судить о нем по немногим его образцам, доходящим до нас.

I

Научная история западно-европейского плаката еще не написана. Многие любители коллекционировали его, как коллекционируют марки и открытки, но очень редко кто изучал его. Между тем, как объект изучения, плакат — явление сложное и интересное. Двоякая обусловленность свойственна ему. С одной стороны — прямая зависимость от того или иного хозяйственно-общественного уклада, от самого темпа

развития городской публичной жизни, *жизни улицы*. И, с другой стороны, — зависимость этой эстетики плаката от всего комплекса искусства данной эпохи, от общего ее художественного стиля. Конечно, плакат как специфическая художественная форма имеет и свою закономерность, но все же он — явление производное.

Исторические корни плаката весьма далеки — его эмбриональные зачатки можно найти и в тех греческих таблицах, на которых опубликовывались законы, и в тех разноцветных надписях на стенах помпейских домов, коими оповещалось о различных зрелищах (dipinti). А первые ростки его можно усмотреть в тех орнаментально-гравюрных рекламах книгоиздательских фирм, к которым привело в XV веке развитие книгопечатания. Современные плакатисты, примыкающие к кубизму и конструктивизму, любят, как мы увидим, ссылаться именно на это чисто начертательное, графическое происхождение плаката. Плакат, — говорят они, — произошел от шрифта и к нему же должен вернуться. Но они забывают при этом, что то, что мы можем назвать плакатом в современном смысле этого слова, сложилось лишь во второй половине XIX века вместе с „урбанизацией“ европейской жизни. Не гравюра на дереве старых немцев, не ювелирная гравюра на меди французов XVIII столетия (рекламные проспекты), а именно литография явилась матерью современного массового плаката.

Правда, первые литографированные плакаты Девериа, Нантейля, Гранвиля, Гаварни и др. были скорее иллюстрированными афишами, и текст играл в них большую роль. Это были книжные рекламы, и самый облик их носил на себе печать увеличенной книжной обложки или виньетки. Но в дальнейшем, как только плакат стал орудием всесторонней торговой рекламы, этот облик его и изменился в сторону большей „плакатности“. Недаром первые большие полихромные плакаты появились в экономически наиболее передовых странах: Америке и Англии. Здесь был дан искусству „социальный заказ“ на современный плакат. Но развитие и углубление этого заказа протекало не в этих странах, художественно и доселе чрезвычайно консервативных, а во Франции и Германии. Ибо хотя Франция и отставала в хозяйственном отношении и первая серия ее плакатов в 70-х — 80-х гг. была по преимуществу рекламой театров, зрелищ и выставок, но именно во французском искусстве складывались художественно-технические предпосылки, необходимые для расцвета плаката. Здесь-то и выступает на

Шере. Торговый плакат.

сцену второй из указанных нами факторов — зависимость плаката от общего художественного стиля. Французский импрессионизм, окрасивший собою творчество целого поколения художников, и был той благоприятной средой, в которой впервые пышно расцвел многокрасочный по своему колориту, динамический по своей композиции и реалистический по своему содержанию плакат.

Крупнейшим мастером этой первой эпохи современного плаката является Жюль Шере, справедливо прозванный Гонкурами „королем афиши". Характерно, что Шере учился в Лондоне, но развернулся в Париже. Ему принадлежит около тысячи подписных плакатов, в которых были заложены основные законы плаката, как специфического рода изобразительного искусства — искусства улицы. Искусства, воспринимаемого издали и налету. Искусства, имеющего целью привлекать к себе внимание прохожего ярким и свежим букетом красок. Центр тяжести плаката Шере — многокрасочный, реальный образ, две-три крупные фигуры; текст, сведенный до минимума, исполненный крупным и броским шрифтом, увязан с этим рисунком в одно декоративное и ритмическое целое. Благодаря тому, что фигуры Шере взяты всегда в состоянии движения (танец, полет и т. д.), а его колорит играет контрастами свежих и звучных красок, плакаты Шере являются возбудителями действенных и жизнерадостных эмоций. Их динамика линий и пятен словно продолжает динамику самой улицы, а воздушная вибрация их палитры словно сливается с вибрацией городской туманной атмосферы, пронизывая ее в то же время яркой праздничной нотой. Этот жизнерадостный, темпераментный художник, покрывший стены Парижа танцующими и летящими женщинами и детьми, был последним могиканом французского XVIII века, века Ватто, Буше и Фрагонара,

и в то же время — первым истинным плакатистом нашей урбанистической эпохи.

Шере положил начало целому поколению французских плакатистов (Менье, Лефебр, Вилетт, Леандр, Ибельс). Некоторые из них, восприняв формальные принципы плакатного импрессионизма, наполнили их и более серьезным содержанием. Таковы были Стейнлен и Тулуз Лотрек, которые первые ввели в плакат реально-бытовые мотивы современности, в искусство улицы — самую улицу. В плакатном творчестве Тулуз Лотрека не было беззаботной улыбки Шере, но была уже усмешка сатирика. Унаследовав от Шере изумительную легкость линии и арабеска, восприняв от японцев динамичность композиции, Лотрек обнаружил в то же время свою исключительно-острую выразительность — завсегдатая кабачков Монмартра. Плакаты Тулуз Лотрека — произведения большого линейного и живописного искусства.

Тулуз Лотрек. Рекламный плакат.

Еще в большей степени продуктом Монмартра, но уже Монмартра рабочего, квартала бедноты, являются плакаты Стейнлена. Не столько юмор, сколько тихая лирическая нота звучит в них, соответствуя и самой эскизно-легкой манере этого рисовальщика-импрессиониста.

Наряду с плакатом импрессионистическим развивалась и другая противоположная ему тенденция — плакат стилизованный, графический, плакат эстетского облика. Во Франции его родоначальником был эклектик Грассе, создавший тип орнаментального плаката, особенно культивируемый сладчайшим Мюша, „поэтом“ женщин и цветов. Наиболее высшего своего завершения этот орнаментально-стилизованный плакат достиг в Англии и Америке (Бердслей, Брадлей и др.), — в странах, которые, при всем своем деловом индустриализме, не пошли дальше эстетизма и сентиментализма в своем искусстве.

Стейнлен. Рекламный плакат.

II

Новая, более современная эстетика плаката пришла из Германии 900-х годов. Правда, этой новой эстетике пришлось довольно долго высвобождаться из-под тяжеловесного груза германского символизма и натурализма. Первые германские художественные плакаты (Фидус, Штук или натуралисты Либерман, Слефохт, Коринт) были скорее картинами, перенесенными на бумагу. Однако этот „картинный“ плакат со всей его аллегорической перегрузкой или натуралистической пресностью должен был уступить место иному типу плаката, на который наталкивала сама жизнь. Интенсивнейшее капиталистическое развитие Германии, ставшей поставщицей весьма многих товаров на мировой рынок, с одной стороны, и специфическая, германская методичность — с другой, выдвинули здесь более четко, чем где бы то ни было, идею привлечения искусства к обслуживанию торговли. — К рекламе товара, как такового — во всей его утилитарно практической сущности. „Вещность“ и „целесообразность“ — два понятия, впервые введенные в мировой эстетический оборот именно Германией.

Французский плакат создавался художниками-живописцами и долгое время квалифицировался как „художественный эстамп“. Германия самым трезвым образом отнесла плакат к художественной промышленности и породила новый тип плакатиста-спеца, плакатиста-товароведа. Господа фабриканты требовали рекламы своего фабриката. Если раньше в романтический период своего развития плакатисты славили певцов и артистов, как Шере и Стейнлен, то отныне требовалось прежде всего прославить самый фабрикат: мыло, шоколад, машину. „Даешь вещь, и притом вещь вне всякой этакой философии!“ — таков был лозунг, откро-

венно выброшенный коммерцией XX века. Художники мелкобуржуазной Франции только теперь, после войны, начинают приспособляться к этому лозунгу; германские художники деловито пошли навстречу ему еще с начала 900-х годов.

Бернард. (Германия.) Торговый плакат.

Берлинский плакатист *Лукьян Бернард* и был тем художником, который произвел эту своеобразную революцию: замену картиноподобного плаката — плакатом „вещным". Один башмак и одно слово: название фирмы — таков классический тип бернардовского плаката. За Бернардом потянулась целая плеяда плакатистов, работавших в том же направлении: Ю. Клингер, Гипкенс, Эрдт и др. Так хлынул в мир из германского рога изобилия целый поток плакатов, изображающих лампочки „Осрам", шины „Эксцельсиор", зубное средство „Одоль", „Нестле", „Магги", папиросы, карандаши, ваксу и т. д. — вплоть до калош нашего отечественного „Проводника"!

Конечно, в этом новом „целевом" уклоне европейского плаката был и есть целый ряд разновидностей. Так, например, плакат южно-германский сохранил элементы эстетизма, символики, стилизации (Преториус, Циэтара, П. Гласс, Ибэ, Оттлер и др.) или остался в рамках фигурного изображения (знаменитый Хольвейн, у которого всегда показаны самые люди, оперирующие с вещами — бреющиеся, кушающие, читающие и т. д.). Так, с другой стороны, эта же „вещная" тенденция в соединении с южным темпераментом привела в Италии к расцвету плакатов известной фирмы Мага, оживившей рекламу товаров фантастическим, эксцентрическим и гротескно-карикатурным привкусом.

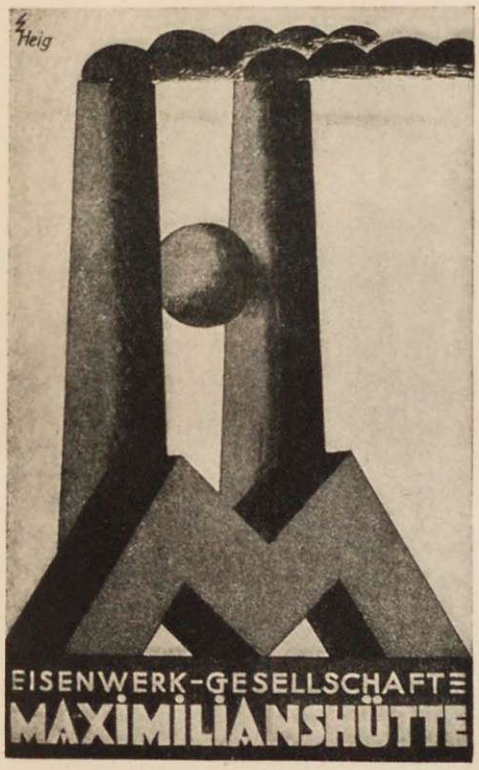
Недостаток места заставляет нас обойти эти разновидности и ограничиться констатированием основной природы довоенного коммерческого плаката, каким он сложился прежде всего в торгово-промышленной Германии. Поскольку этот плакат имел установку на массовое распространение, он явился, разумеется, шагом вперед — на пути к смычке искусства с жизнью. Но, с другой стороны, этот же плакат

оголенной вещи свидетельствовал и о полном приспособлении искусства к требованиям и интересам торжествующего капитализма. Нашим советским „производственникам“, одно время провозгласившим войну против сюжетности и изобразительности в искусстве во имя „вещи“, не мешает все же помнить, что они далеко не Колумбы, что их давно в этом смысле предвосхитил германский капитализм и что, следовательно, фетишистский апофеоз вещи, „как таковой“, вовсе уж не столь революционен!..

Естественно, что Франция-победительница, вышедшая из войны крупной индустриальной державой, являет собой в настоящее время картину нового подъема рекламного плаката. И в такой же мере, в какой современное развитие художественной промышленности во Франции в значительной степени обусловлено и форсировано примером германского „кунстгевербе“, и в области плаката современное французское художество усвоило основную линию германского плаката — „вещи“. В этом смысле современный французский плакат порывает как с реалистической традицией Шере — Лотрека — Стейнлена, так и с традицией эстетизма Мюша — Грассе. Но, восприняв основную черту германской рекламной эстетики — „оголение предмета“, — французские кубисты и конструктивисты трактуют ее тоньше и изящнее.

Мага. (Италия.) Рекламный плакат.

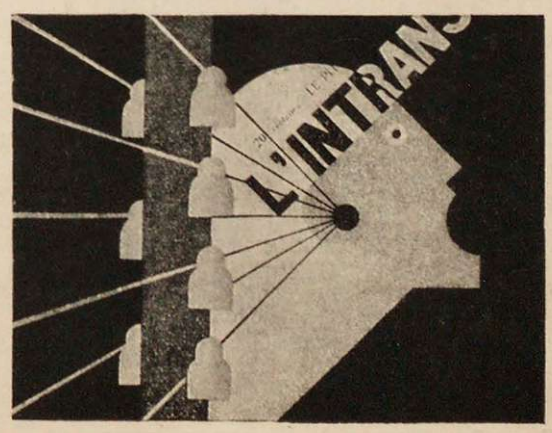
Переходным звеном от старого французского плаката к новому явился в этом отношении *Л. Капиелло*, офранцуженный итальянец, который первый ввел во французский плакат изображение изолированного предмета, как яркого, врезывающегося в память арабеска — как своего рода фабричной марки. Вместе с тем этот новый модный плакатист Франции унаследовал от Шере большую темпераментность, игру воображения. Плакаты Капиелло прежде всего веселы. В них фигурируют Пьеро, гномы,



Хейг. (Германия.) Промышленный плакат.

