

Б. Бернштейн
И.С. РАБИНОВИЧ

ТРУД В ИСКУССТВЕ



МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ

**МОСКВА: ЛЕНИНГРАД
1927**

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Предисловие В. М. ФРИЧЕ

Стр.

Искусство древнего Египта	1
Искусство древней Греции	8
Средневековое искусство	18
Искусство XVI века	24
Искусство XVII века	38
Искусство умирающего дворянства	49
От последней четверти XVIII века до 1848 г.	52

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

От 1848 г. до 1917 г.

Франция	61
Германия	98
Англия	121
Бельгия	134
Голландия	145
Швейцария	147

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Россия	161
------------------	-----

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателя книга Н. С. Рабиновича «Труд в искусстве» ставит своей задачей показать, как с древнейших времен и до наших дней откликались изобразительные искусства — живопись, скульптура — на такую для нас близкую и родную тему, как труд — труд земледельца, ремесленника, рабочего.

В таком широком охвате, с такой тщательной подробностью вопрос этот — труд в искусстве — ни на Западе, ни у нас еще не был разработан и освещен.

Если иметь в виду исследования западных ученых, то можно указать разве только на книгу Кулэна — «Социалистическое мировоззрение во французской живописи XIX века» (на немецком языке), в которой автор книги дает коротенький обзор отражения темы о труде в западном искусстве, от Средних веков до прошлого столетия, и более подробно останавливается на французских художниках XIX века, которые почетное место в своих творениях отвели трудящимся, как объекту изображения. Такой же суммарный и далеко не полный обзор того, что дали в этом отношении западные художники XIX века, можно найти и в книге (тоже на немецком языке) Райха — «Буржуазное искусство и неимущие классы».

На русском языке имеется только соответствующая глава в нашей книге — «Социология искусства», ставящая этот вопрос в социологическом, а не в историческом разрезе, и на полноту освещения вопроса и не претендовавшая. Предлагаемая книга является, таким образом, первым и пока единственным более или менее полным обзором всего того, что изобразительное искусство дало на протяжении почти всей своей истории в плоскости изображения одной определенной темы — труда и трудящихся.

Найдутся, разумеется, пробелы и в этой книге, в отдельных главах, посвященных искусству Египта, Греции, Средних веков, Возрождения, XVII, XVIII и XIX веков. Едва ли, однако, подобные пропуски, если они имеются, существенны. Более основательным было бы указание читателя, что автор начинает свое повествование с древнего Египта, иначе — с общественно-экономической формации довольно высокого типа, и что сельскохозяйственный (и отчасти ремесленный) труд в рамках феодально-исторического строя не есть древнейшая форма труда. Может быть, в самом деле, надлежало бы начать с самой низкой ступени цивилизации, — с быта охотников — и если охотники каменного века (палеолита), оставившие нам такое во многих отношениях интересное и богатое изобразительное искусство, и не изобразили себя самих за охотой, то у современных охотничьих племен

Африки или Австралии, например у бушменов, можно найти изображение охоты, т.-е. нижней ступени и формы труда.

Читатель мог бы указать и на другой пробел: автор заканчивает свое повествование русским искусством довоенного и дореволюционного периода.

За десять лет, что протекли после Октября 1917 г., наше изобразительное искусство неоднократно трактовало и тему о труде, и в особенности фигуру рабочего, в лице как отдельных художников, даровитых и достаточно известных, так и целых художнических организаций. Однако, подобная глава — скорее, тема для особого исследования — слишком увеличила бы и без того весьма значительный размер книги.

Можно было бы, далее, несколько решительнее подчеркнуть, что та или иная тематика — в данном случае тема о труде и трудящихся — может появиться в искусстве только при наличии к тому благоприятных условий. Она отсутствует и должна отсутствовать в искусстве, например, феодально-жреческих обществ (за исключением древнего Египта, где изображение труда и трудящихся имеет особый, магический, колдовской смысл) или в искусстве дворцовом, связанном с абсолютной монархией. Следовало бы, вместе с тем, более четко показать, что в классовых обществах, в частности и в особенности в европейских обществах XIX века, существуют разные классы и внутриклассовые группы со своей специфической психологией и идеологией, со своей особой установкой на жизнь, и поэтому художники разных классов и групп разнó подóходят и к теме о труде, разнó ее воспринимают и разнó воспроизводят. Так, для примера, картина немецкого художника Менцеля «Завод» представляет собой апофеоз не труда и трудящихся (хотя так именно она была воспринята значительными кадрами немецкой интеллигенции 80-х — 90-х гг. прошлого столетия, переходившей в ряды социал-демократической партии), а индустрии. «Религиозные» картины немецкого художника Уда являются выражением умонастроения консервативного немецкого помещика-агрия. Соответствующие литографии Домье вылились из психоидеологии французской мелкой буржуазии (городской), бок-о-бок с пролетариатом боровшейся против буржуазной июльской монархии. Картины Милле связаны опять-таки совсем с другим классом или социальным слоем, а именно — с консервативным мелким крестьянством и т. д. и т. п.

Тем не менее, свою задачу автор книги решил убедительно. Он показал, что художники почти всех стран и всех веков сложили на своем живописном или скульптурном языке — о чем умолчало большинство историков искусства — многообразный, громкозвучающий гимн труду и трудящимся. Далеко не все эти художники, и в особенности далеко не все художники XIX века, подошли к своей теме так, как к ней должен был бы подойти художник, во главу угла своего мирозерцания ставящий идею свободного труда. В конце концов, для книги, рассмотревшей «доисторическое» прошлое (будущие поколения начнут историю человечества с эпохи социализма), в силе остаются слова, которыми Плеханов закончил свой отчет о международной выставке в Венеции: «Лучшие из художников, которые не сумели окончательно перейти на сторону пролетариата, способны (были) лишь пожелать «доброй ночи» обездоленным и угнетенным. Благодарим, добрые люди! Но ваши часы отстали. Ночь уже кончается. Начинается настоящий день». Этот настоящий день знаменуется появлением специального исследования на тему «Труд в искусстве».

В. Фриче.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

ВЕСЬ исторический путь древнего Египта, который можно проследить на протяжении более чем сорока столетий, отмечен феодальной — общественной и хозяйственной — организацией.

Широкая трудящаяся народная масса внизу, а над ней один за другими: светское дворянство, областные князья, могущественное жречество и, наконец, деспот фараон на самой вершине, — вот схема строения египетского общества на огромной части пути его развития.

Уже устройство земледельческих округов конца V тысячелетия дает нам полное основание характеризовать их как феодальные общины. Эти феодальные общины служат впоследствии основной социально-экономической единицей феодального строя, нашедшего свое внешнее выражение в феодальном государстве, а время, приблизительно от 3400 г., представляет собой переходное время, которое должно называться эпохой феодального объединения. К 3000 г. этот процесс заканчивается, и страна начинает новый период своей истории, обычно называемый «древним царством», на самом же деле долженствующий быть назван «эпохой централизованного феодализма». С этого момента



Писец. (известняковая статуя).

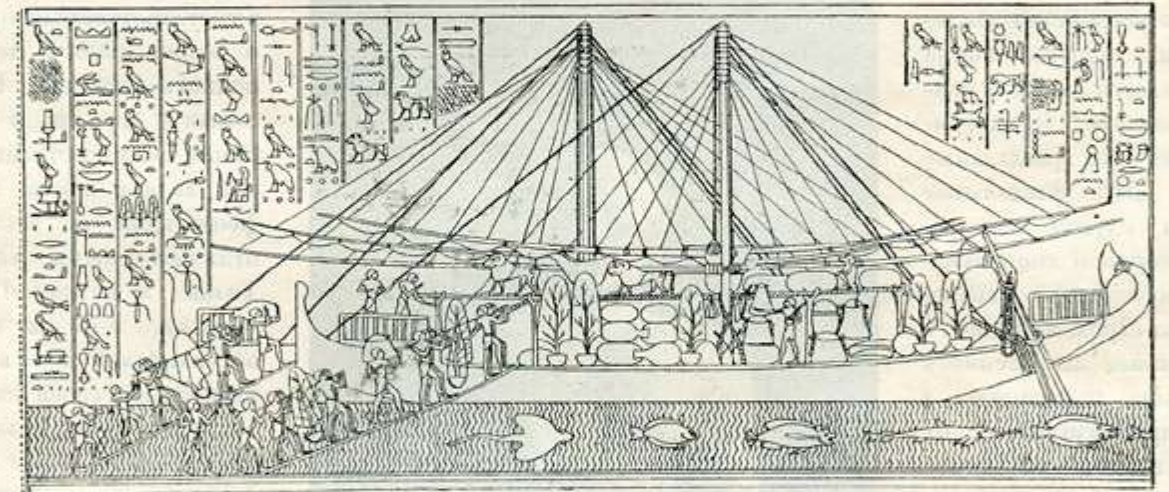
процесс феодализма все глубже и глубже проникает в государственный организм и около 2500 г. достигает полного развития. Начиная с этого периода, в продолжение четырех столетий Египет являет яркую картину феодализма со всеми его отличительными чертами. Только к началу II тысячелетия, т. е. к моменту вступления Египта в последнюю эпоху своей самостоятельной культуры, начинается постепенное падение феодализма, но феодальные тенденции в этой стране никогда не исчезали окончательно.