арабчата и т. д. — как некие „духи“, вырывающиеся из тех или иных вещей в „Тысяча и одной ночи“.

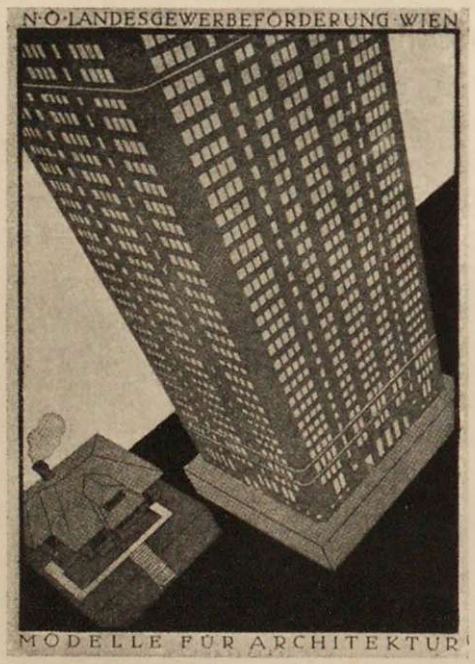
Гораздо прямолинейнее пошло по этому же пути „овеществления“ плаката более молодое поколение, выступившее с 1916 года — Лупо, Касандр, Кулон, Колен и др. *Лупо* занимает в этом смысле еще некое срединное место. Он еще не абстрагирует предмета от окружающей его воздушной среды, а, наоборот, окутывает его нежными оттенками красочной атмосферы. Таковы, например, известные его плакаты для автомобильной фирмы „Voisin“, являющиеся продолжением живописной концепции плаката. Среди зеленой насыщенности пейзажа или громадного серовато-воздушного пространства — маленькое, но приковывающее к себе все внимание красочное пятно автомобиля и огромная надпись фирмы. Весьма характерна эволюция Лупо. Он начал с обычных мотивов „красивой женщины“, затем пытался искусственно „опоэтизировать“ современность (такова, напр., его афиша для парижской декоративной выставки: громадная роза, распускающаяся над... дымящимся заводом) и, наконец, пришел к поэзии предмета, как такового. Вот, напр., один из его последних плакатов для фирмы Пежо — даже не автомобиль, но лишь часть его, кузов, стремительно берущий пространство...



Касандр. (Франция.) Газетная реклама

В лице *Касандра* и *Кулона* мы видим уже иное, доведенное до своего предела, трактование

Плакаты-гиганты на бульварах Парижа.



Энгельберг. (Австрия.) Плакат для строительной конторы.

предмета. Лупо — еще живописец, и довольно сочный. Касандр и Кулон — строгие пуритане; они не пишут плаката, но строят его; их подход к плакату более графический, нежели живописный. Работы Касандра, этого крупнейшего мастера современного французского плаката — геометрические схемы, синтез строгих линий и плоских красочных пятен. Касандр не считается с объемом, с пространством, как Лупо, — его плакаты имеют чисто плоскостной, двухмерный облик. Правда, и он начал с фигурных композиций, отчасти навеянных Ходлером (см. его большой плакат „Дровосек“). Но в дальнейшем быстром своем созревании художник пришел к полной „индустриализации“ своего стиля. Лупо

Лупо. (Франция.) Плакат для автомобилей „Пежо“.

делает свои плакаты пастелью и сам любовно переносит их на камень. Касандр, как истинное дитя нашего времени, поступает иначе. Ему некогда заниматься автолитографией, он с самого начала берет установку на стандарт, на массовую вещь. Словно учитывая расхождение между вдохновением художника и тем неизбежным извращением этого вдохновения, которому подвергается плакат, выходя из машины, Касандр заранее идет навстречу требованиям самой машины. „Чисто геометрическая форма плаката, — говорит сам художник, — позволяет легче, чем всякая другая, расположить все составные элементы плаката в данном формате, а с другой стороны — подобный плакат, исполненный инженерным методом, может быть воспроизведен без опасности искажения его основного духа в печати... Он создан острием свинцового карандаша и линейкой — теми же инструментами, которые служат математическому переносу рисунка на камень, и, таким образом, перед машиной окажутся элементы, которые не только не расположат ее к погрешностям, а, наоборот, выявят все ее возможности“.

Касандр. (Франция.) „Дровосек“ (реклама мебельного магазина).

И действительно, плакатам Касандра нельзя отказать в чрезвычайной графической четкости, в большой, чисто современной остроте выражения. Такова хотя бы его условно-геометрическая, черно-белая схема головы, покрытая... нарочито реальной, почти фотографической кепкой; неожиданность сопоставления концентрирует внимание на рекламируемом предмете: головных уборах. Такова же и реклама газеты — ревущей маской человеческого лица, в ухо которой входят телеграфные провода. Но вместе с тем, в погоне за изобретательностью, Касандр часто доходит до ребусов, которые надо расшифровывать, а есть ли время заниматься „разгадкой“ плаката — прохожему или, вернее, проезжему современной, обезумевшей от движения, улицы?

В этом отношении плакаты Кулона проще, пластичнее и „читабельнее“. Недаром Кулон озабочен прежде всего разрешением *проблемы шрифта*, его увязки с изобразительным образом. До сих пор шрифт был Ахиллесовой пятой всех плакатистов, дисгармонируя с реалистическим рисунком. Кулон хочет дать органический синтез образа и надписи, и ему это удается блестяще. Но все же надо признать, что художник идет по линии наименьшего сопротивления, по линии *подчинения* этого образа шрифту. Буквы занимают у него доминирующее место, в самом буквальном смысле этого слова, рождая *из себя* самые образы. Так, на плакате „Je sais tout“ первая буква J стилизована в виде фабричной трубы, а на плакате-рекламе моторов буква M трактована в виде туннеля-моста, из которого выскакивает мотоциклист. Здесь перед нами полное торжество буквенного начертания над воображением художника.

Касандр. (Франция.) Плакат „Пиволи“ на улицах Парижа.

Мы стоим, таким образом, перед лицом резкого преображения искусства плаката как в тематическом, так и в формальном смысле. В первом отношении изменилось все содержание плаката. Человеческая фигура все более уступает в нем место вещи, индустриальной, технической, или даже отдельной части этой вещи. (Так, например, один из самых излюбленных и модных мотивов современного плаката, обошедший весь мир, — это верхушка железнодорожного семафора, служащая символом чего угодно!) И в такой же мере, в какой прежний плакат злоупотреблял бесконечным смакованием „красивой женщины“,

Касандр. (Франция.) Реклама головных уборов.

женщины во всех позах и во всех окружениях (Шере — Мюша — Грассе и др.), новый плакат, отбросив красивость и слащавость, перегибает палку в сторону апологии индустриализма, голой вещественности. Иногда, впрочем, соединенной с апологией... экзотического негризма (ибо негры — последнее увлечение Запада).

Кулон. (Франция.) Плакат для текстиля.

В области формы мы видим окончательное преодоление в плакате импрессионизма и торжество линейно-геометрической конструкции. Так, хотя и с несомненным запозданием, современный плакат повторяет собою и, следовательно, популяризирует в массах всю эволюцию современного искусства в целом — от живописности к инженерии. Отсюда и торжество шрифта, как линейно-геометрического начала. Нет сомнения в том, что эта тенденция в значительной мере отвечает и тенденции новейших течений в области архитектуры. Но, быть может, она несет в себе самой для плаката и начало окончательного его самоубийства, ибо сама эта современная конструктивная-архитектура с ее геометрически-плоской, зачастую разноцветной, а иногда и буквенной обработкой фасада, начинает все более брать на себя функции плаката, рекламы, вывески (см., напр., разрешение современных фасадов у молодых голландских архитекторов, группирующихся вокруг журнала „De Stijl"). Круг развития, проделанный европейским плакатом, как будто действительно замыкается: от шрифта к образу и от образа обратно к шрифту.

Кулон (Франция.) Плакат для журнала.

Мы видим: современный плакат на Западе достиг большого формального совершенства, но блестящая техничность его

куплена ценою внутреннего обнищания. Это бросается в глаза, если мы сравним современный плакат с плакатами „докапиталистической“ поры, с плакатами художников Монмартра, оживленными подлинной человеческой эмоциональностью.

III

И, однако, последнее десятилетие должно быть отмечено в истории плаката не только голыми формальными достижениями. Европейский плакат не остался равнодушным к тем бурям, которые пронеслись над общественным миром Европы. Сначала мировая война, а затем и революции, потрясшие ее, волей-неволей побудили его сойти с рельс коммерческой рекламы на путь общественности. Что касается, впрочем, плаката военного, то едва ли стоит касаться его; насквозь проникнутый шовинизмом, он во всех странах одинаково дал мизерные результаты (за исключением, быть может, плакатов Бренгвина в помощь Бельгии и „беженских“ плакатов Стейнлена). Зато несомненно интересные искания и даже достижения можно найти в европейском плакате революционных лет.

До 1917—1918 гг. политическая роль европейского плаката была весьма ограничена. Она исчерпывалась избирательными плакатами-однодневками, двумя-тремя политико-сатирическими плакатами Т. Т. Гейне („Simplicissimus“), антимилитаристическими и антиклерикальными плакатами Жосо (журнал „L'Assiette au Beurre“), да зна-

Кулон. (Франция.) Плакат для зимней распродажи.

Французский плакат для фирмы велосипедных шин.

менитым плакатом Стейнлена „Социальная революция“. 1918 год привел прежде всего к совершенно небывалому расцвету политического плаката в Германии. „Берлинский листок“ так характеризует картину берлинской улицы после ноябрьской революции: „Некогда кипела здесь борьба за экономический успех, со всех вывесок звучал базарный крик мировой конкуренции, пылая световыми надписями и ярью рекламных цветов. Мой руки Абродором! Я стираю Сидолем! Покупай сигары Маноли! — Многоголосое безумие, которое все же создавало богатство народа. Теперь улица лежит серая, в пыли. В окнах и на стенах домов — ничего, кроме замусоленных листов бумаги, ничего, кроме политического плаката“. — „Революционная эпоха, — писал корреспондент из Вены, — возвещает о себе бумажными барабанами, резким футуристическим оркестром трещащих ротационных машин. Там, где еще недавно было написано: „наклеивать воспрещается“ — громадные символы, красочные типы, перекликающиеся намалеванные слова... Художник берет изо рта у оратора идеи и бросает их на стены домов“.

Революция упразднила коммерческий плакат, и художники набросились на политические

М. Пехштейн. (Германия.) Политический плакат.

темы. Господствовавший тогда в германском искусстве экспрессионизм в течение многих лет не находил себе приложения в узкой сфере торгового плаката. И именно в политическом плакате экспрессионисты увидели ту отдушину, через которую им казалось возможным утвердить свое „абсолютное искусство“ мистически и анархически настроенной интеллигенции. Один из вождей экспрессионизма, Макс Пехштейн, в воззвании „ноябрьской группы“ художников писал: „Бедные благами, но богатые воображением и способные к вере художники должны вдохнуть в нашу эпоху утерянный ею идейный дух“. Экспрессионисты ставили себе в большую заслугу создание нового „духовного плаката“ в противовес отзвучавшему плакату торговому. „Мы агитируем, — писали они, — не за какую-нибудь фирму, а за идею. В нашем плакате человек говорит с человеком“.

К. Кольвиц. (Германия.) Плакат „Больше никаких войн!“

Нельзя, разумеется, отрицать того, что после „вещных“ плакатов Лукьяна Бернарда содержательный и фигурный плакат экспрессионистов явился откровением страстного и взволнованного чувства. В этом смысле экспрессионистские плакаты — человеческие документы Германии незабываемых 1918—1919 годов. Однако приходится констатировать, что документы эти, как и самое понимание экспрессионистами „революции духа“ — довольно односторонни. Присматриваясь к большинству экспрессионистских плакатов, мы видим, что идеологически они навеяны были одной определенной партией, а именно правительственной социал-демократией. Рукою экспрессионизма водила республика Эберта — Гаазе — Носке. Все эти плакаты вызваны были страхом перед спартаковцами, перед красной „большевицкой смертью“. Вот

Бела Уиц. (Венгрия.) Плакат „Красные солдаты, вперед!“

Берена. (Венгрия.) Плакат „К оружию!“

Германский спартаковский плакат.

Хааге. (Чехо-Словакия.)

Коммунистический плакат.

один из главных источников их страстной „взволнованности“! „Порядок“ склоняется здесь на все лады, противопоставляясь анархии. Призыв к труду, уговоры не бастовать — вот главные их лозунги. „Кто не работает, тот хоронит своих детей“ — говорит своим плакатом Цезар Клейн, предупреждая от забастовки и искажая московский лозунг. Дети вообще занимают громадное место в этих плакатах, но это уже не легкомысленные „путто“ Шере, а глубокомысленные младенцы. „Не удушай юную свободу беспорядком и братоубийством — иначе твои дети будут голодать“ — морализирует такой младенец на плакате Пехштейна, держа в руке красное знамя. Понимая, на какой элемент легче всего воздействовать, многие плакаты адресуются именно к женщине-работнице, отвращая ее от забастовок.

Такова была подоплека экспрессионистской „революции“. Однако, как ни много говорили экспрессионисты о приобщении к „народу“, этот народ едва ли понимал их чересчур метафизическое искусство. Проф. Френкель в своей статье о германском плакате в журнале „Gebrauchsgraphik“, говоря об этой эпохе, свидетельствует: „Экспрессионисты пропагандировали новое художественное направление, но последнее было понятно только небольшому кругу интеллигенции: широкая же масса экспрессионистские плакаты не понимала, а потому и отвергала“. Может быть — не только потому...

Вальде. (Норвегия.) Коммунистический плакат.

На ряду с социал-демократическим плакатом уже вырастал и плакат коммунистический, группирующийся вокруг „Роте Фане“, Мопра и других организаций. Одним из лучших мастеров этого плаката является Кэтэ Кольвиц. Германскому коммунистическому плакату свойствен боевой пафос, но не слишком ли он благородно сдержан, в большинстве случаев ограничи-

Гранжуан. (Франция.)

„Освободите их!" (Плакат комитета по борьбе за амнистию солдат-каторжан.)

ваясь черным и белым, чтобы конкурировать с цветовой вакханалией буржуазных партий?

Особенно интересен революционный плакат в Венгрии. Правда, подобно политическому плакату Германии, он возник в лоне мистически настроенной художественной молодежи, но благодаря тому, что события в Венгрии приняли другой оборот, нежели в Германии, венгерские художники-„активисты“ заняли гораздо более передовую позицию. Из экспрессионистов вышел наиболее решительный художник-коммунист Венгрии Бела Уиц. Благодаря же тому, что пролетарская диктатура Венгрии продолжалась не одну неделю, как в Берлине, а четыре месяца, венгерский коммунистический плакат успел развернуться ярче и полнее. Помимо чисто боевых мотивов, он успел трактовать и мотивы борьбы против алкоголизма, проституции и т. д.

Если в ранних революционных плакатах Венгрии (как, например, в плакатах Вертеса 1917 года, изображающих расстрел дезертиров) господствует еще импрессионистская манера Стейнлена, то в плакатах 1919 года мы видим уже более крепкий, мужественный и синтетический стиль. Плакаты Уица, Биро, Берени, Данко, Лайоса проникнуты большой динамической силой, высоким напряжением революции. Их динамизм уже не имеет ничего общего с нервической взволнованностью и растрепанностью штриховой манеры германских экспрессионистов. Этот динамизм устремлен к определенной, конкретной *цели*: победе пролетариата. Поэтому он регулирован духом организации, — четкой композиционной строгостью. Таковы плакаты Уица „Красные солдаты, вперед!“ (с некоторым воздействием Ходлера), Берени „К оружию!“, Лойса „Вперед, пролетарии!“ и др.

В формальном отношении большой интерес представляют и коммунистические плакаты голландского художника Вальтера и чешского художника Хаазе. В них мы видим своеобразное претворение влияний того же Ходлера (симметризм) и даже Пикассо (трактовка лиц). Нельзя не упомянуть также и француза Гранжуана, давшего ряд превосходных социалистических плакатов, исполненных большого чувства („Рур“, „Бириби“ и др.)

Таким образом революционный плакат, некогда начатый Стейнленом, все более и более освобождается от первоначальной своей импрессионистической лиричности и эскизности и переходит к конкретной пластической монументальности, как бы отвечая более организо-

ванному духу современного социализма. Впитывая в себя, однако, различные элементы современного искусства, этот плакат, разумеется, еще эклектичен и не имеет своего определившегося стиля. Но уже самый факт серьезных формальных исканий среди художников-коммунистов разных стран (Венгрия, Чехо-Словакия, Норвегия, Голландия) доказывает, что мы имеем дело не с злободневным, преходящим, ударно-халтурным явлением (каким был раньше избирательный плакат), а с органическим вызреванием художественного революционного плаката.

И какие бы ни были грядущие перспективы европейского коммерческого плаката в его борьбе с механической рекламой, относительно плаката социалистического можно сказать наверное, что его песенка, во всяком случае, не спета. Ему принадлежит будущее!

II. „СТИЛЬ“ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

(ПО ПОВОДУ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ В ПАРИЖЕ)

*

„... При виде всей этой роскоши я подумал о рабочих газетах, об ежедневных забастовках, о самом высоком на выставке красном флаге павильона СССР и... мне вспомнилась картина в Лувре „Римляне времен упадка“ и мне почудились шаги наступающих варваров, идущих для того, чтобы выполнить страшное дело божьего суда“.

(Из отзыва католической газ. „La Croix“.)

I

НАЧНУ с оговорки: я нисколько не идеализирую значения мировых художественно-промышленных выставок. Ибо ни для кого не секрет, что в условиях капиталистического строя, в атмосфере хотя и „мирной“, но ежедневной и ожесточенной борьбы между странами, эти выставки фатально носят не столько показательный, сколько показной характер. Борьба за диктатуру в области „вкуса“, борьба за завоевание рынка для экспорта художественных изделий превращает их в ярмарки и базары, для которых промышленность той или иной страны специально подтягивается и зачастую производит даже не то, что нужно для ее соотечественников, но то, что может понравиться иностранцам. Как увидит читатель из дальнейшего, не избежала этих черт и бывшая международная выставка в Париже.

И, однако, нет сомнения, что в процессе развития мировой материальной культуры эти международные торжища все же сыграли немалую и двоякую роль. Они были своего рода гигантскими смотрами творческих сил, отчетными испытаниями художественного производства и в то же время служили импульсами его дальнейшего роста, заставляя отсталые страны равняться по более передовым. Такими историческими вехами были всемирные выставки 1867, 1878, 1889 и 1900 гг. в Париже и 1876 и 1893 гг. в Филадельфии и Чикаго. Уже из этого перечня видно, что в сфере художественной промышленности Франция и Америка были до сих пор первыми скрипками — Париж, как „законодатель вкуса", и Америка, как наиболее мощный потребитель роскоши,— а в наши дни почти и единственный.

Правда, фактически французскую художественную промышленность в XX веке значительно обогнала промышленность германская, с 1900 года наводнившая своим экспортом даже Париж. Но все же за последним осталась слава столицы декоративного гения, унаследованная им от времен Рококо — Империи и во всяком случае оправдываемая тем новаторским и изобретательным духом, который он обнаруживал всегда и который немцы умели претворять в дело. Так, нельзя забыть того, что именно Эйфелева башня на международной парижской выставке 1889 года впервые породила архитектуру из железа, или того, что именно Париж явился родиной „кубизма", который оказал воздействие на всю мировую художественную промышленность.

И если в 1878 году, т. е. через семь лет после разгрома Франции, в Париже могла иметь место всемирная выставка, то тем более естественно, что и выставка 1925 года — тоже через семь лет, но на этот раз после победы Франции — должна была состояться в том же Париже, во Франции, вышедшей из войны страной обогащенной и индустриализированной. Париж 1925 года — это более чем Париж, более чем квинт-эссенция Франции, это — фокус всего послевоенного развития Европы.

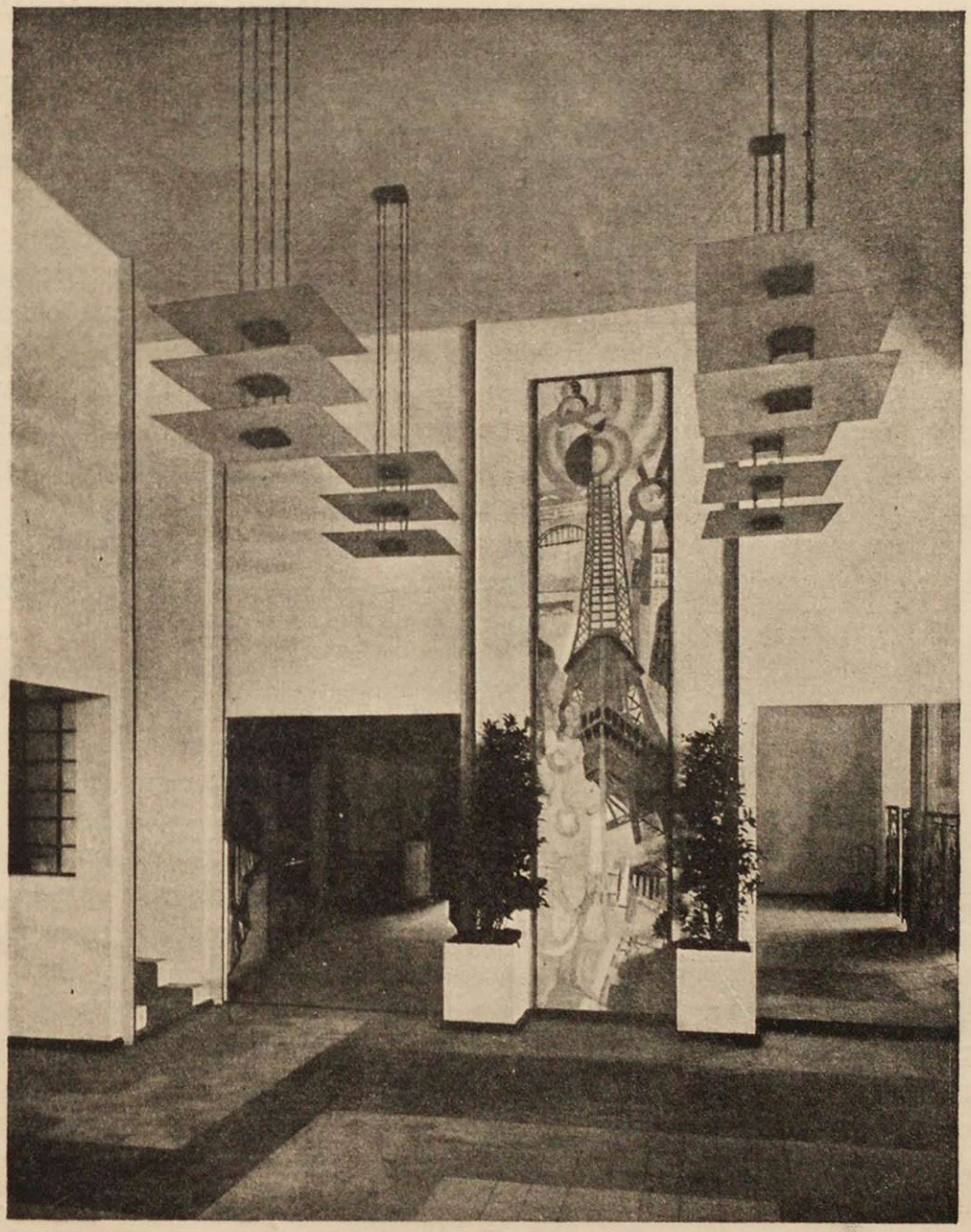
Отсюда должно быть ясно, какие большие и ответственные задачи стояли перед парижской выставкой и какие большие ожидания связывались с нею. Она должна была вскрыть новые тенденции, новые достижения XX века и прежде всего обнаружить хотя бы первые уроки того нового опыта, который дала мировая война,— опыта технического и социального. Технического — потому что война, бывшая войною по

преимуществу механической, необычайно повысила технику. И социального — потому что эта же война, с одной стороны, доказала имущим классам шаткость всего существующего, а с другой стороны — властно выдвинула интересы народных масс, — вчерашнего пушечного мяса, которое сегодня предъявило свои человеческие права. Широкое социальное строительство, удешевление и механизация художественной промышленности, стыскание новых ее форм — таковы задачи, которые, казалось бы, должны были встать перед послевоенной Европой, поскольку она мечтала и мечтает „мирно“ стабилизировать свое буржуазное бытие.

Повидимому, и сами инициаторы выставки отдавали себе отчет в серьезности этих задач. Так, в официальной программе выставки, рассылавшейся ее генеральным комиссариатом всем приглашаемым, мы находим два знаменательных положения. Это прежде всего — требование от экспонентов новизны, ориентации на современность, на „современный научно-технический прогресс“.