Этот феодальный характер египетской культуры наложил свою печать на искусство народа. Деспотизм духовных и светских властей породил эксплуатацию искусства в целях культа и в угоду господствующей

кучке, господство же феодально-натурального, замкнутого хозяйства сообщало этому искусству неподвижность застывших форм, заставляя его, таким образом, искать средства воздействия на зрителя исключительно в доведении своих размеров до колоссальности. Чудовищные массивы египетских храмов, гигантские пирамиды, статуи-колоссы должны были олицетворять и прославлять могущество царей, владетельных князей страны.

Но рядом с этим официальным искусством в Египте существовало отличавшееся от него искусство народное. Первое — имевшее дело с богами, царями, — было оковано канонами, в течение веков в нем ничто не менялось, и художник не мог придать оживление изображаемым фигурам без того, чтобы не посягнуть на их величие. Полной противоположностью придворному искусству с его освященными веками первобытными художественными приемами является свободное реалистическое народное творчество, идущее путем колебаний и поисков от застывших формул, шаблонов, от двух-трех установленных поз — к обладанию своими собственными средствами, к внимательному изучению своей модели, к изображению действий, движения, жизни. И в этом искусстве мотивы труда занимали во все времена самое видное место.

Урегулирование ежегодных наводнений обширной системой плотин и каналов обеспечило стране тучные урожаи, сделало неистощимой почву Нильской долины, и господствующим элементом производства Египта, начиная с далекой древности, было сельское хозяйство. Но культура Египта никогда не была чисто аграрной. Огромные виноградники пополнили земледельческую производительность страны, а стада рогатого и иного скота, которые разводило население на болотистых пастбищах, и обильная нильская рыба были весьма значительным дополнением к полевым продуктам. У порогов Нила шла работа каменотесов, отсюда вывозились гранитные глыбы, порою в 300—400 пудов весом; в карьерах области Красного моря добывался строительный материал более твердой породы, а на Синайском полуострове многочис-



Нагрузка судов (рельеф).

ленные партии египетских горнорабочих добывали медь. Извлеченные же из тысячелетних могил разнообразные произведения промышленности знакомят нас чуть ли не со всеми мастерствами наших дней: мы видим здесь литье и чеканку металла, глиняное производство, вплоть до фаянса и эмалированной живописи. В Египте весьма рано стала возникать индустрия, — полотняные фабрики, фабрики бумаги, работавшие главным образом на иностранные рынки. Страна Нила в свою очередь должна была получать некоторые товары извне. Обладая мало пригодным лесным материалом, Египет получал чужеземные кедровое и черное дерево; предметом ввоза в Египет были также серебро и столь употреблявшаяся в древности слоновая кость. Благодаря этому ввозу и вывозу Нил был покрыт судами, барками, плотами, и создались значительные кадры тружеников гаваней.

Таким образом, на тучных полях и пастбищах Египта, в его рудниках и каменоломнях, у берегов Нила, в его заливах и бухтах миллионы людей трудились над добыванием жизненных благ, и египетский художник наотдаленнейших от нас времен имел возможность наблюдать самые разнообразные процессы труда, которым он часто отдавал свое вдохновение. Он это делал тем более охотно, что подобные произведения имели сбыт. Представления египтян о загробной жизни требовали, чтобы усопший

имел в своей могиле все то, что было перед его глазами в земной жизни. И зажиточные классы опускали в могилу множество скульптур слуг и рабов покойного, изображенных за их обычной работой. Такими же изображениями они покрывали стены гробниц.

Здесь перед нами, как мы уже говорили, свободное реалистическое народное искусство, здесь художник с полной искренностью, оставаясь верным природе, насколько позволяли ему изобразительные средства эпохи, выражал то, что было перед его глазами.

Как уже указано выше, земледелие было господствующим элементом производства в древнем Египте, и естественно, что труд земледельца часто встречается в египетском искусстве. Работа крестьянина и сцены из крестьянской жизни нередко являются темами крупных произведений. Таков найденный в одной гробнице близ Саккары семярусный рельеф. Здесь мы видим работу жнецов, возчиков, погонщиков, молотильщиков и веяльщиков. Художник не забыл и старых, — как стар подневольный человеческий труд, —



Девушка, растирающая зерно (известняковая статуя).

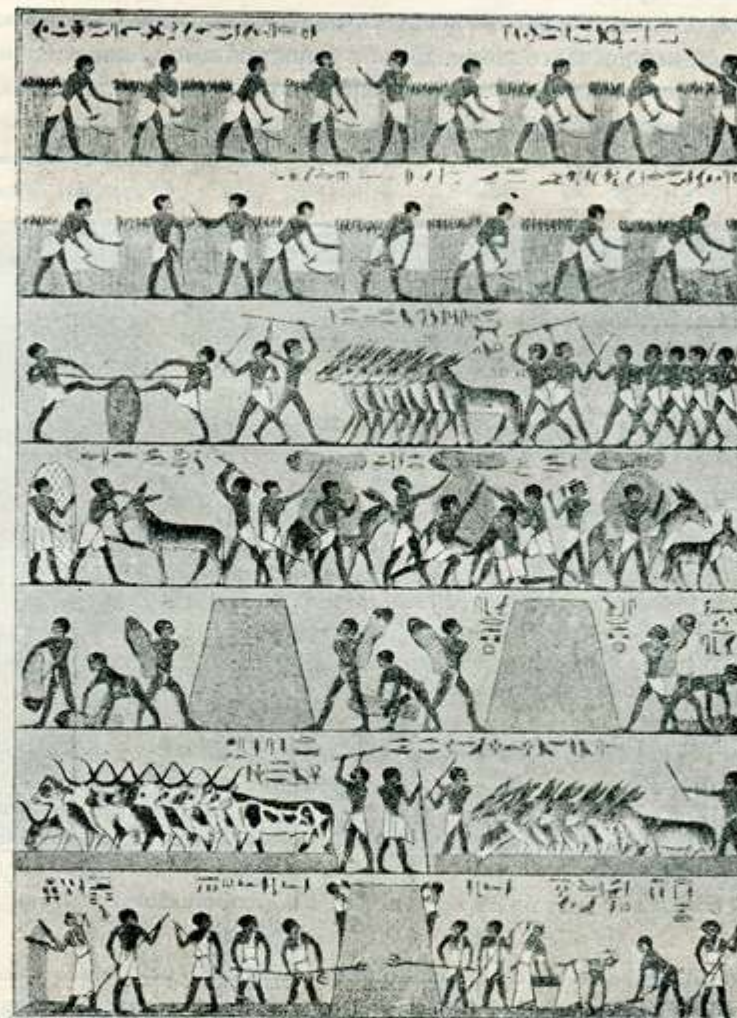
вооруженных палками надсмотрщиков. Это произведение — одно из немногих созданий древне-египетского искусства, наименее подчиненное условным приемам, столь сковывающим свободу художника. Говоря об этом рельефе, Гастон-Масперо, один из лучших знатоков истории Египта и его искусства, замечает: «Едва ли мы смеем представить себе более ритмические движения, чем мы это видим у этих подвигающихся вперед рядами жнецов».

В Египте сохранились до наших дней гигантские надгробные курганы древних владетелей страны, остатки храмов, представляющие собой чудовищное нагромождение строительного материала. Эти сооружения требовали огромного количества рабочих рук, и армия работников, занятая в строительном деле, была многочисленна в стране. Понятно, что египетские художники часто останавливались на этой области труда. Передвижение огромных масс строительного материала и готовых изделий требовало одновременного напряжения многих человеческих мускулов, что не могло не пленить глаз художника, и мотив таких передвижений нередко повторяется у художников Египта. Рельеф в одной из гробниц

близ Эль-Берше представляет передвижение колоссальной статуи. Выстроенные в четыре колонны 172 человека тащат на канатах каменную громаду. Это произведение говорит за то, что его автор вполне уловил и сумел передать настроение торжественной величавости, которое создается всюду, где многие человеческие груди одновременно напрягаются в общем трудовом усилии.

Точно также частым предметом изображений египетских художников является и труд, сопряженный с морским делом. На

одном рельефе в Дер-Эль-Бахри чей-то искусный резец запечатлел труд грузчиков морских кораблей; фигуры нагруженных тюками рабочих, как и несколько изогнутые мостики, по которым они ступают, говорят о том, что художник чувствовал ритм изображенного им процесса труда. О том же, но значительно ярче говорят произведения, изображающие труд судостроительных рабочих. Эта работа, протекающая под открытым небом, под говор волн, часто сопровождающаяся движениями одинаково мощными и гибкими, особенно пленяла глаз художника, о чем свидетельствует целый ряд произведений, дошедших до нас, — и в том числе прекрасный по своей симметрич-



Сцены из крестьянской жизни (стенписи).