„Строжайшим образом исключаются всякого рода копии, имитации и подделки под старые стили“, — читаем мы в § 1, за которым следует и характерная мотивировка: „эпохе железных дорог, автомобилей, аэропланов, электричества должны соответствовать и формы мебели иные, нежели в прежние века, как бы красивы они ни были“. Это положение звучит особенно ново во Франции, стране антикваров и коллекционеров, — стране, в которой мелкая буржуазия, подобно мольеровскому мещанину, старалась походить на аристократию и поэтому культивировала обстановочки „Луи Каторз“ и „Луи Сез“, вплоть до самого последнего времени.

Вслед за этим требованием „современности“ знаменательно и второе положение — новое, гораздо шире прежнего толкование самого понятия художественной промышленности. Для идеологов выставки это не только прикладное, „украшающее“ искусство, но все вообще предметы вплоть до самых употребительных и простых, поскольку они технически хорошо сделаны, поскольку их оформление отвечает назначению и материалу. Критерий целесообразности вместо прежнего критерия красивости. Таким образом на выставке должны были участвовать не только предметы роскоши, но и утилитарные вещи. Самые павильоны, предоставленные отдельным национальностям, должны были являть собою типовые для каждой данной страны ансамбли — городские



Арх. Малле - Стевенс и худ. Делоннэ. Вестибюль павильона французского посольства.

и сельские дома, рабочие и крестьянские жилища, приюты, школы, мэрии, рестораны, гостиницы и т. д. „Наиболее идеальным методом экспозиции, — читаем мы в статуте выставки, — явилось бы соединение известного числа современных жилищ, разнообразных по концепции и назначению, исчерпывающим образом декорированных как снаружи, так и внутри и отвечающих потребностям и ресурсам *всех классов* нации...“ (Курсив мой. *Я. Т.*)

Такова была программа-максимум выставки: решительный разрыв с засильем прошлых стилей и утверждение художественной промышленности как искусства практического, бытового и всенародного. „Ни одна выставка не выполняет своей миссии, если она не приводит к коллективному порыву, к социальному улучшению“, сказал министр народного просвещения де-Монзи в своей речи на открытии выставки. Казалось бы — чего же еще требовать? Да здравствует социальный мир и мирная социальная эволюция!

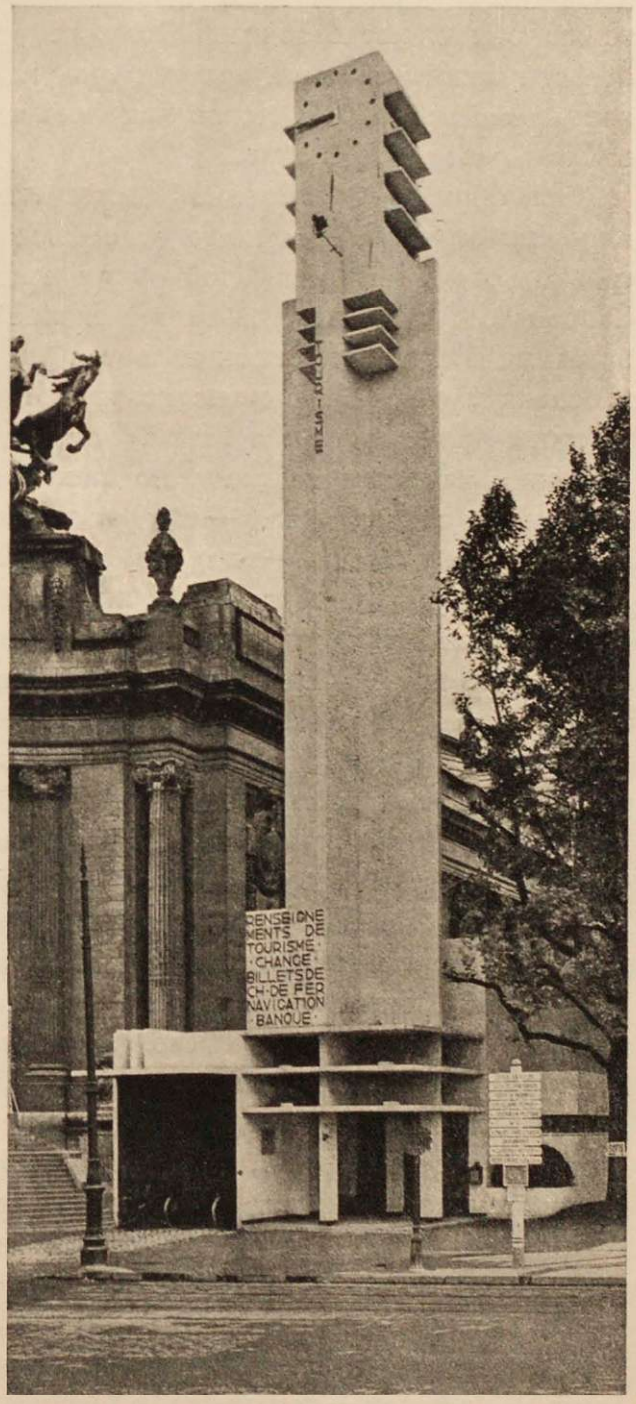
Посмотрим, однако, как воплотились в действительности эти лозунги; посмотрим, привела ли выставка к обещанной нам „новой эре“.

II

Достаточно было бросить первый взгляд на выставку, чтобы убедиться в том, что первое из указанных мною условий, требование новизны и современности, ею не выполнено. Никакого нового стиля она не ознаменовала. Несмотря на мобилизацию лучших архитектурных сил (Плюме, Бонние, Пату, Гране, Соваж — для Франции, Хорта для Бельгии и т. д.), архитектурный пейзаж выставки весьма банален. В нем не было того своеобразного единства, какое являла собою даже московская сельскохозяйственная выставка при всей своей бедности. Все эти выставочные башни, дворцы, павильоны, киоски, аркады, фонтаны, бассейны и статуи — зрелище чрезвычайно разношерстное и пестрое. Правда, за исключением откровенно готического, этакого вальтер-скоттовского павильона Англии и не менее откровенно ренессансного палаццо Италии, здесь не было явных подделок под минувшие стили. В частности, французы, несомненно, старались освободиться от гипноза классицизма. Но вместе с тем

вся архитектура выставки эклектична до последней степени. Это помесь всевозможных реминисценций: и Ассирии, и классики, и барокко, и рококо, и китайщины, и ампира и „модерн“. Компромисс между мишурно-ярмарочной эстетикой и „пуризмом“, исканием простоты и строгости. Шаг вперед и шаг назад. Если в области формы местами пробивалось стремление к игре объемами, к равновесию масс, к обнажению конструкции, если в области материала бросался в глаза переход от дорогого камня к бетону, то зато все это перегружено было всевозможными прикрасами. Тут и мраморные инкрустации, и мозаичные стекла, и керамические плиты, и сладчайшие декоративные панно, и стюк, гипс, барельефы и мишурная позолота. Надо же было, очевидно, пленить взоры иностранцев, не напугать их отсутствием „декора“, орнамента. В результате выставочные здания напоминали кремовые торты и гипсовые пасхи.

Таким образом, вопреки всем разговорам об „экономии“ и „целесообразности“, архитектура выставки — чис-



Арх. Малле-Стевенс. Башня туризма.

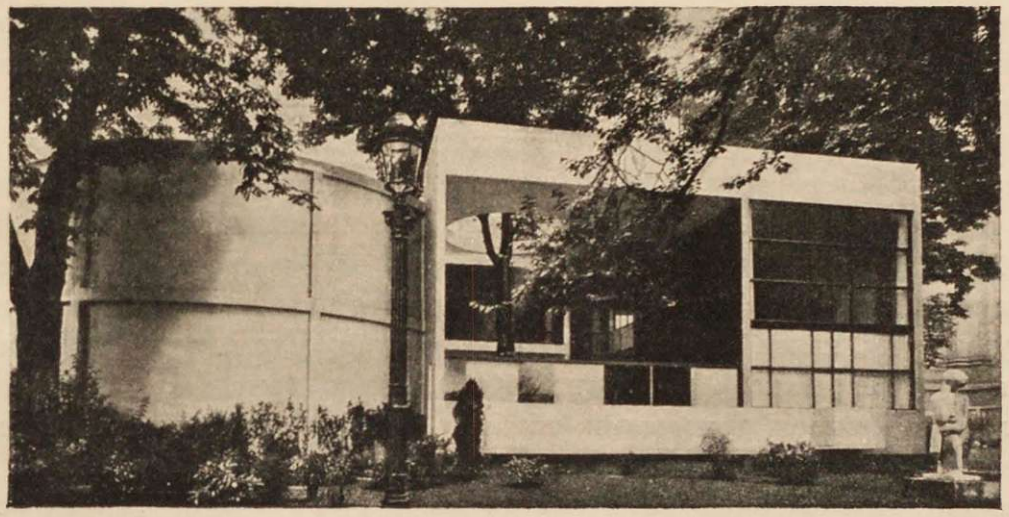
декоративная, скорее театральная, нежели жизненная. А между тем та же самая послевоенная Франция уже насчитывает достижения в области конструктивной архитектуры, как, напр., железобетонная церковь в Ренси, работы Перре или превосходный ангар для дирижаблей в Орли, работы Фрейсине...

На общем, несомненно декадентском, фоне выставки следует, впрочем, отметить несколько отдельных примеров, которыми французы словно хотели искупить свой общий грех — постройки Перре, Малле-Стевенс и Корбюзье. „Театр исканий", построенный на выставке братьями Перре, не лишен интереса по своим широким и строгим плоскостям снаружи и сцене из трех отделений внутри. Высокая башня „Туризма", воздвигнутая Малле-Стевенсом в кубистическом духе, несомненно, остра по замыслу, но напоминает карточную или спичечную постройку (спичка прямо — спичка врозь) и производит впечатление какой-то ненужности, — того же эстетизма, но наизнанку. Столь же жизненно-ненужное театральное впечатление производили на выставке и стилизованные деревья из... бетона того же Малле-Стевенса.

Павильон группы „Esprit nouveau", выстроенный Корбюзье и Жаннере, претендует уже на нечто другое — показательно-утилитарное, и на нем стоит несколько остановиться. Этот павильон, построенный уже после открытия выставки и загнанный на ее задворки (чтобы не шокировал знатных иностранцев), представляет из себя легкую постройку из дерева и стекла, соединение куба и цилиндра, напоминающего бак. В кубе — показательная комната для жилья, hall, в цилиндре — панорама города будущего, проектируемого Корбюзье по соседству с Парижем.

Группа „Esprit nouveau" (издававшая журнал под этим же названием), — наиболее левое крыло французского искусства, исповедующее принципы, известные у нас под именем „производственного искусства". „Esprit nouveau" яростно сражается с художественным ремесленничеством, с кустарщиной, с „bibelot" и пропагандирует индустриализацию и стандартизацию художественной промышленности и архитектуры.

„Архитектура последних десятилетий, — говорит Корбюзье, — находилась в плену у декоративного, „украшательского" искусства. Ее час пробил, потому что отмирает и самое это декоративное искусство, уступая место искусству конструктивному — вещи, прежде всего полезной. Наш век — век науки и техники. Машинизм — вот что отделяет наше поколение от предыдущего и противополагает нашу эпоху всем



Корбюзье и Жаннерг. Павильон „Esprit nouveau".

предыдущим стилям. Мы должны повернуться спиной к прошлому, которое прошло безвозвратно. Машина — вот то, что революционизирует всю нашу жизнь и самое наше сознание, приучая его к порядку, к расчету, к закону наибольшей экономии. А так как машинизм основан на физических законах, на геометрии, то современный человек должен мыслить и жить „геометрически". Современная техника, современный архитектурный материал позволяют нам приступить к новому строительству, основанному на таких геометрически чистых и логических формах и освобожденному от всяких ненужных прикрас. Железобетон делает возможным ограничиться немногими стенами — перегородками домов, расширяя тем их внутреннее воздушное пространство; железобетон позволяет делать плоские крыши — террасы, разбивая на них сады и соляриумы. Современный индустриализм позволяет строить подобные дома сериями, отдельные части — стандартами, „типовыми элементами".

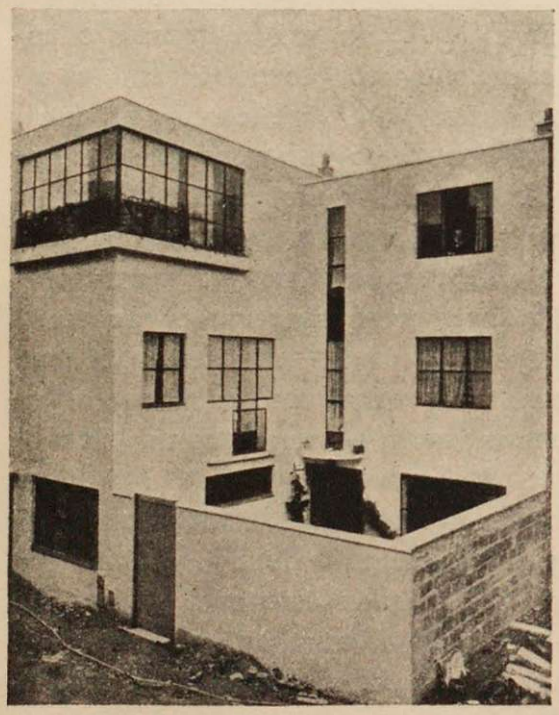
„Мы идем к новому пуританскому искусству, к простоте, гигиеничности и целесообразности, — говорит Корбюзье. — В городах, вместо хаоса, должен воцариться порядок. Благодаря машине, благодаря стандарту утвердится новый стиль — «стиль урбанизма».

Интересен и самый проект новой, *ячейкообразной* системы жилого дома на 660 квартир, выдвинутый Корбюзье, — дома, представляющего собою в сущности совокупность отдельных вилл, расположенных на

пяти этажах, одна над другой, но каждая со своим крытым садом-площадкой. Часть павильона „Esprit nouveau“ на выставке представляла собою показательную ячейку такого дома.

Построение квартир по типу виллы, общий громадный сад на крыше, сосредоточение общей кухни-ресторана в нижнем этаже — все это заслуживает внимания, как впервые поставленная во Франции проблема дома — общественного организма. В стране мещански-консервативного образа жизни, в стране, культивировавшей до сих пор одну старину, какой является Франция, теория „Esprit nouveau“ звучит почти революционно. Многие из высказанных принципов Корбюзье могли бы явиться исходными точками и социалистического строительства. Недаром проповедь его имеет столь мало успеха во Франции, увлекая лишь немногих „чудаков“, а журнал „Esprit nouveau“ должен был даже прекратить свое существование за отсутствием средств.

И, однако, и теория и практика французского конструктивизма не лишены еще большой односторонности и большой упрощенности. Прежде всего потому, что в основе их — фетишизм машины как некоего божества, обожествление индустриализма. В этом смысле движение „Esprit nouveau“ — продукт американизации Франции, продукт победоносной войны, идеология крупного капитализма, расцветающего во Франции. Этот фетишизм приводит левых строителей к самому прямому, по существу своему эстетскому подражанию машинным формам, как якобы самым „чистым“ и „логичным“. Так, часть уже упомянутого мною павильона „Esprit nouveau“ похожа на паровой котел, мебель же павильона сделана по образцу... пароходной и аэропланной, привинченной к полу, что



Андре Люрса. Дом в „городке Сейра“ (Париж).

едва ли вызывалось „целесообразностью“, поскольку это должна была быть мебель образцовой жилой квартиры.

Домам, выстроенным в новом стиле по проекту Корбюзье и Жаннере, Перре и Люрса (как, например, в городке имени Сейра в Париже) или Малле-Стевенсом (в провинции) нельзя отказать в гигиеничности, в обилии света и воздуха. Но в этих голых фасадах, плоских крышах, кубических формах, в этой комбинации простейших вертикалей и горизонталей есть ужасающая казарменная и монастырская скука. Это белые картонные коробки. Это пока что — лишь „домашняя“, индивидуалистическая архитектура, целиком обращенная внутрь и равнодушная к наружному виду дома, к публичной функции строительства как искусства улицы.

III

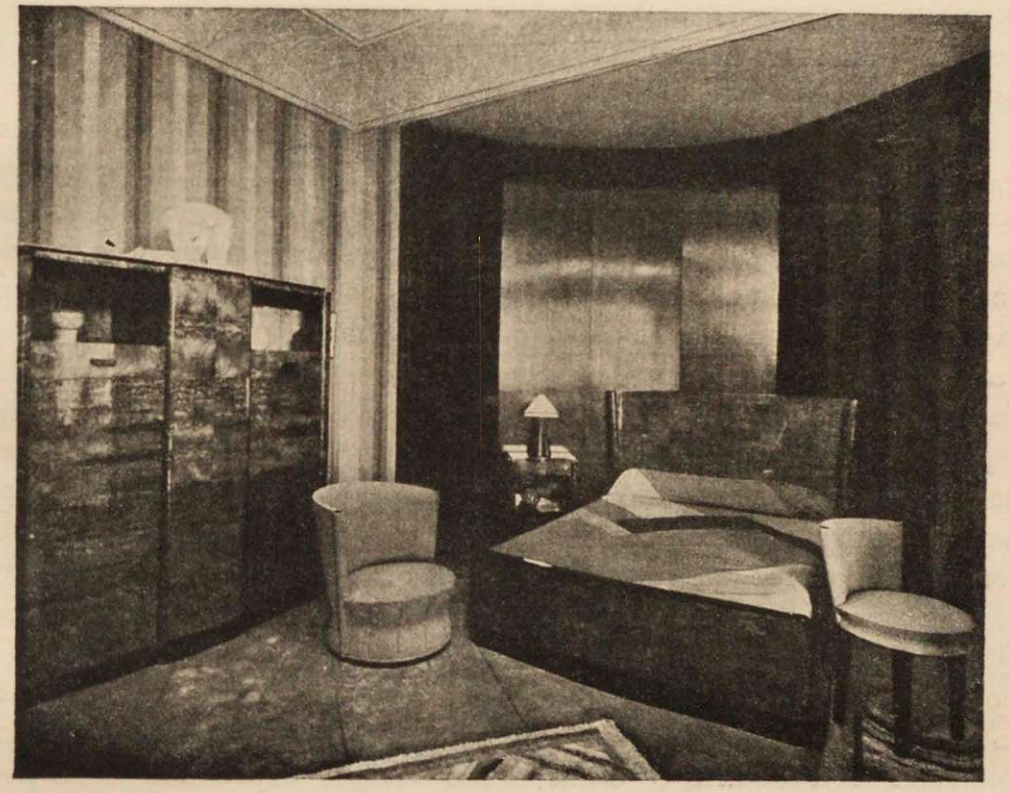
Таковы немногие исключения, лишь подчеркивающие *общий* банальный облик выставки. Она не выдержала экзамена и в другом — социальном — смысле. За исключением уголка города будущего в павильоне „Esprit nouveau“ да еще нескольких построек, долженствовавших дать представление об идеальной *французской деревне* (здание мэрии, аптеки, школы, церкви), на всей территории выставки не было ничего, служащего целям улучшения *быта „всех классов нации“*. Наоборот, антидемократический и ярко-классовый характер выставки бросался в глаза на каждом шагу, делая из нее нагляднейшую демонстрацию в пользу... правоты коммунистической пропаганды. В самом деле: мы видали здесь роскошный показательный дом „Французского посольства“ (над меблировкой которого работало целое „Общество художников-декораторов“), не менее роскошный „особняк богатого коллекционера“ (именно так откровенно и названный), показательные „ванные комнаты для дамы“ с бассейнами из севрского фарфора, образцовые пароходные каюты I класса и образцовые купе вагонов-Люкс — но ни одного показательного дома с дешевыми квартирами, ни одного образцового рабочего жилища, ни одного улучшенного служебного помещения, ни одной общедоступной ванной, ни одной

Кобрюзье и Жаннере. Сад на крыше дома.

каюты или купе III класса! Таково искусство современной демократии, искусство послевоенных нуворишей — искусство неприкрытой классовой диктатуры.

Приглядимся поближе ко всем этим спальням, будуарам, столовым и кабинетам, показанным в Париже как во французской, так и в иностранных частях выставки, — и мы увидим, как далеки они от всякой идеи „демократизации искусства".

С формальной стороны этот обильный „отдел мебели" свидетельствовал о несомненных достижениях западно-европейской и в особенности французской художественной промышленности. Еще не так давно производство мебели находилось в Париже в состоянии глубокого упадка, будучи прерогативой мелких ремесленников, в большинстве случаев фальсификаторов старины (удочка, на которую попадались иностранцы!). И только совсем недавно Осенние салоны стали допускать в качестве экспонатов, наряду с произведениями „чистого



Сонье. Спальня.

искусства“ и эти произведения „искусства прикладного“. Представители „высокого искусства“ перестали брезговать этим „низшим“ родом искусства и, наоборот, стали соединяться для создания целых комнатных „ансамблей“. Громадное влияние в этом смысле оказали два фактора. Во-первых, — пример Германии (и в частности Баварии), произведения которой, начиная с парижской выставки 1900 года, таким потоком хлынули во Францию, что заставили кричать о „германской опасности“; а этот успех германской художественной промышленности и объяснялся, помимо ее более развитой индустриальной техники, объединением германских художников в производственные союзы. И во-вторых, — пример дягилевских „русских балетов“. Бакст заразил французскую художественную промышленность театрально-экзотическим духом, страстью к живописным „мизансценам“ вещей. С тех пор французское искусство внутреннего убранства сделало большой шаг вперед, и те „ансамбли“, что мы видели на выставке, — плод объединенных и дей-

ствительно больших усилий живописцев, архитекторов, деревообделочников, металлистов, керамистов, текстильщиков,— коллективные произведения, „подписанные“ рядом лиц.

Таким образом, французская квартира все более и более мыслится уже не как домашний музей bric à brac'a (а так жили все французы: вспомните коллекционерство Гонкуров), но как нечто гармоническое. Преимущественная черта этой „гармонии“, унаследованная со времен рококо, это создание чувственной, женственной атмосферы, которая столь характерна для упадочного общества; недаром художница, произведения которой украшают собою большинство французских intérieur'ов на выставке, — это Мари Лорансен с ее рафинированной, аристократически-изнеженной живописью. Французские intérieur'ы в этом отношении резко отличаются от датских и голландских, в которых царит обратная крайность: солидность и тяжеловесность, пуританская строгость. Характерна в этом смысле „Комната дамы“ Мориса Дюфрена — гармония белых нюансов, нежный рассеянный свет, округлые профили мебели, а также „Спальня“ Андре Гру — гармония серого и розового, и мебель, почти назойливо напоминающая не то виолончель (à la Пикассо), не то женское тело. По существу здесь, конечно, не приходится говорить о стиле, — это скорее свободное обращение со всеми стилями: и XVIII веком, и ампиром, и Луи-Филиппом...

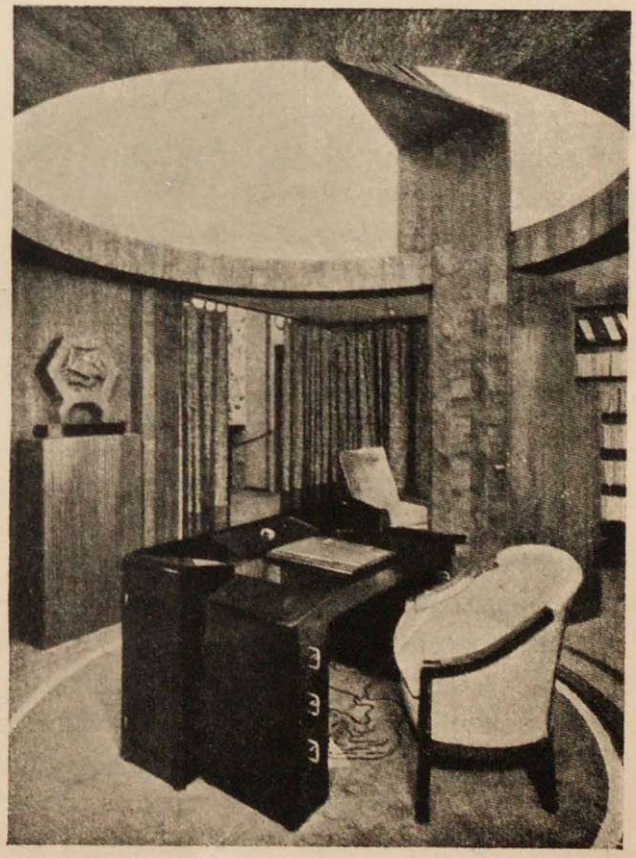
Наряду с этой декадентской „экспрессивностью“ обстановки, военная и послевоенная психика внесла в эту „гармонию“ буржуазной квартиры и другие черты — черты, если так можно выразиться, „нового“ буржуазного быта. Война научила экономии; война привела к уплотнению; война сделала жизнь буржуазии менее устойчивой и нерушимой, нежели она была раньше, и кто знает, куда кому придется переселяться завтра? — Вот ряд причин, обусловивших любопытнейшую внутреннюю „революцию“, которая все более и более намечается в образе жизни буржуазии. Чрезвычайно характерна в этом отношении анкета, устроенная по вопросу о будущем жилище журналом „Bulletin de la vie artistique“, ответы на которую дали лучшие архитекторы и инженеры Франции.