ту печать, что накладывает на человека труд, которому он отдал свою жизнь. О Луврском писце Жемс Генри Брестет говорит: «И настолько живо моделировал скульптор знаменитого «Луврского скриба», что, имея перед собой это острое, с крупными чертами, лицо, едва ли мы бы удивились, если бы тростниковое перо вновь легко задвигалось по свитку папируса, лежащему у него на коленях, под диктовку его господина, прерванную теперь уже пять тысячелетий назад». Согнутая спина последней статуи, ее покорно сложенные руки выражение чрезмерной кротости лица, напоминают вложенные Гоголем в уста своего запуганного писца слова: «Оставьте меня. Зачем вы меня обижаете?..»

Видно, труд писца особенно привлекал глаз художника древности: мы видим писцов и в скульптуре, и в живописи, и на барельефах. На последних встречаются целые группы писцов, углубленных в свою работу.

ности, мы сказали бы этюд постройки корабля в одной гробнице близ Завист-Эль-Метин.

Не ускользнул от глаз художника древнего Египта и труд писца, один из самых проклятых родов человеческого труда, своей механичностью доводящий работника до оцепенения. Этот труд, давший русской художественной литературе столь трагический образ Акакия Акакиевича, запечатлен художником Египта в множестве скульптур. Каменный писец Луврского музея в Париже, сидящий, скрестив ноги, с развернутым свитком папируса на коленях и тростниковой палочкой в руке, как и коленопреклоненный писец Булакского музея в Каире, говорят о том, что творцы их сумели передать

1) Г. Масперо «Египет», перев. Н. Гальперина. Изд. «Проблемы эстетики».

Бесконечно разнообразны виды труда, воплощенные в своеобразные художественные образы египетскими художниками. Здесь мы видим за работой пахарей и жнецов, пекарей и рыбаков, кузнецов и литейщиков, гончаров и ваятелей и, наконец, гробовщиков.

И всюду художник, бывший сам крепостным, работавший подчас под наблюдением вооруженного палача, дает во всей ужасающей правде тяжелую работу людей, работу подневольную, работу без отдыха и перерыва. Достаточно указать на статуи домашних услуг — «Раба, месящего тесто», «Мельничихи», «Повара» (Каирский музей) и, наконец, на деревянные статуэтки рабов, сгибающихся под своей ношей, что хранятся в Луврском музее.

От древнего Египта к нам дошел один литературный памятник, рисующий участь рабочего в стране Нила. Здесь мы читаем: «Медник весь день в работе, а когда наступает ночь, он все еще сидит за ней при свете факела. Башмачник совсем погибает; ему не выйти из нищеты, остается ему только глотать кожи. Погляди на каменщика: он вечно недоволен, потому что ему надо работать на ветру, цепляясь за карнизы; руки его опускаются от усталости, его платье разодрано; этот бедняга шагает изо дня в день по бревнам лесов; едва заработав себе на хлеб, он отправляется



Раб, несущий чан (деревянная статуэтка).

домой. Довольно я насмотрелся этой работы, я всюду видел одну жестокость, только жестокость».

Сравните сказанное здесь с произведениями народного искусства в Египте, и вы увидите, какая жизненная правда таится в этом творчестве. И эта правда дала возможность художнику, так глубоко чувствующему все проклятие труда своей эпохи, в то же время воспринять ту красоту труда, что имеется всюду, где работает человеческая рука, где напрягается человеческая грудь. Мы уже указали на рельеф, изумительно передающий красоту движений кораблестроителей, укажем еще рельефное изображение на стене гробницы Рехмер близ Фив. Здесь ясно стремление художника дать целую эпопею труда. И, действительно, эти следующие одно за другим изображения занятых своим трудом столяров, каменщиков, канатчиков, кожевников, ювелиров, жнецов и скульпторов производят величественное впечатление.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Хозяйственная жизнь древних греков почти на всем протяжении истории этого народа всецело покоилась на подневольном человеческом труде. Как только мы минуем период племенного быта, и скотоводство постепенно утрачивает значение главного источника существования, уступая свое место земледельческому хозяйству, мы уже встречаемся с институтом рабства. В гомеровской Одиссее, время составления которой относится к IX веку до нашей эры, рассказывается о работе пятидесяти рабынь, моменту крестьянство всюду образовало зависимый земледельческий класс, прокармливающий своим трудом земледельческую аристократию.



Чаша жнецов.

Но исключительное господство земледельческой знати было в Греции крайне недолговечно. Благодаря особо благоприятному географическому расположению страны, торговля развивалась с необычайной быстротой, и уже в следующем столетии здесь выдвигается новая экономическая и социальная сила в лице торгового капитала. Значение класса, обладавшего этой

силой, растет, и VII век заканчивается переходом руководящего влияния в руки новой торговой аристократии.

К этому времени торговые круги Греции, в руках которых уже сосредоточилась торговля почти всего известного в то время мира, перестали довольствоваться ролью посредников: они стали стремиться к созданию собственной промышленности, и в течение менее двух столетий Греция превратилась из земледельческой области в передовую промышленную страну.

Быстро растущая промышленность оказалась богатой точкой приложения рабского труда. Число рабов в стране возрастает с каждым годом, рабство начинает распространяться и на другие области развития рабства в Греции является то презрительное отношение к труду, что отличает собою греческий мир, — роковое заблуждение, от которого не освободились лучшие умы древней Греции, заблуждение, прошедшее через всю историю человечества и до сих пор еще стоящее на пути полного развития его творческих сил. Еще в эпоху закрепощения крестьянства сложилось аристократическое предубеждение

Древне-Египет-

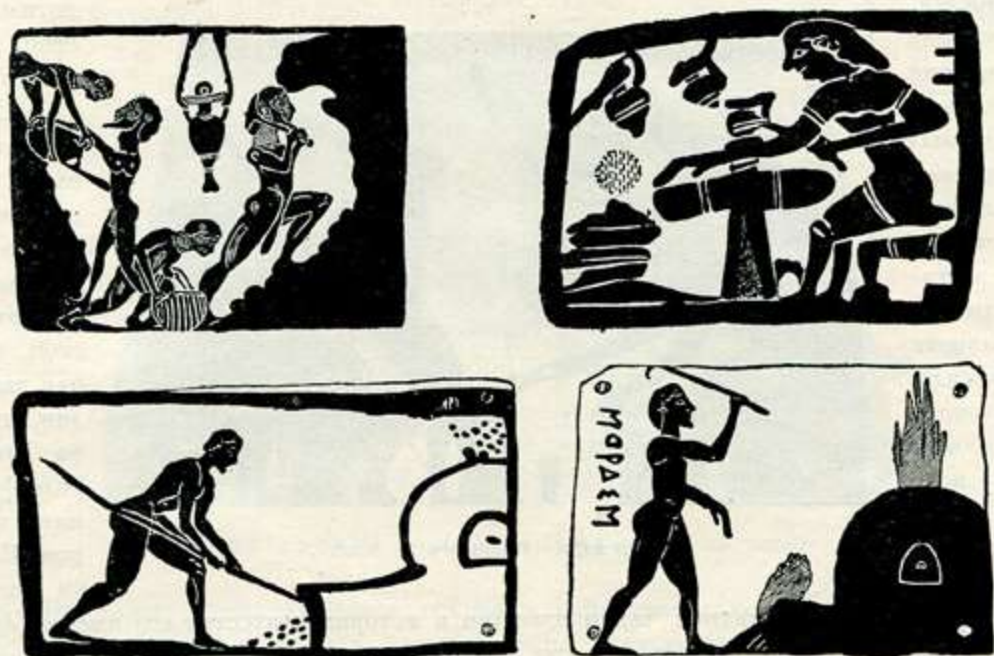


ский египетский.

против всякого физического труда, как занятия, свойственного исключительно низким натурам и унижающего людей благородного происхождения. Когда же рабский труд занял доминирующее положение во всех отраслях экономической жизни, презрение к труду укоренилось во всем не-рабском населении страны. Дешевый труд раба успешно конкурировал с трудом свободного человека, неизменно вытесняя его. По мере роста числа отраслей промышленности и ремесла, на которое распространялся труд невольников, росло и дискредитирование труда.

Презрение к труду, главному творческому элементу человеческого развития, наложило свою печать на все стороны жизни древних греков, в том числе и на их искусство, навсегда сузив его пределы.

Греческие ваятели в своем творчестве поднимались на высоты, откуда, казалось, видны уже пути к наивысшим достижениям, и все же их искусство никогда не освободилось от крайней ограниченности. Небозрим и велик путь, отделяющий первые робкие шаги искусства Эллады от его небывалого расцвета в творчестве самых выдающихся мастеров скульптуры древней Греции — Фидия и Поликлета, — и тем не менее греческое искусство в целом однообразно и ограничено. Целые поколения художников прилагали все свои усилия, чтобы совершить разрешение тот же узко-замкнутый круг задач. Здесь мы видим одно-



1) Работа в руднике. 2) Гончарная мастерская. 3 и 4) Плавнение металла.

образие форм и сюжетов. Красота человеческих форм, передача душевных аффектов составляют закодированный круг, в который заключено греческое творчество. Глубокою правдою дышат слова Родена: «Для греков красота заключалась в идее порядка, созданной их умом, но эта красота была постижима только культурным интеллектом: она презирала простую душу; не было в ней ни капли уважения к смутным стремлениям обездоленных, и она не знала, что в каждом сердце таится небесный огонь»¹⁾.