„Жилищная архитектура, — говорит Франсис Журден, — обусловлена уже не эстетическими предпочтениями, а экономическими обстоятельствами... Наши отцы любили „принимать“, мы любим путешествовать. Современная роскошь заключается в том, чтобы пробегать дороги

в автомобиле последней конструкции. Упраздним же эту лишенную пользы комнату... Нам нужна единая комната со многими назначениями... Сейчас дело идет не столько о том, чтобы омеблировать жилище, сколько о том, чтобы разгрузить его".

И действительно вместо прежних больших аппартаментов с традиционным делением на специальные „столовые", „спальни", „кабинеты" и т. д., кое-где уж намечается новый тип жилья — единое помещение на манер английского living room, почти без перегородок, разделенное лишь мебелью. Этой реформе содействует употребление архитектором твердых материалов, позволяющее сократить количество стен, и эту же реформу вызывают трудности домоводства, нежелание содержать прислугу; недаром техника все более придумывает всякие механические приспособления вроде пылесосов и т. п., заменяющие живых, опасных и требовательных домашних рабов — машинами. „Кризис прислуги" — этот социальный мотив все чаще и чаще звучит в архитектурно-художественных программах Франции. В связи со всем этим и на мертвую мебель начинают возлагаться разнообразнейшие и единовременные функции.

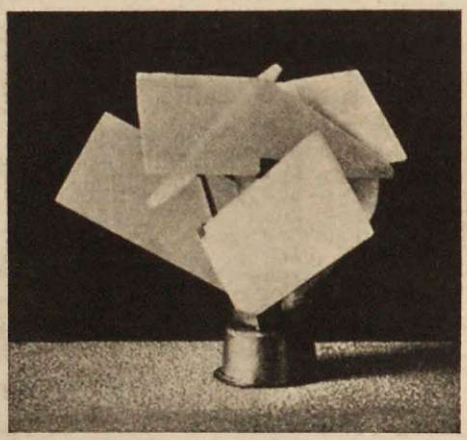
Задачей конструктора становится создать вещь, которая занимает как можно меньше места, которая максимально портативна, но в то же время использована до универсальности. Техника обработки дерева, достигшая изумительных результатов, позволяет делать из него чудеса, собирать его в складки и развертывать как гармонику. Один и тот же туалет Фр. Журдена служит разнообразнейшим целям. Стол П. Шаро



П. Шаро. Кабинет-библиотека.

раздвигается, как веер, чемодан Виттона имеет десятки раскрывающихся отделений, превращающих его в стоящем виде в шкап, и т. д. и т. д.

Этот динамизм в мебели — своеобразный урок военной и авиационной техники, примененный к комфорту индивидуального существования. Даже самая фактура этой мебели, ее твердая зеркальная поверхность напоминает сталь, навеяна машиной. *Но таков закон каждой моды: будучи целесообразной в своем истоке, она превращается в нечто самодовлеющее. Такова и лже-экономия современной мебели.* Ибо поскольку кубизм внес в эстетику мебели простейшие геометрические формы, поскольку он упразднил орнамент и обнажил эти формы — он тем самым чрезвычайно повысил значение самого *материала*. Работая для буржуазного покупателя и боясь его расхолодить, художник вознаграждает его за отсутствие орнамента наиболее дорогим деревом. И мы видим, что новейшая французская художественная мебель делается из таких драгоценных пород дерева, как черное, акажу, палиссандр и т. д., а павильон Центральной Африки, где все эти местные породы собраны в образцах, лишний раз показывает, зачем нужна колония французской метрополии. И эту мебель может приобретать, разумеется, лишь избранное меньшинство, немногие любители. — Но, может быть, — спросит читатель, — эти высокохудожественные изделия являются теми показательными художественными образцами, которым можно следовать в производстве дешевой мебели, в производстве механическом и массовом? Едва ли. Пресловутая „простота“ кубистической мебели с ее гладкополированными и голыми плоскостями — дороже всякой прежней, столь одиозной теперь „орнаментальности“. Это „простота“, которая паче всякой роскоши! Форму кресла, сделанную в черном дереве, нельзя повторить в другом, менее ценном материале потому, что каждый материал внушает свою собственную форму и фактуру. Фальсификация, возможная в „стильной“ мебели (замена



П. Шаро. Настольная лампа.

бронзы дешевой позолотой и т. п.), совершенно невозможна здесь. Вот почему современная художественная мебель ориентируется на богатое меньшинство и имеет мало общего с разрешением проблемы стандартной и дешевой мебели. Эту проблему парижская выставка почти совсем *обошла*, как обошла она ее, впрочем, и во всех других отраслях художественной промышленности.

Фарфоровая ваза Севрского завода.

Так, в керамическом производстве, в богатом павильоне севрской мануфактуры, бросалось в глаза производство фарфора чисто уникального и чисто декоративного характера — громадные вазы, бассейны, громадные панно (из мягкой паты). Элемент современности сказывается здесь лишь в военно-патриотических и спортивных мотивах, иногда покрывающих севрский фарфор. Забота о создании новой по форме и доступной по цене посуды обнаружилась на выставке в весьма малой степени.

Знаменитый художник, ювелир и керамист, Р. Лялик, автор хрустального фонтана на выставке, на вопрос о том, много ли сделано

на выставке в области удешевления стекла и фарфора, совершенно правильно воскликнул: „Много ли? Ничего! Все — еще осталось сделать“...

Одно из наиболее характерных явлений на выставке — текстиль лионских фабрик, представленный в особом павильоне. Громадные формальные достижения. Лионское производство, имеющее за собой пять веков работы и традиций, делает решительный шаг в сторону обновления, приглашает молодых левых художников, которые и вносят в его орнаментику всю остроту современности.

Эта новая орнаментика — дань архаизму микенской и мексиканской культуры, примитивизму народных „лубочных“ картинок и, наконец, кубизму. Геометризированный и динамический узор красной нитью проходит через все лионские экспонаты, печатные ткани, бархат, парчу, шелк, покрывая их громадными арабесками. Это — целая революция для столь традиционной индустрии. Но кто пожнет ее плоды? Уж не говоря о том, что эти ткани нельзя носить, ибо громадный размер орнамента убивает человеческую фигуру, их техника (особенно тисненного бархата и шелка), достигающая эффекта богатой живописной фактуры Пикассо, настолько сложна и дорога, что делает их предметами исключительной роскоши, — роскоши, которая могла бы быть подстать великолепию византийского двора или карману Морганов и Стиннесов. Мы видим: и здесь, как и в мебели, современная художественная промышленность заходит в тупик „фактуризма“.

И, наконец, венец всей этой роскоши, — гвоздь выставки — *отдел моды*, вернее — десятки отделов, павильонов и ларьков, посвященных специально костюму, белью, перчаткам, чулкам, парфюмерии. В первые годы войны европейские, особенно французские, дамы одевались в черное (в 1921 г. в Париже имел место даже особый бал в белом и черном!). Теперь настала пора реванша: жажда жизни привела к необычайному расцвету „шика“, к невиданной яркости туалетов. Буржуазный мир оперяется и молодится, чтобы уверовать в свое здоровье, — недаром и увлечение танцем и спортом достигло невиданных раньше размеров. Эта ставка на омоложение, это форсированное подчеркивание юности во что бы то ни стало сказывается на костюме и на всем облике современной парижанки с ее короткими волосами и короткой юбкой...

Искусство моды — своеобразное явление, в котором столько же искусства, сколько и экономики, столько же прихоти, сколько законо-

мерности. Нет сомнения, что современная мода с ее платьем, сшитым из одного полотнища, плотно облегающим фигуру и доходящим до колен, в основе своей отвечает каким-то объективным тенденциям современности. Она освобождает женщину от вековой неподвижности, приближает ее облик к облику мужчины. В этом смысле мода эта — порождение не „феминизма“, а той фактической эмансипации буржуазной и мелкобуржуазной женщины, на которую подвинула ее война и положение настоящей или „соломенной вдовы“, вынужденной взяться за труд, встать за прилавок, за конторку, самой управлять рулем. Признаками подобной же эмансипации явились и такие явления, как необычайный расцвет женского спорта и повальное увлечение дансингами. А все это — и служба, и спорт, и автомобилизм, и самые танцы,— потребовало новой, удобной, простой и короткой формы платья. Нет сомнений, что в появлении этой прямоугольной формы платья — рубашки, сшитой из одного куска и чуждой украшений, как фасад домов „Эспри-нуво“, сыграли большую роль и чисто хозяйственные затруднения, вызванные войной: экономия на материале, бережливость. Все это говорит за то, что эта новая, послевоенная мода, лозунг которой — строгая простота и целесообразность, есть своего рода прогресс, достижение. Более того: поскольку это новое платье основано не на искусственном изменении женской фигуры (как большинство прежних мод с их корсетами и талиями), а на выявлении ее *естественного телесного* контура — оно является и шагом вперед на пути к демократизации женского костюма. Женщина предместий и женщина аристократического квартала благодаря этой моде (начиная от простой шляпки и кончая высокими чулками) обретают как бы общий силуэт.

Но тут-то и сказывается вся роковая предельность современного западно-европейского прогресса в условиях буржуазного „равенства и братства“. Пусть силуэт у всех парижанок „одинаков“, пусть они носят прямые короткие платья и одинаково высокие чулки — но *качество* всего этого весьма и весьма различно. Шикарные дамы ухитряются не украшать (это запрещает мода), а *расписывать* с помощью художников свои „простые“ платья. Что же касается их чулок, то это одна — „мечта“. Здесь приходится сказать то, что мы уже констатировали относительно конструктивной мебели: хорошая простота — дорога, и не всем „классам нации“ по карману. В этом отношении только у нас, после революции, сделаны были кое-какие попытки сочетать простоту

Соня Деллоннэ. „Симультанизм“ в моде.

геометрического фасона платья с простотой самого материала (таковы в особенности работы Ламановой, увенчанные высшей наградой даже жюри самой международной выставки).

Мода все же есть явление буржуазно-коммерческое. Целесообразная в истоке своем, она превращается в снобизм. Если французские портные и портнихи, любящие давать своим моделям имена, до войны называли свои платья „Ирисами“, „Хризантемами“ или „Одалисками“, то теперь они называют их „Фарман“, „Двести миль в час“, „По прихоти ветра“ и т. п. пилотскими и шоферскими наименованиями (иногда, впрочем, бывают и более острые названия: „У мужчин нет времени“...). А между тем нет никакой гарантии в том, что интересы поощрения текстильной промышленности не заставят этих же королей моды перейти на будущий сезон к... самым широким платьям, а интересы различных отраслей „роскоши“ снова не отягчат дамские шляпки искусственными цветами, лентами и т. п. мишурой. И снова все заговорят о „вечной женственности“, как говорили о ней во времена наших матерей и бабушек...

Наконец, если новая мода ознаменовала собой известную „эмансипацию“ женщины, то надо сказать правду, что в мире женщины бур-

жуазной эмансипация эта пошла прежде всего по линии сексуальной. Новая мода упразднила декольте, но его придумали на спине. Новая мода исключила украшения на шляпке, но зато потребовала превращения женского лица в чувственную маску с губами, обязательно украшенными красным карандашом. „У мужчины нет времени“ — надо брать его броским стандартом лица, целевой установкой платья-рубашки. Таким образом, послевоенная мода — вещь весьма обоюдоострая. Выявляя женскую фигуру, она вместе с тем выявляет и физическую упадочность и бесплодность современной буржуазной женщины. Фокстрот требует худобы. Плоские груди, плоский зад, наружность андрогена — все это говорит о том, как прав был Виктор Маргерит, создавая свой тип бездетной женщины Garçonne, и как лицемерна была Академия, исключившая его из своего состава за „клевету“ на женщину!

Все это царство моды подано было на выставке с несомненным искусством; вместо восковых манекенов — манекены из дерева, настоящая скульптура, нечто вроде египетских мумий. Это целая новая отрасль искусства, притягивающая к себе парижских скульпторов, которые нашли, что делать манекены выгоднее... нежели делать памятники. Особенно обратил на себя внимание в этом смысле Пьер Иман.

Жуткое впечатление охватывало посетителя при входе в Отдел моды — целый лес женщин, застывших в самых изящно-манерных позах, точно охваченных сонной болезнью. Но нет, это — лишь манекены, рекламирующие искусство ми-

П. Иман. Манекен.

ровых портних и портных — мадам Ланвен, Женни, Зигель, Ворт, мосье Поаре. Искусство, символизирующее собою всю роскошь, весь блеск, всю утонченную чувственность буржуазного общества...