Укоренившееся в греческом обществе предубеждение против всякого физического труда сузило пределы искусства, и раньше всего за пределами его оказался сам «презренный» труд. Постепенному росту презрительного отношения к труду соответствует такое же постепенное исчезновение мотивов труда из искусства Греции.

Первые шаги Греции на пути к искусству относятся к далеким временам, когда из общества еще не успели исчезнуть следы первобытного равенства, — в искусстве этой эпохи труд делается объектом

художественного изображения. Художники той эпохи являются певцами мирного человеческого труда. Охота и скотоводство были главными источниками жизни древних греков, и их же изображает большинство дошедших до нас памятников эпохи.

Ряд резных камней и металлических изделий из Микен и Вафио, хранящиеся в музеях Европы, передают моменты охоты на диких быков и кабанов.

В Афинском музее хранится найденный в Микенах металлический клинок с выгравированной сценой охоты; в Тиринфе открыт в восьмидесятых годах XIX века дворец, украшенный стеной живописью; наиболее сохранившаяся картина изображает охотника, догоняющего быка; на сосуде, находящемся в Луврском музее, пастух с палкой на плече, к которой прикреплен котомка, пагает позади стада баранов и коз. Первое место среди этих изображений охоты принадлежит найденным в 1886 г. в Вафио двум восхитительным золотым кубкам, украшенным сценами ловли быков. Чеканные рельефы этих кубков дают полные драматизма моменты борьбы человека с диким животным. Здесь перед нами не охота — забава вельмож, окруженного толпою рабов, какую мы видим на стенах египетских зданий, не охота — спорт наших дней, — здесь перед нами человек за своим необходимым каждодневным трудом, трудом тяжким, полным опасностей.

Эти полные движения и жизни изображения нападения человека на представленных в диком выражении своей свободы животных делает ясным, что та сила, которая заставляет хозяина ходить за сохой под палящим летним небом, та сила, что гонит рудокопа под землю, где стоющая смерть глядит со всех сторон, — что та же сила привела этих людей в логовище диких жи-



Кухня (живопись на чаше).

рады юных работников. Этот памятник так и известен в истории искусства под именем «сцены жнецов».

В эпоху, называемую веком Гомера, мы уже встречаемся с крупным сельским хозяйством, в котором применяется рабский труд, но то было, в сущности, обычное натуральное хозяйство. Десятки стихов Одиссеи рисуют идиллическую картину в подобных хозяйствах. Здесь госпожа в кругу служанок прядет «тонкорунные нити», и не только хозяйка, но и мужчины принимают ближайшее участие в хозяйственной деятельности. Труд рабов применялся в это время еще в сравнительно незначительных размерах и протекал при непосредственно близком участии самих господ. Естественно, что презрение к труду, как рабскому занятию, получившее среди позднейших греков такое широкое распространение, еще не имело места в гомеровскую эпоху. И в эту эпоху искусства не только не становятся более редкими, но искусство обогащается новыми мотивами: художники обращаются к крестьянскому труду, получившему теперь широкое распространение.

Не дошедший до нас, но оставивший свой след в поэзии памятник этого времени, «Ахиллов щит» содержит, между прочим ряд сцен, изображающих человеческий труд четырех времен года. Здесь и пахари, идущие за плугами, и жнецы со сверкающими на солнце серпами, здесь юноши и девушки несут под звуки кифары корзины с собранным виноградом, здесь и пастухи со своими стадами. О художнике, создавшем «Ахиллов щит», Иллиада рассказывает:

¹⁾ П. Гзель, «Беседы Родена». Русский перевод. Изд. «Огни» 1913 г.

«Представил он здесь и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый три раза распаханый пар: на нем землепашцы
Гонят волов яремных, вперед и назад обращаясь...
Далее выделал поле с высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая.
Здесь под серпом колосья ложжились рядами,
Там перевязчики их в снопы густые вязали...
Сделал на нем и сад виноградный, отягощенный гроздями,
Там и девицы и юноши с детской веселостью сердца
Сладостный плод носили в плетеных корзинах.
В круге их отрок прекрасный на сладкозвучащей лире
Играл, припева под звонкие струны:
Они же вокруг него с песнями и пляскою стройной
И с топотом ног в хороводе несутся...
Там же и стадо представил быков, вздымающих роги,
С ревом быки, из оград вырываясь, мчатся на паству,
Следом за стадом идут и пастыри их, а за ними следуют
Девять собак, охраняющих стадо».

(Илиада, XVIII).



Мастерская литейщика (живопись на чаше).

Исследователи неоднократно задавались вопросом, существовал ли только что описанный памятник, или он является поэтическим вымыслом певца Илиады. Нам совершенно не важно, существовал ли в действительности Ахиллов щит или нет, и в последнем случае стихи Илиады раскрывают перед нами круг интересов, занимавших тогдашних художников, и в центре этого круга мы видим труд и его носителя.

Поэма «Щит Геракла», приписываемая жившему в VIII веке поэту Гезиоду, посвящена описанию художественных украшений щита, от которого она получила свое название. Здесь те же картины, что и в гомеровской поэме. Во втором круге щита рыбак с сетью на берегу морского залива, в четвертом, главном, круге представлены времена года: весна — пахари с плугами, лето — жнецы за работой, осень — сбор винограда, зима — охота. Гезиодов щит долго считался подражанием гомеровскому щиту, но исследования К. Зитля, Г. Лашке и Брунна не оставили сомнения в действительном существовании воспетого Гезиодом произведения искусства.

В Илиаде и Одиссее из ремесленников упоминаются только кузнецы, гончары, плотники и кожевники. Ремесленные профессии, роды ремесла были тогда крайне немногочисленны. VII же век — время расширения области ремесла и зарождения промышленности, и искусство Греции обогащается новыми трудовыми мотивами. Такими произведениями являются коринфские посвященные таблицы святилища Посейдона, находившего себе почитателей преимущественно среди трудовой массы ремесленников, крестьян

и рабочих. На этих таблицах, открытых в 1879 г. и находящихся частью в Берлинском, частью в Луврском музеях, даны разнообразные картины из индустриальной жизни. Здесь перед нами проходят работники за работой в гончарных, плавильных и иных мастерских. В одном только Берлинском музее находится более 40 таблиц, на которых представлена работа в плавильнях. Там же находятся 4 таблицы, изображающие работу рудокопов.

Живопись на вазах эпохи, предшествовавшей веку Перикла, не расширила круг мотивов труда, но она сделала нечто большее: художники этой эпохи уловили ритм труда, который имеется всюду, где трудится человеческая рука. Рисунок на вазе из Орвиета, хранящейся в Неаполе, передает с большой силой дикую поэзию кузницы: мускулистые фигуры рабочих, стоящих перед наковальней, один из которых увенчан венком и крепко сжимает клещами схваченный с горна кусок металла, а другой, высоко поднявший над головой тяжелый молот, чтобы нанести удар по раскаленному металлу. Эти две фигуры вызывают в памяти эле прикрытых, полных жизни, могучих бронзовых тружеников шахт и заводов Константина Менье. Замечательно по легкости и свободе рисунка изображение литейной мастерской на чаше из Вульчи Берлинского музея. Перед нами последняя обработка двух колоссальных бронзовых фигур, которые должны составить группу — воина с лежащим у его ног побежденным врагом. Сосредоточен жит ком глины, уже принимающей форму амфоры; бородатый мужчина, стоящий возле юноши, придает сосуду должную форму. Голый работник сгибается под тяжестью какого-то предмета. Другой работник, также голый, длинной кочергой мешает углю в топке.



Земледелие (живопись на чаше).

Мастерская сапожника представлена на одной из ваз, хранящихся в Неаполе, а также на чаше Британского музея в Лондоне. Характерен курчавый мальчик-подмастерье на первом рисунке. Эта робкая фигура юноши кажется нам выхваченной из среды детей труда нашего недавнего прошлого, проходивших длинный и мучительный путь выучки в ремесленных мастерских. Но значительно более жизненно передан на втором рисунке старик-сапожник, внимательно и осторожно ведущий своим ножом по лежащей перед ним коже.

Рисунок одной из чаш музея Берлина имеет своей главной темой полевые работы. Пахари следуют друг за другом со своими плугами, в которых выражены попарно быки. За пахарями шагает сеятель; на

ный труд шести занятых за работой мастеров, их позы передают полностью построение мастерской, где в различных углах, с разными инструментами, разными приемами, но с одинаковой сосредоточенностью люди делают общее дело.

Композиция «Гончарная мастерская» на вазе, хранящейся в Мюнхене, также представляет ряд мастеров, выполняющих отдельные процессы одного и того же труда. Вот юноша обеими руками вращает гончарное колесо, на котором ле-

одной руке его корзина с семенами, а другой он собирается бросать зерна по вспаханной ниве. Здесь ясно стремление художника дать картину интенсивного крестьянского труда.

Только что прошедшие перед нами произведения показывают, как далеко ушли художники рассматриваемой эпохи от протокольной передачи виденного, какую мы имеем на коринфских таблицах. Перед художником открылась своеобразная красота, что таит в себе мир труда.

От внутренности мастерских глаз художника обращается к повседневному быту трудовой жизни. Об этом свидетельствуют сцены у колодца, часто являющегося содержанием картины чернофигурных ваз. Процесс наполнения сосудов у фонтана, грациозные движения водоноска стали любимым сюжетом вазовых живописцев.

V век, век Перикла, является эпохой расцвета греческой промышленности. Но эта промышленность, как мы уже указали, всецело покоилась на рабском труде, и эта эпоха, столь гордая торжеством демократии, была в то же время эпохой наивысшего расцвета рабства во всех крупных центрах страны. Предубеждение к физическому труду теперь проникло во все слои населения. Презираем был не только труд раба, но и всякий физический труд рабочего и ремесленника был крайне принижен, и трудовые мотивы с начала V века делаются редкими в искусстве Греции, а потом почти совсем исчезают. Искусство этой эпохи поставившей в центре своего внимания нагое тело, в своем ослеплении не видело мир труда, где напрягается весь физический человек, мир труда, тающий в себе столько красоты движения человеческого тела.

Одиноким стоит сообщение древнего историка Плиния, называющего в числе произведений Мирона (работал в первой половине V века до нашей эры) группу пильщиков. Но неожиданного для нас нет в этом сообщении: творец дискобола, глубоко знавший игру мускулов, художник, особенность которого — постоянное стремление передать кульминационный пункт всякого действия, — не мог в своем творчестве пройти мимо мира труда.

В искусстве V века мы можем только



Скульптурная группа фронтона Олимпийского храма (фрагмент).

остановиться на некоторых напоминаниях о мире труда. Такими напоминаниями являются — найденная в 1888 г., хранящаяся в Акропольском музее в Риме статуэтка, представляющая женщину, несущую воду из колодца, а также названная Плинием среди творений Пифагора статуя мальчика-раба, несущего таблицы для письма. Такими же напоминаниями о мире труда являются знаменитый «Мальчик, вынимающий занозу», и статуя Стиппакса юноши-раба.

Точное происхождение бронзового юноши, вынимающего занозу, хранящегося в римском Капитолии, еще до сих пор не выяснено, но большинство мнений сходится на том, что перед нами бронза V века, и что изображен здесь молодой раб или вообще юноша из трудового класса. «Я представляю себе, — говорит Курциус, — мальчика-раба, который, возвращаясь с работы, воспользовался колодцем у ворот, чтобы вынуть у себя занозу и обмыть ногу». О мраморной статуе юноши-раба, найденной в 1888 г. в Афинах и хранящейся там в Национальном музее, имеется свидетельство римского историка Плиния, согласно

которому этот мрамор изображает одного из самых деятельных рабочих во время постройки Акрополя, — юношу, очень ценного Периклом и любимого им.

До крайности скудно число мотивов труда в искусстве рассматриваемой эпохи; но, изучая памятники этого искусства, нетрудно видеть, как здоровый инстинкт настойчиво ведет художника поближе к действительной жизни, которая постепенно проникает в греческую пластику, вторгаясь в произведения мифического содержания, смешиваясь с ним так, что подчас трудно уяснить себе, где кончается жанр и где начинается мифология. Ярким примером сказанного является восстановленный из обломков восточный фронтоны храма Зевса в Олимпии. Высеченные из мрамора скульптуры фронтона имеют своим сюжетом мифологический рассказ: приготовление к состязанию между Целонесом и Ойномаем. Здесь в чисто мифологический сюжет введены конюхи и другие рабы.

Описывая эти скульптуры, Пьер Пари говорит о старике, сидящем на земле позади коней: «Что касается его го-

ловы, то это портрет, передающий, очевидно, черты старого, покрытого морщинами раба»¹⁾. Э. Леви в своей книге «Греческая скульптура» называет создателя восточного фронтона «дерзким новатором». По поводу скульптур этого фронтона Леви говорит: «Мотив скорчившегося мальчика взят из быта неотесанных простых работников. Мужички грубая поза и у тех, что растянулись на

музее. Отнимите у отдыхающего Гермеса, у этой безусловно одной из лучших античных статуй, ее название — и перед вами просто присевший для минутного отдыха юноша-работник. Он сел лишь на кончике скалы, как садятся работники для кратковременного отдыха; его фигура устало согнулась, на лице тихая грусть, типичная для состояния утомленности у трудящихся; в то же время в сильном движении ног, в игре пальцев лежит скрытая энергия работника, готовящегося через минуту вернуться к прерванной работе. О. Вазер в своей книге «Греческая скульптура» говорит: «Гермес» Лисиппа — весь готовность. Он словно ждет только нужного слова, чтобы в момент, когда это слово будет произнесено, вскочить и приняться за работу»³⁾.

¹⁾ Пьер Пари. — «Древняя скульптура». Русский перевод. Изд. «Вестника изящных искусств» 1889 г.

²⁾ Э. Леви. — «Греческая скульптура». Русский перевод. Изд. «Огни». 1915 г.

³⁾ О. Вазер. — «Греческая скульптура в ее главных произведениях». Русский перевод. Изд. «Фарос». 1914 г.



Крестьянин, гонящий корову на рынок (рельеф).

земле; один в особенности разлегся, как пастух на траве. Напрашивается вопрос, зачем художник обратился к подобным типам и мотивам, какая была необходимость предоставить столько места конюхам с грубыми хватками в сцене, где и дела им почти нет»²⁾.

О проникновении мотивов труда в мир мифологических образов говорит также приписываемый Лисиппу сидящий Гермес неаполитанского

Только с наступлением III века, или так называемой эллинистической эпохи, мотивы труда опять появляются в греческом искусстве.

К этому времени Греция уже пережила Македонское завоевание, ряд восстаний, усмирённых завоевателями, и длительную внутреннюю борьбу городов между собой. Греческие торговцы и ремесленники во множестве устремились на Восток. Все шире и шире разливалась греческая культура, видоизменяясь и сама под давлением Востока. Изменилась хозяйственная жизнь Греции, а вместе с этим и мировоззрение греков. Если прежде греческие философы выражали мнение, что рабство — явление естественное, и оправдывали его, то теперь греческие граждане слушали учение Эпикура о том, что «господин, отпускающий раба на свободу, сам точно переживает освобождение».



Крестьянка (мраморная статуя).



Рыбак (мраморная статуя).

В круг скульптурных изображений вступают трудящиеся классы — пастухи, крестьяне, рыбаки и не случайно и не как детали каких-либо мифических сцен, как на фронтонах храма в Олимпии, но как самостоятельные образы, останавливающие на себе внимание художников.

Полон жизненной правды хранящийся в Мюнхене рельеф — крестьянин, гонящий корову на рынок. Этот стигающийся под тяжестью двух нош человек, гонящий корову, быть может последнюю, на рынок — страница из жизни тружеников земли глубокой древности и притом страница, написанная любящей рукой, повинующейся глазу, умеющему видеть внутреннюю красоту даже самого непривлекательного труда. К этому же роду произведений относятся и два мраморных рыбака, хранящиеся в Риме, а также статуя старухи с огнем. Это старческое тело, изможденное тяжелым трудом целой жизни, переданное с беспощадным реализмом и все же не имеющее в себе ничего отталкивающего, могло быть создано лишь художником, видящим в труде не только одно физическое его назначение.

Здесь мы опять встречаемся с фактом проникновения мотивов труда в мир мифологических образов, как мы это уже видели в искусстве V века. Но теперь это явление приводит к созданию крупных и самостоятельных произведений. Такова скульптурная группа, известная под названием «Фарнезский бык». Этот найденный в половине XVI века мрамор художников Аполлония и Тавриска имеет своим сюжетом миф о царской дочери, ставшей рабыней, и о страшной мести двух ее сыновей-пастухов ее жестокой госпоже. Привязав злую женщину к рогам дикого быка, они предадут ее мучительной казни.

В своей группе скульпторы передают не самую казнь, а момент, предшествующий ей. Жертва мстительных пастухов простирает руки с мольбой о пощаде, юные же атлеты силится укротить поднявшегося на дыбы расвирепешего буйвола, чтобы привязать к его рогам ненавистную им женщину. Таким образом, перед нами обычная картина из жизни пастухов: борьба двух могучих юношей-пастухов с разъяренным животным. И, действительно, смело и красиво поставленные на утесах фигуры братьев, энергичное выражение, приданное их лицам, глубоко и верно инструменте, ею самой изобретенном, искажает ее прекрасное лицо. Бросая флейту, Афина прокляла ее и сказала: «Пусть же жестоко будет наказан тот, кто поднимет эту флейту». Ничего не зная о проклятии Афины, Марсий поднял флейту и вскоре довел искусство игры на этом инструменте до совершенства. Возгордился Марсий и вызвал самого покровителя музыки Аполлона на состязание. Аполлон явился на вызов. Но жалким оказался житель полей и лесов со своей тростниковой флейтой перед дивными звуками, что слетали с золотых струн кифары бога музыки. Разгневанный дерзким вызовом, победитель Аполлон велел повесить несчастного Марсия и содрать с него живую кожу. Таков миф о Марсии. «Точильщик» же изображает молодого раба, который точит нож, чтобы привести в исполнение жестокий приговор предводителя муз. Ясно, что скульптора здесь интересовала не мифология, а трудовой мотив, который он дает под прикрытием мифологического сюжета.