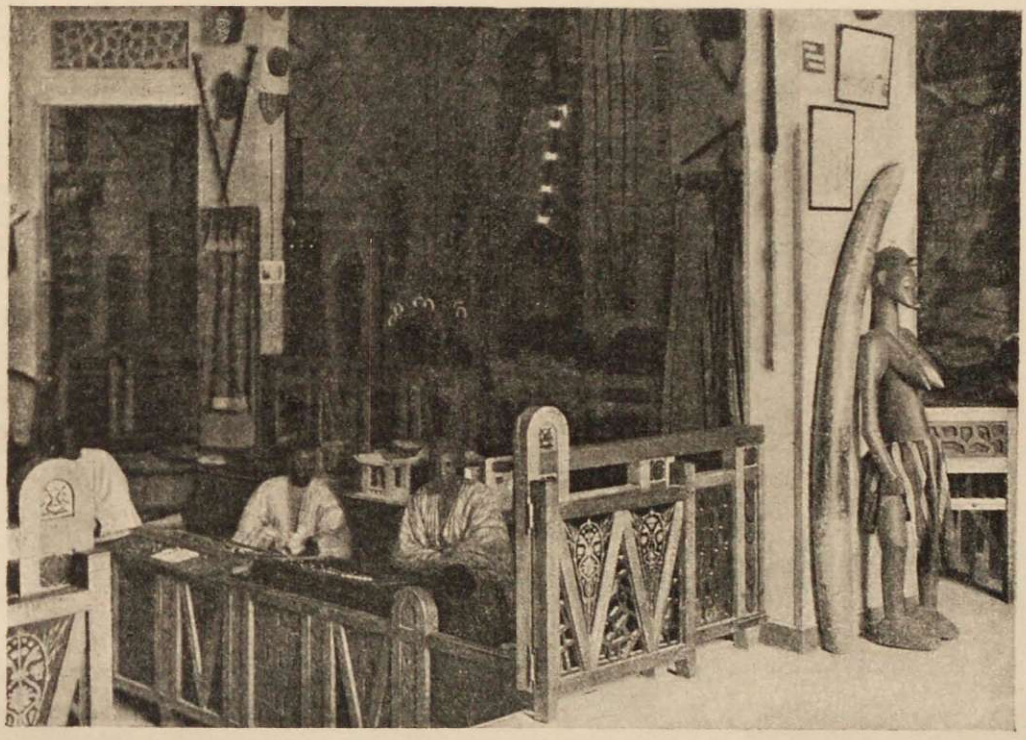
IV

Характеризуя современные тенденции, обнаружившиеся на выставке, я не касался до сих пор представленного на ней народного творчества. А между тем, наряду с павильонами индустриализированных стран, уже изживших свое народное искусство (как Франция, Австрия, Англия), здесь были и уголки подлинно национально-народного искусства. Таковы прежде всего павильоны славянских стран — Польши, Чехо-Словакии, Сербии, а также Эльзас-Лотарингии и отчасти Бретани, и, наконец, павильоны колоний: Алжира, Марокко, Туниса, Индокитая. Каково же взаимоотношение между „новым духом" и этими очагами старых туземных традиций?

Прежде всего нельзя не констатировать, что все эти павильоны внесли на выставку колоритную и свежую ноту и подтвердили один общий вывод: органическую крепкость того искусства, которое питается народными соками. В такой же мере, в какой искусство, скажем, Франции или Австрии или итальянских футуристов является делом „богемы" индивидуумов, оторванных от народной почвы, и поэтому носит на себе печать изощренной болезненности, искусство Чехо-Словакии, Польши, Сербии пронизано народностью. Таковы, например, прекрасное богемское стекло и прекрасные чешские игрушки, польская резьба по дереву или ковры и т. д. Конечно, в еще большей степени эта органичность сказывается в павильонах колоний — в изделиях негров из слоновой кости, в деревянных идолах, в туземной промышленности Марокко и Туниса.

Европейская художественная политика по отношению к этим туземным искусствам двулична.

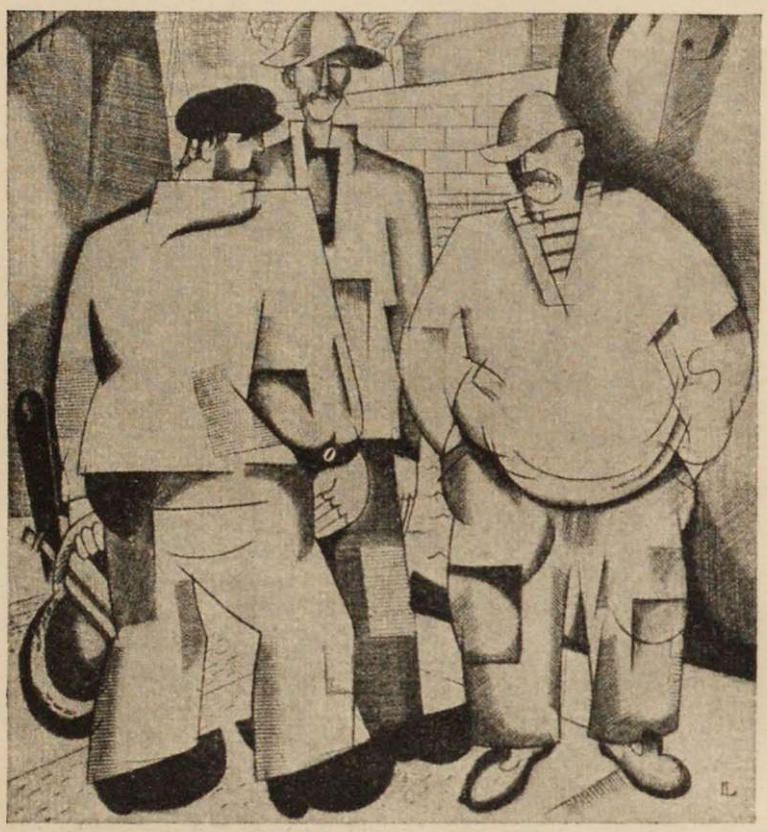
С одной стороны, профессиональное европейское искусство, даже самое „урбанистическое", не прочь использовать все эти народные образцы. Так, портной Поаре вводит в свои модные модели чисто народные элементы, почерпнутые то у венгерских, то у русских кресть-



Павильон африканских колоний: справа — негритянская скульптура, слева — негры-ювелиры.

няских костюмов. Так, пресловутая художница Соня Деллоннэ выдает за „симультанизм“, изобретенный ею, эстетику русских разноцветных одеял из лоскутов, столь обычных в нашем крестьянском быту. Так, ультрарафинированный парижский график и живописец Дюфи пользуется в своих превосходных рисунках для обоев или для шелковых тканей мотивами старых французских народных картинок и т. д.

С другой стороны, эта же передовая Европа делает чрезвычайно мало для дальнейшего развития народного творчества, зная в этом отношении только две крайности: либо грубое и насильственное внушение туземцам столичной моды (как это практикуется во французских колониях), либо консервирование народного творчества на его старом духовном уровне. — Так, в польских художественных школах, вырабатывающих, кстати сказать, чудесные вещи, усиленно поддерживается церковно-католическая традиция. Культурно-политическое просвещение низов, ликвидация всего, что затемняет их сознание и отделяет их от „просвещенного“ общества, — это мало интересует буржуазный Запад.



Лабурер. „Рабочие". Гравюра.

А между тем только рациональное разрешение этой проблемы может обеспечить развитие материальной культуры. Народное творчество только тогда сможет развиваться, когда оно перестанет быть в глазах интеллигенции „экзотическим элементом", каким стали для Америки и Европы негритянские танцы...

Чрезвычайно интересную попытку осовременения старого народного творчества явил на парижской выставке отдел СССР. Я разумею лаковую живопись Палехской артели — бывших иконописцев. Эти скромные лаковые изделия наших палехских кустарей свидетельствовали о синтезе древней техники с новыми идеями. Недаром эти палехские миниатюры произвели громадное впечатление на французов и были награждены Grand prix. Но это — лишь капля в море: не будем обманываться, и перед нами еще большая, совсем неразрешенная нами задача — использование старого народного творчества Крыма, Кавказа, Средней Азии для современной промышленности и в современных целях.

V

Нам осталось теперь рассмотреть полиграфическую промышленность. Отсутствие германской книги на выставке — пробел весьма ощутительный, отнюдь не восполненный наличием книжных экспонатов

других стран, как, напр., Англии с изданиями, хотя и превосходными по технике, но средневековo - „манускриптными“ по своему облику. Из иностранных экспонентов только Чехо-Словакия порадовала нас чрезвычайно высокими достижениями своего книжного дела — превосходными форматами, превосходной конструкцией страницы, отличными четкими шрифтами и чудесными деревянными гравюрами, эстампами и хромолитографией. Прага, как средоточие искусства книги, занимала на выставке едва ли не первое место, и характеристика пражской книги заслуживала бы отдельной статьи.

Ша Лабор. Иллюстрация к „Бюбю де Монпарнасс“.

Наибольшее место заняла на выставке книга французская, которой посвящен был целый „Pavillon du livre“, и так как послевоенная эволюция этой французской книги характерна вообще, то на ней стоит задержаться несколько подробнее. Еще не так давно (почти вплоть до кануна войны) французское книгоиздательство знало только два типа книг: *роскошное издание*, в большинстве случаев миниатюрного или, наоборот, крупного формата, с очень ограниченным тиражом — для любителей, для библиофилов, и чуждое всякого искусства и отпечатанное на плохой бумаге издание для широкой публики, столь знакомое нам по романам, в традиционной желтой обложке и по традиционной цене: „три франка с половиной“. Ничего среднего между этими полюсами не было. Война изменила это положение вещей, призвав к жизни именно такой средний „*полуроскошный*“ тип издания, украшенного художником. Это явление вызвано целым рядом причин: и большей экономностью библиофилов и библиоманов, и неизмеримо большим

Симеон. Фронтиспис к книге „Анатоль Франс в халате“.

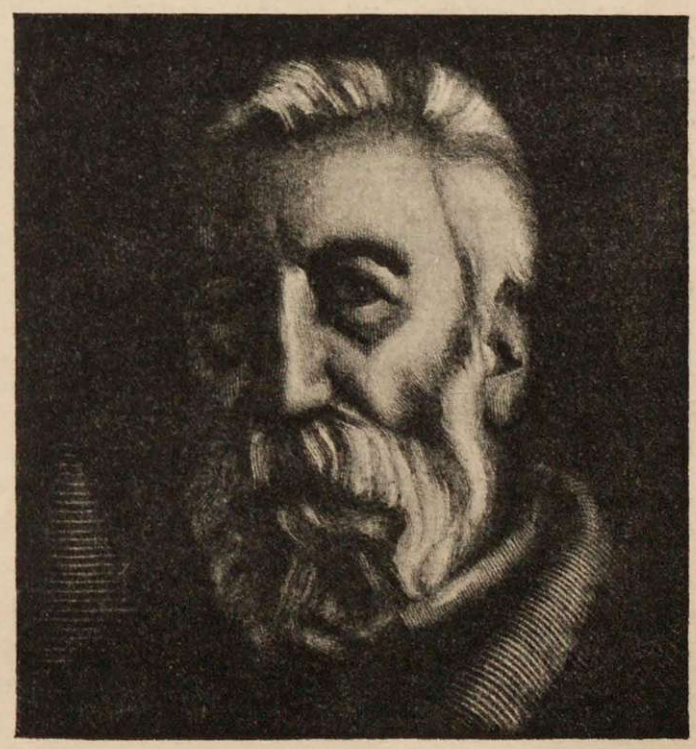
притоком к книге самих художников, убедившихся в том, что писать картины, при дороговизне материалов и отсутствии покупателей, дело невыгодное. Это соответствовало и интересу издателя. Ибо, если раньше издатель мог выпускать по дешевой цене какой-нибудь роман в 500 страниц, то после войны вздорожание бумаги и рабочих рук заставило его перейти к выпуску тонких брошюр и обратиться к художнику, чтобы он „скрасил“, с помощью заставок, виньеток и концовок, худобу издания. С другой стороны, несомненно и то, что война создала немало „нуворишей“, которые возымели честолюбивое намерение прослыть издателями и покровителями „красивой книги“ и которые впрочем вскоре же терпели фиаско.

Все это, разумеется, еще очень далеко от сознательного желания демократизировать искусство книги и дать его массовому читателю, который попрежнему питается во Франции ужасной макулатурой. Но все же мы можем констатировать несомненный рост художественно-иллюстрированной книги в послевоенной Франции и столь сильную тягу художников к искусству книги, какой не было со времен романтизма. Более того, если раньше в это искусство книги наилучший вклад внесли не столько графики-профессионалы, сколько художники вообще (Лотрек, Боннар, Бернар, М. Дени, Ш. Герен и др.) и даже скульпторы (Роден, Бурдель), то теперь выявились и молодые, чисто графические силы, среди которых немало отличных дарований. В результате совре-

менная французская книга совершенно не похожа по своему облику на довоенную: декоративная обложка, хорошее единство шрифта с текстом и иллюстрации со шрифтом, — все это свидетельствует о ликвидации недавнего еще скучно-академического и классического типа французской книги и о приближении ее к подлинно-художественной международной книге. Но характерно, что в смысле стиля эта французская книга чужда того конструктивизма и лаконизма, которые, как мы видели, отразились на других отраслях декоративного искусства и которые завоевали иностранную книгу, — в этом смысле современная французская книга является скорее данью прошлому.