Точильщик (мраморная статуя).

но отраженное в их обнаженных юных телах физическое напряжение борьбы — главным образом останавливает на себе внимание зрителя. Мальчик-пастух, сидящий спереди на скале и собака, бросающаяся с лаем на быка, еще больше подчеркивают пастушеский характер разбираемого произведения.

О проникновении мотивов труда в мир мифологических образов говорит также «Точильщик» из группы «Казнь Марсия». Блуждая по полям Фригии, силен Марсий нашел тростниковую флейту. Ее некогда бросила богиня Афина, заметив, что игра на этом

Одновременно с пластикой и живопись проникает в мир труда. Работавший в Александрии Антифил рядом с картинами исторического и мифологического содержания пишет также жизнь трудового люда. Его кисти принадлежат картины: «Женщины, приготавливающие шерсть», «Мальчик, раздувающий огонь» и др.

Г. Павлудкий¹⁾ говорит о «Придильщиках» Антифила: «Эта идиллия тихой работы, где лишь слышно гудение и журчание веретен в рабочей комнате, делает Антифила греческим Либерманом, который также рисует жизнь ремесленников—ткачей, сапожников, — костистых и исхудалых людей, погруженных в работу».

Направление Антифила в произведениях его последователя Пиренка превращается в особый род живописи, вызвавшей против себя самые яростные нападки. Пиренка называли живописцем грязи, а Плиний проницательно замечает, что этот художник славился своими изображениями ничтожного: своими циркульными и сапожными мастерскими.

Крайне скудное количество дошедших до нас памятников греческой живописи не позволяет судить о том месте, которое занял труд в живописи рассматриваемой эпохи, и нам здесь приходится идти косвенным путем и обратиться к памятникам грекоримской живописи. Римские живописцы и не пытаются черпать содержание своих произведений из родной почвы; большей частью они довольствовались воспроизведением греческих композиций. Обратившись же к многочисленным фрескам Помпей, Рима и провинций, мы видим, что элемент труда здесь занимает весьма значительное место.



Живописец.

на чаше.



Каменщики (стеновая живопись).

гизных верований в образы изобразительного искусства, но, наоборот, всякая такая попытка встречала осуждение со стороны большей части писателей и проповедников новой церкви. Апостол Павел при посещении им Афин, в то время столь богатых лучшими произведениями греческой скульптуры, преисполнился негодованием, увидев наполнявшие город статуи, а Климент Александрийский, автор «Увещания язычников», одного из первых христианских сочинений, говорил с презрением о величайшем ваятеле древности — Фидии. Художник был в глазах первых христиан «делателем идолов». Художники прослыли агентами и служителями дьявола; тот, кто предан был такому ремеслу, не мог быть удостоен очистительной бани крещения, пока он вполне не отрекался от омерзительного служения; кто

¹⁾ Григорий Павлудкий. — «О жанровых сюжетах в греческом искусстве». Киев 1897 г.

же, с другой стороны, приняв крещение, все-таки возвращался к прежнему промыслу, того церковь изгоняла из своей среды.

Родившееся в лоне иудаизма, провозгласившего: «не делай себе никакого изображения», только что порвавшее с античным миром, столь влюбленным в пластику, — христианство не могло иначе относиться к ние этого искусства.

Христианское искусство впервые проявилось в украшении катакомб. Здесь, в этих тайных подземельях, у входа которых в течение трех столетий останавливались преследователи, могли отделиться своему творчеству художники-верующие. И образ легендарного основателя новой веры был главным сюжетом их творчества. И вот из всех многочисленных олицетворений Христа, какие мы встречаем в евангелии, первые художники остановились почти исключительно на трудовом образе юноши-пастуха. «Я пастырь добрый» — эту краткую характеристику самого себя влагает евангелие в уста Христа, беседующего со своими учениками. Он говорит им о пастухе, вышедшем в пустыню искать оставшую от стада овцу, который,



Христос-пастух.

Таким образом, первые проблески искусства последователей новой веры создались, несмотря на свой религиозный характер, не под влиянием писателей церкви, не были определены ее властями, а являлись плодом свободного вдохновения той трудовой бедноты, которая первая пошла за революционным в то время учением. И в этом огромное значение, кладет ее радостно на спину, и который живет в неустанным труде, заботясь о стаде. Эти образы послужили источником творчества художника катакомб, который и сам, быть может, пришел сюда от стада овечьих. Христа изображали красивым юношей в одежде пастуха, оставляющего правое плечо обнаженным, как одевались в древности рабы, ремесленники, вообще люди работающие, чьих движений не должна была стеснять одежда. Юноша почти всегда снабжен тем или иным орудием пастушеского ремесла; очень часто в его руке является посох, а через плечо подвешен сосуд для скопления молока. Свирель всегда была неизбежным спутником пастуха, с нею он коротал долгие часы одиночества. Подымаясь на ближайшие холмы, он, оглашая пустынные поля ее звуками, созывал стадо, чтобы вести его к ручью или на

Христианское искусство впервые проявилось в украшении катакомб. Здесь, в этих тайных подземельях, у входа которых в течение трех столетий останавливались преследователи, могли отделиться своему творчеству художники-верующие. И образ легендарного основателя новой веры был главным сюжетом их творчества. И вот из всех многочисленных олицетворений Христа, какие мы встречаем в евангелии, первые художники остановились почти исключительно на трудовом образе юноши-пастуха. «Я пастырь добрый» — эту краткую характеристику самого себя влагает евангелие в уста Христа, беседующего со своими учениками. Он говорит им о пастухе, вышедшем в пустыню искать оставшую от стада овцу, который,

ночной отдых. Этот инструмент мы часто видим и в руках юноши Христа: свирель то привешена у него через плечо, то лежит у его ног на земле, то висит на ближайшем дереве.

Самый ранний образчик христианской стенописи находится в катакомбе Каллиста. Фреска эта написана на потолке усыпальницы и относится к концу I или началу II столетий. И уже в этой, без сомнения, одной из первых попыток христианского художника передать фигурально идеи новой веры, — он прибегает к образам, взятым из мира труда. На этой фреске дважды изображен юноша пастух, несущий ягненка на спине. Из парящих вокруг него крылатых мальчиков трое держат в руках по загнутому пастушескому



Джотто.

У пастухов.

посоху. Фреска в усыпальнице катакомбы Прискалье, относящаяся ко II веку, имеет своей центральной фигурой тот же образ юноши-пастуха с ягненком на плечах.

Раскопки последних двух десятилетий показали, что стенопись эпохи раннего христианства была значительно богаче мотивами труда, чем это казалось раньше. В 1911 г. в окрестностях Рима открыта относящаяся к концу III века нашей эры гробница Требиуса Иустуса, роспись стен которой представляет большое разнообразие трудовых процессов. Тут и жнецы со серпами в руках, и работники в саду, и погонщики с нагруженными мулами, и, наконец, прекрасно сохранившаяся фреска, изображающая каменщиков, кладущих стены кирпичного здания.

С каждым столетием число памятников живописи возрастает. От II столетия к нам дошло фресок в подземных кладбищах больше чем от I столетия; они делаются особенно многочисленными в III сто-

*) Р. Дельбек. Находки 1911 г. в Италии. «Археологический указатель». Берлин. 1912.

летии. И главным сюжетом этих произведений всего чаще является молодой пастух с двумя или несколькими овцами вокруг себя и с ягненок на плечах. Вообще этот образ юноши пастуха, появившийся в самом начале возникновения христианской живописи, делается главным и, повидимому, самым любимым мотивом всего древне-христианского искусства. Этот образ не сходит с фресок вплоть до IV столетия, с наступлением которого живопись в катакомбах совершенно прекращается. Точно также большая часть из весьма немногочисленных произведений пластики раннего христианства изображает того же юношу с ягненок. В Риме, в Латеринском музее, находятся относящиеся к концу II века две статуи, изображающие Христа юношей-пастухом; в музеях Спарты, Афин, Константинополя такие же статуи IV века.

Тот же пастушеский мотив повторяется на барельефах эпохи раннего христианства. Стремление первых художников-христиан к пластике, встретившее на пути к круглой скульптуре преграду в ненависти верующих к языческому миру, с которым последняя была тесно связана, — получило более яркое выражение в барельефе. Дошедшие до нас произведения этого рода численно больше скульптуры, но полноте же жатву хлеба такими же гениями, а в нижнем ярусе бескрылые амурчики несут разные предметы, относящиеся к земледелию.



Джотто.

Земледелие.

На барельефе из Пизы пастырь представлен с овцой на плечах; овцы же, стоящие у его ног, поднимают к нему головы, глядя на него любовно, как на человека, уже долго и заботливо идущего с ними.