В частности, мы являемся свидетелями небывалого — с 30-х годов прошлого века — возрождения интереса к ксилографии. Интереса вполне естественного, ибо гравюра на дереве — лучший способ иллюстрирования и декорирования типографского шрифта. Недаром один из первых инициаторов возрождения деревянной гравюры Феликс Бракемон говорил: „если вы хотите хороших книг — требуйте их от гравюры на дереве". Книги, представленные в „Pavillon du livre", свидетельствовали о большом расцвете этого искусства в современной Франции. Его главные представители: из „довоенных" мастеров — Максим Детома, Герман Поль, Ноден, Латур, а из более новых — Дарань с его пылким романтическим воображением, Симеон (иллюстрации к книге „Анатоль Франс в халате"), Увре (серия портретов), Галони, Карлель, Ша Лабор и др.

Равным образом можно говорить и о неменьшем повышении интереса к литографии, почти



Увре. Анатоль Франс (гравюра на дереве).

тоже забытой во Франции после Тулуз де Лотрека и Фантен Латура. Перед нами целый ряд книг, украшенных с помощью литографского камня такими художниками, как Ш. Герен, Боннар, Мари Лорансен, Люк Альбер Моро и др. Из офортистов наиболее интересен отправляющийся от кубизма Лабурер с его типами рабочих и работниц: у него есть острота и выразительность.

Но, пожалуй, самое блестящее, что бросается в глаза в „Павильоне книги", это новые приемы фотогравюры (Марти-Жаконе, Маротт, Соде), передающие в красках акварель и карандаш до полной иллюзии ручной фактуры (издания Гре и др.). Это — рекорд, побитый полиграфическим техницизмом, рекорд полиграфической роскоши.

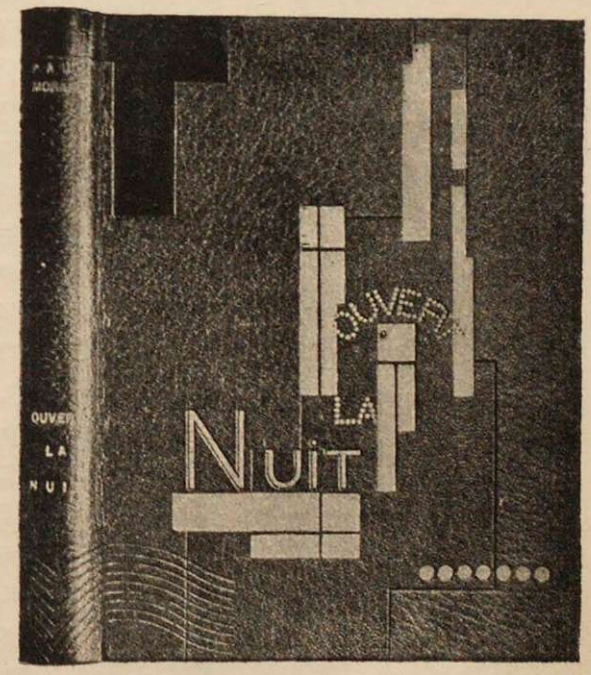
VI

„*Техницизм*" — не выражается ли в этом термине весь смысл парижской выставки вообще? Да, несомненно, эта выставка обнаружила небывало высокие технические достижения во всех отраслях художественной промышленности, начиная от обработки кожи и до обработки бумаги, от моды и до полиграфии. Но эти технические достижения превышают покупательные возможности не только масс, но даже и европейской буржуазии, будучи доступны лишь для американцев. Они еще не являются, таким образом, завоеваниями культурными, ибо они не разрешают основной проблемы современности — перехода от художественных ремесл к широкой массовой продукции, к *художественной промышленности* в подлинном смысле слова. Попрежнему декоративное искусство остается искусством вне жизни, искусством роскоши или „полуроскоши". Этой роковой проблемы выставка не разрешила и не могла разрешить потому, что разрешение ее упирается в вопрос социальный. До тех пор пока во главе художественной промышленности стоят фабриканты с их предпринимательским эгоизмом, до тех пор пока большинству населения не станут доступны радости искусства, до тех пор пока государство само не пойдет на жертвы в целях демократизации искусства — нельзя и говорить о „снижении цен" в области художественной промышленности. С другой стороны, нельзя и думать

о примирении „красоты“ с машиной, об индустриализации искусства до тех пор, пока сами рабочие не почувствуют любви и интереса к проходящим через их руки вещам, пока они не почувствуют, что это вещи — для них.

Правда, выставка показала, что западно-европейская и, в частности, французская художественная промышленность сдвинулась с мертвой точки культа старины. Страстное стремление стать вровень с современностью, не отстать от технического прогресса — большое ее достоинство, свидетельствующее об ее жизненности. В этом смысле у нее многому можно поучиться. Но это не значит, что она нашла новый стиль. Кубизм, который заметно господствовал на выставке, начиная от архитектуры и кончая лионскими шелками и ювелирными изделиями, вовсе еще не органическое явление, а скорее новая коммерческая мода. Если раньше царил цветочный орнамент, то теперь с однообразием нового канона воцаряется орнамент геометрический, даже там, где он не соответствует ни материалу, ни назначению вещи. (Эта мания геометризации напоминает особый вид кокетства — нарочито суровым, но дорогим платьем.) Таким образом кубизм, который логически мог бы привести к замене эстетизма искусством *конструктивно - целесообразным*, стал лишь новой разновидностью эстетизма.

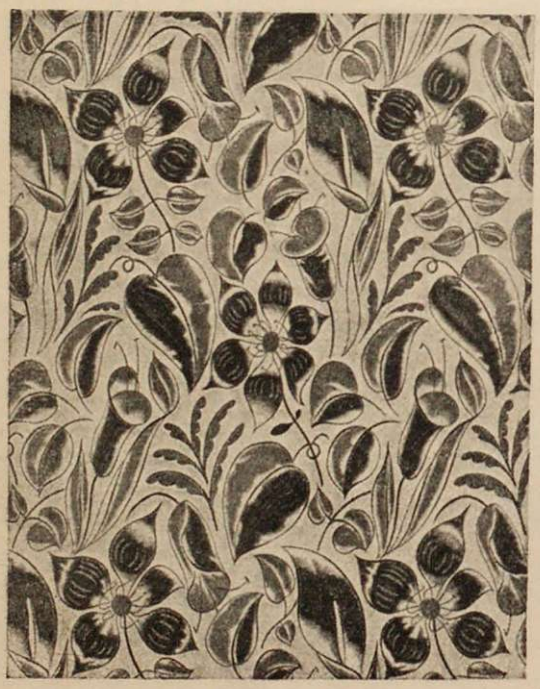
Это как раз то, чего еще не понимает Корбюзье, думающий, что единственный закон машинного общества — это „экономия, основанная на геометрии“, и что достаточно внести эту самую машиноподобную геометрию в строительство, как вся жизнь станет новой и революционной. Конечно, нет — дело не столько в *архитектурном*, сколько в *социальном* упорядочении жизни. В условиях современности можно говорить



Переплет к книге Рене Морана „Открыто ночью“.

о стилистических тенденциях, но нельзя говорить об едином *стиле*. И это понимают и сами французы. „Эта выставка открывается в атмосфере острого социального брожения демоса, с одной стороны, и предвечернего беспокойства другого класса — именно того, для которого, повидимому, организован этот праздник — как же достичь *единства*?“ — с горечью восклицает в своей статье об открытии выставки Ж. Е. Бланш (см. газету „Nouvelles litèraires“) и приводит услышанные им разговоры рабочих, строивших выставку. „В Париже негде жить, а *они* возводят дворцы для того, чтобы выставлять ботинки своих содержанок“...

Зато в СССР художественное производство ставит перед собой более демократические задачи, собираясь служить широким массам населения. Я говорю „собираясь“, потому что надо честно признать, что, при всей идейной насыщенности нашего отдела на выставке, он свидетельствовал в такой же мере о высоте нашего театрального искусства (первенство, признанное и жюри выставки), как и о чрезвычайной слабости нашей художественной промышленности. Конечно, у нас есть прекрасное народное творчество, столь выгодно отличающее нас от большинства капиталистических стран, утративших его, и это народное кустарное производство все более проникается революционными мотивами, но... эволюционируя в области содержания, оно попрежнему создает безделушки и не вырабатывает новых форм, отвечающих новым потребностям жизни. Существует ли у нас в настоящее время художественная деревообделочная промышленность и где, кроме как на бумаге, наша новая мебель — для рабочих клубов и изб-читален? Где наши художники, прилагающие свои силы к созданию этих общественных ансамблей подобно французским художникам, создающим ансамбли буржуазные? И не является ли,



Рауль Дюфи. Обои.

в сущности говоря, наша художественная промышленность старым народным искусством + новые „прожекты“ художников?

Рауль Дюфи. Гравюра на дереве.

Я не стану ломиться в открытую дверь и доказывать, что все это не вина, но беда наша, что во всем этом виноваты трудные исторические условия последнего десятилетия. Этому все оправдывающему историзму пора противопоставить здоровый активизм. Хотя бы тот активизм, который свойственен современному „гнилому Западу“. Мы видели, какой громадный коллективный порыв охватил западно-европейских художников, побудив их объединить свои силы на фронте художественной промышленности: тысячи архитекторов, инженеров, живописцев, скульпторов, керамистов работают там сообща. Индивидуалистическая Франция восприняла этот урок добровольного художнического объединения от дисциплинированной и более промышленной Германии — восприняла так же, как воспринимают военные успехи врага. Пора и нам воспринять этот урок, в свою очередь, у Франции, пора ликвидировать славянский парадокс: мы — коллективисты по своим благим порывам и индивидуалисты в своей фактической работе (как раз обратное Западной Европе).

Западно-европейские фабриканты все более и более изживают недоверие к искусству и идут навстречу новым исканиям. В то время, как наша Л. Попова первая совершила подвиг проникновения на текстильную фабрику, — там, в капиталистических странах, капиталистические предприниматели давно уже привлекли к производству художников, и поповские конструктивные узоры на бедном ситчике, казавшиеся нам „откровением“ и открытием Америки, давно уже расцвели на великолепном лионском шелке. *Наши хозорганы обязаны, наконец, широко привлечь к производству советских художников* — только это подымет качество их производства до европейского уровня. С своей стороны и нашим художественным техникумам и вузам необходимо поднять и углубить производственное образование художников по линии текстиля, обработки

дерева и металла, другими словами — по линии создания новой бытовой обстановки, чуждой мещанства, рациональной и гигиеничной. Всего этого требуют интересы той самой культурной революции, которая является одной из задач нашего сегодняшнего дня.

Но, поскольку речь идет о создании некоего нового „стиля", необходимо сказать следующее.

Мы живем двумя крайностями: либо архаикой и экзотикой народного лубка, либо космополитической остротою конструктивизма. Как раз в последнем отношении парижская выставка должна кое-чему научить нашу „лефовскую" молодежь. Многие все еще думают, что конструктивизм и беспредметничество — крайнее левое течение, свойственное именно пролетарской трудовой стране. Парижская выставка показала, что конструктивизм в одинаковой степени свойственен и странам буржуазным, где создаются столь „левые" буржуазные спальни, столь „левые" библиофильские переплеты из шагреневой кожи, столь „левые" дамские манто из горностая и соболей... Значит ли это, что революционная идеология *побеждает* буржуазное сознание, *врастает* в буржуазный мир, или, наоборот, что эти принципы вовсе уж не так революционны? Скорее второе.

Конечно, мы должны использовать все технические достижения Запада: и его индустриально-конструктивную архитектуру, и его „универсально-динамическую" мебель, и все его успехи в области механизации и стандартизации художественной промышленности — все это необходимо для новой, будущей, действительно „экономной" и „целесообразной" культуры пролетариата, и в этом смысле мы можем и обязаны протянуть руку конструктивистам Запада. Ибо *многие из художественно-технических достижений Запада могут оплодотворить и наше социалистическое строительство.*

Но надо воспринимать и усваивать их не по-обезьяньи, а критически. Для нас недостаточно одного голого конструктивизма, и наша художественная молодежь должна, наконец, внести в оформление нашего нового быта нечто большее, нежели холодный и бездушный геометризм. Это большее — *энтузиазм того общественного чувства, которого так недостает старой, скептической и внутренно опустошенной Европе.*

ОГЛАВЛЕНИЕ

*

Стр.

Социальный жанр в искусстве Запада

I. Предвестник: Оноре Домье 3
II. Художники-современники 42
III. Германское искусство 65

Живопись современной Франции

I. Клод Монэ 83
II. Современные течения 97

Художественная промышленность

I. Плакат на Западе 137
II. „Стиль“ нашего времени 160

14

ЧЕТЫРЕ РУБЛЯ

2007043796