На барельефах раннего христианства встречаются и другие трудовые мотивы. В найденном при земляных работах в Риме в 1595 г. саркофаге имеются два барельефа, один из которых изображает сбор винограда крылатыми гениями, другой же — в верхнем ярусе — крестьян, везущих в запряженных быками телегах снятый виноград, и рабочих, выжимающих ногами виноградное вино.

Ранне-христианское искусство создавалось крестьянами, рабами и поденщиками. По образу и подобию своему они его творили.

С торжеством же христианства, с превращением религии поденщиков, пастухов и рабов в религию господ, трудовые мотивы попадают все реже в искусство и наконец совсем исчезают, когда церковь превращается в могущественную организацию, стоящую на страже укрепления власти господствующего класса.

С провозглашением христианства главенствующей государственной религией начинается быстрый рост церковных имуществ. Приносимые церкви членами общины дары, бывшие раньше добровольными,

В IV веке прекращаются преследования верующих, прекращается и подземная художественная деятельность христианских художников, и уже на поверхности земли, в молитвенных зданиях появляется новый род живописи — мозаики. И в этом новом искусстве избавившегося от преследований, но пока еще не господствующего христианства трудовой образ юноши-пастуха продолжает занимать видное место, а рядом и другие образы, взятые из жизни трудящихся. На своде мавзолея Констанции в Риме мозаичная живопись изображает

становятся теперь обязательными; вводится десятина. Духовенство становится управителем могущественной организации. Представители высших классов соперничают между собою в стремлении купить дарами благорасположение этой новой силы, стремятся к этому даже императоры. В результате церковь становится владелицей больше одной трети земель, главного богатства средневекового общества.

Таким образом, когда к концу IX века в Западной Европе заканчивалась феодальная революция и началась эпоха полного развития феодализма, церковь, как самый крупный земельный собственник, оказалась самым могучим феодалом средневекового мира. К. Каутский говорит: «Церковь стояла в первом ряду между имущими классами средних веков; она обладала величайшими богатствами и господствовала над всей не только духовной, но и экономической общественной жизнью... Церковь превратилась в такой гигантский механизм эксплуатации, какого еще не видал мир».

Христианство, возникшее как массовое движение пролетариата древнего мира, превратилось в организацию, направленную против этого пролетариата. Соответственно с этим изменилось и христианское искусство, из которого совершенно исчезают трудовые мотивы.

Первые признаки наступающей перемены мы видим уже в мозаиках V века. В одной из церквей Равенны имеется мозаика V века,



Работа в поле.

(Миниатюра из молитвенника).

Позднее лицо Христа начинают придавать строгое, даже грозное выражение. Милостивый пастырь, несущий на спине отбившуюся от стада овцу или стоящий, опершись на посох, среди своего стада в зелени долин, превращается в небесного властелина, восседающего на престоле, в звездном торжественном небе, как в центре своего небесного царства.

Наконец, в церкви св. Виталия, в том же городе, находится мозаика VI века, на которой по обе стороны от Христа изображены окруженный царедворцами и солдатами почетной стражи император Юлиан в вышитой золотом пурпурной мантии и императрица Феодора в такой же пышной одежде, с богатым ожерельем на груди.

Так исчезают трудовые мотивы из искусства, превращенного всепильным союзом церкви и государства в могучее выражение своей огромной силы.

на которой еще изображен пастырь среди своего стада; но на нем уже туника из золотой ткани, голова окружена нимбом, а пастушеский посох впервые заменен крестом. Перед нами уже не пастух, оглядывающий заботливым взглядом свое любимое стадо, — глаза его отвлечены от окружающих его овец, его взор устремлен в мистическую даль. На мозаике в церкви святого Аполлинария в Равенне, относящейся ко времени между V и VI веками, мы уже видим Христа, сидящего в величественной позе на богатом троне, нимб вокруг его головы усеян драгоценными камнями, а место овец занимают стоящие около него, как царедворцы, четыре ангела с длинными древками в руках.

И только в XIV веке, когда начинает уже обозначаться закат феодального средневековья, в искусстве опять появляются трудовые мотивы. Бывший пастух Джотто (1226—1337 гг.), первый попытавшийся вернуть к жизни искусство, застывшее под мертвящим дыханием средневековой церкви, — Джотто первый и возвращается к трудовым мотивам.

Все творчество Джотто — стремление внести изображение действительности в обязательно религиозные сюжеты того времени. Он первый представил людей в движении, он первый стал изображать оживленные сцены, он первый показал людей, принадлежащих к той среде, в которой жил сам художник, а не условные образы святых, которыми ограничивались художники в продолжение столетий, — все это привело его к образам, взятым из мира труда.

На мозаике «Корабль Петра», символизирующей опасности, предстоящие церкви, Джотто изображает корабль, переполненный апостолами, среди бурных волн, и тут же у ближнего берега сидит рыбак, беззаботно уходящий рыбу. В одной из своих фресок в Падуе художник рассказывает об оскорблении первосвященнике Иоакиме. Джотто приводит потрясенного своим изгнанием из храма старца в долину, к пастухам. Одинокая хижина среди горного пейзажа, стадо, выходящее на пастбище, собака, бегущая вперед пастухов и радостно бросающаяся навстречу старику, — все это сливается в полную простоты сценку из жизни горных пастухов. Среди падуанских фресок Джотто одна изображает молящуюся Анну. Здесь рядом с коленопреклоненной Анной показана ее служанка, беззаботно придушая.

Сочиненные Джотто и выполненные после его смерти Андреа Пизано композиции обширных рельефных изображений для колокольной флорентийского собора содержат последовательный ряд картин человеческого труда. При помощи небольшого числа фигур большой выразительности здесь представлены земледельство, прядильные работы, пастушеская жизнь, труд кузнецов, виноделов и др. Все эти картины труда отличаются чрезвычайной реальностью, полны силы и энергии. Движения работников просты и естественны; всюду чувствуется важность совершаемого дела. Эти рельефы составляют большой, глубоко продуманный цикл, представляющий историю развития человеческого труда.

Одновременно с введением Джотто трудовых образов в большое искусство, они появляются также в работах миниатюристов эпохи. С начала средних веков монахи работали над украшением миниатюрной живописью рукописи евангелия, псалтырей и др. В XIV веке за дело украшения рукописей берутся также миряне, под влиянием которых книжная живопись начинает терять свой исключительно религиозный характер. Среди этих книг попадаются часословы, первые страницы которых представляют собой календарь с иллюстрированными месяцами года. Эти иллюстрации изображают человеческий труд, особенно сельский — жатву, сбор плодов, обсеменение полей. Изгнанные из храмов трудовые мотивы нашли себе приют на страницах рукописных книг. Здесь, в этих произведениях, предназначенных для глаза отдельного человека, мастера позволили себе отказаться от пышных и грозных изображений, каких требовали храмы, и писать то, что было перед их глазами.

На рубеже XIV и XV веков появляются замечательные по легкости техники произведения этого рода. Таковы часословы французского герцога Беррийского и венецианского дожа Гримини. Но напрасно мы стали бы искать в этих произведениях действительное отражение крестьянского труда того времени. Старый герцог, перелистывая свой часослов, не должен встретить ничего тяжелого, и полевые работы здесь представлены как самое легкое занятие; одежда работников прямо прекрасна. Как бесконечно далеко все это от ужасающей нищеты крестьянства той эпохи, от его каторжного подневольного труда!

Живопись в



итакимбе.

ИСКУССТВО XVI ВЕКА

В XIII веке в Европе начинается рост торгового капитала, а вместе с тем и рост городов. Торговля постепенно разбивает основу натурального хозяйства — фундамент феодального строя. Так, в XIII веке начинает созреть хозяйственный переворот, который, растянувшись на целые столетия, завершается только в конце XVIII века окончательной гибелью феодализма в пожарах Великой Французской Революции.

В Италии, где феодализм проявился слабо и лишь отчасти, где, благодаря географическому положению страны, торговая связь с Востоком рано началась, — в Италии процесс падения феодализма шел быстрее и завершился в течение XIII—XV веков. Здесь торговый капитал рано начинает вторгаться в область промышленной деятельности, постепенно превращая ремесленника в кустари, зависимого от скупщика — предпринимателя. Самостоятельный ранее мастер уже работает не

XIV века вступает в первые столкновения с капиталом. В той же Флоренции пролетариат в течение десятков лет помогал городской буржуазии в ее тяжелой борьбе с родовой знатью; когда же эта борьба завершилась 20 июня 1378 г. победой буржуазии, политические права которой были значительно расши-



Франческо Россса.

Ткачиха.

непосредственно на потребителя, а на капиталиста — предпринимателя. Получая сначала от предпринимателя сырье, а иногда и орудие производства для работы на дому, мастер затем переходит в помещение предпринимателя, превращаясь в наемного рабочего.

Таким образом, с XIII века в Италии начинается появление городского пролетариата. Уже около 1375 г. Флоренция была большим городом с населением, доходившим до 80.000 человек, с цветущей шерстяной промышленностью и с весьма многочисленным пролетариатом.

Сложившись в XIII веке, пролетариат Италии уже в конце следующего

рены, — последняя отказалась поделить с своим союзником результаты победы. И через месяц, 31 июля 1378 г., флорентийские рабочие взяли штурмом государственную тюрьму и представили городскому управлению свои требования полного политического равенства для всех. На другой день рабочие под предводительством молодого чесальщика шерсти Микеле ди Ланде взяли здание правительства и вручили своему молодому вождю высшую должность в Республике — сан гонфалоньера. Так один из самых богатых городов в мире впервые был возглавлен правительством, поставленным волею восставших рабочих.

Но флорентийский пролетариат был еще слаб, чтобы удержать за собою завоеванное. Предприниматели закрыли мастерские и в течение шести месяцев отказывались возобновить работу. Когда же доведенные локаутом до отчаяния рабочие 28 августа опять восстали, они были быстро разбиты энергичными действиями буржуазии.

Если раннее падение феодализма в Италии сделало ее колыбелью нового искусства, то разыгравшаяся здесь первая во всемирной истории организованная борьба труда с капиталом является причиной того, что в этом новом искусстве мы впервые видим более частое обращение художника к миру труда. Быть может, не случайно и то, что Флоренция, первая из городов ставшая ареной борьбы рабочего класса, стоит здесь на первом месте.

Мощной скалой, видимой на далекое расстояние, высится на рубеже двух эпох фигура флорентийского скульптора Донателло (1386 — 1466 гг.), и уже в творчестве этого художника мы можем проследить появление трудящихся в нарождающемся новом искусстве. Среди великого

чтив это произведение, скульптор показал его своему другу, архитектору и ваятелю Брунеллески. Взглянув на распятие, Брунеллески только улыбнулся. Донателло настойчиво потребовал объяснения, и его друг сказал: «Ты пригвоздил к кресту мужика, а не Христа». Мы не знаем, правдив ли этот рассказ, но Христос Донателло действительно коренастый, грубо сложенный человек, — около пояса фартук, некрасиво спускающийся до колен; у Христа Донателло кривые, жилистые ноги рабочего.

Чрезвычайно скудны дошедшие до нас сведения из жизни Донателло, но среди них сохранился рассказ, доказывающий, что в умы художников того времени уже проникло сознание значения труда: когда Донателло умирал, к нему явились родственники с просьбой оставить в их пользу принадлежавший ваятелю небольшой участок земли. «Не могу исполнить ваше желание, — спокойно ответил им умирающий. — Вы не трудитесь над этой землей, и я считаю справедливым оставить ее тому крестьянину, который заботился о ней и обрабатывал ее».



Франческо Косса. Возвращение.

множества произведений Донателло, наполняющих города Италии, от Неаполя до Венеции, всегда будет занимать одно из первых мест бронзовый «Давид». В своем «Давиде» Донателло дал образ юной красоты, расцветшей в бодром действии вольного труда. С мечом, отнятым у врага, только что побежденного, в одной руке, с камнем в другой — стоит перед нами юный победитель в шляпе пастуха, украшенной веткой плюща. Юноша-пастух Давид, которого ранняя трудовая жизнь научила любить свободу, видно, долго занимал художника, и он дважды возвращается к нему: среди ранних произведений Донателло имеется мраморный «Давид». Здесь юный пастух-герой представлен в совершенно другой трактовке. О резаном из дерева «Распятии» Донателло Вазари рассказывает, что, окон-

Живонисец Бенедикто-Гонцолли (1420 — 1492 гг.) в своих фресках в Пизе под библейскими названиями дает изображение крестьянской жизни. Легенда о деяниях Ноя после выхода из ковчега превращается у Гонцолли в картину сбора винограда, а Вавилонское столпотворение служит ему поводом изобразить сцену на какой-то постройке.

Пiero Делла Франческа (1420 — 1492 гг.), всю жизнь писавший образы, фрески для разных городов Италии и вообще картины на темы из священного писания, в действительности был певцом земли и трудящегося на ней человека. Дымящиеся поля, по которым только что прошел плуг, возделанные пашни, золото созревших нив и человек, издавна и навсегда связанный со всем этим, — вот картины Франческо. «Любимейшими мотивами Франческо, — говорит Р. Мутер, — были опершиеся на заступ крестьяне, люди, обрабатывающие и удобряющие землю, заставляющие ее служить своим целям». Андреа Мантенья из Падуи (1431 — 1506 гг.), как Джотто шедший в юности за стадом, и как он же в продолжение пяти столетий остающийся одной из крупнейших творческих личностей, — пишет мадонну, а рядом с нею помещает каменотесов, занятых в каменоломне обработкою больших гранитных глыб.

И в Ферраре, городе, лежащем в пустынной, плоской равнине, скорее напоминающей северные страны, чем Италию, и в этом городе, где дух средневековья был сильнее и дольше чувствовался, — и в этом городе мы видим, как плоды своего труда, кажется нам видением художника, которому открылся сквозь даль веков образ труда грядущих столетий, смело идущего к своей победе.

И напрасно грозный монах Савонарола изывал: «Вы позволяете изображать уличных пастушков в виде святых. Этим вы топчете в грязь божество и вносите мирскую суету в обиталище вечного.» Напрасно он грозит, — вступление труда и его носителя в искусство продолжается. В творчестве Леонардо да Винчи, Микель-Анджело, Рафаэля, рядом с трудовыми мотивами, идущими под прикрытием библейского сюжета, мы видим просто картины труда.

Очень немногие художественные произведения Леонардо дошли до нас; большинство же их, переходя из рук в руки, сначала были рассеяны по всем странам Европы, а потом навсегда исчезли. Только описания современников великого художника сохранили для нас смутные сведения об этих погибших творениях. Из этих описаний мы узнаем о картине Леонардо, которую надо считать одним из первых в истории



Бернардино Луини. Кузница Вулкана.

рядом с суровыми религиозными сюжетами прорываются и мотивы труда. Здесь на фресках палаццо Скифанойа местные художники создали ряд сцен крестьянской жизни и полевых работ. Среди этого цикла фресок, имеющего своей темой «Двенадцать месяцев», находится и картина «Март», первая в истории искусства картина труда. Эта фреска, на которой представлены женщины, занимающиеся пряжей, принадлежит кисти Франческо Косса (род. ок. 1456 и ум. в 1474 г.). Этот же художник написал и знаменитое «Возвращение» — молодая крестьянская девушка возвращается с работы с заступом и мотыгой и с веткой винограда в руках. Эта стройная и крепкая девушка в подобранном платье, бодро и гордо несущая орудия и

искусства воплощений труда в художественный образ. Картина изображала мадонну, сидящую за прилкой, и младенца, хватающего веретено, стараясь отнять его у матери.

Но если законченные работы Леонардо, за исключением небольшого числа, безвозвратно погибли для нас, то сохранившееся огромное количество его эскизов и рисунков разворачивает перед нами всю мощь, все величие этого многограннейшего из гениев. В этих рисунках — картинах без красок — выступили новые черты творчества Леонардо, о каких ничего не говорят его законченные произведения. Здесь же перед нами богатый разнообразием целый мир труда. Здесь землекопы, роющие какие-то каналы, кузнецы с поднятыми над головами тяжелыми молотами, чернорабочие, подымающие огромные тяжести длинными рычагами, группа обнаженных работников, тянущих чудовищные массы. Здесь чарующие поэмы движений человеческого тела, напряжений его груди переходят в величавую эпопею нескончаемых битв человека с окружающей его косной и инертной природой.

Габриэль Сэйаль, описывая эти рисунки, говорит: «В напряженности тел уловлено единство одинакового усилия, ные друзья, кому он доверил свои мысли; здесь он стоит вне публики, не исполняет заказ, а ищет свои мысли, выражает в образах свои чувства».

И ничего удивительного для нас нет, что один из учеников Леонардо первый воспользовался мифологией, чтобы сделать центром большой картины людей, стоящих за работой с поднятыми молотами в руках. Ближайший ученик Леонардо — Бернардино Луини (1475—1533 гг.), чьи произведения часто принимались за работу самого Леонардо, написал фреску «Венера и Вулкан, кующие доспехи для Марса». Но кроткому Луини удавались лишь спокойные идиллические сцены, тихие радости или милые улыбки,



Микель-Анджело.

Р а б.

и в его кузницах нет и тени мощи труда. Рихард Мутер говорит: «В виду того, что Леонардо так мало писал, творчество Луини любят, как продолженное отражение леонардовской души». И кузнецов Луини мы рассматриваем как отражение тех художественных образов, что витали перед Леонардо.

И пусть перед нами только наброски, пусть эти образы лишь «на мгновение познали ласку фантазии художника», но зато они являются первыми обликами мысли мастера, в них еще нет ничего традиционного, ничего условного. Эти наброски — документы душевной жизни художника. Сын служанки, брошенной ее соблазнителем, Леонардо прожил всю жизнь одиноким скитальцем и умер на чужбине. Его тетради и записки — единствен-

и в его кузницах нет и тени мощи труда. Рихард Мутер говорит: «В виду того, что Леонардо так мало писал, творчество Луини любят, как продолженное отражение леонардовской души». И кузнецов Луини мы рассматриваем как отражение тех художественных образов, что витали перед Леонардо.



Микель-Анджело.

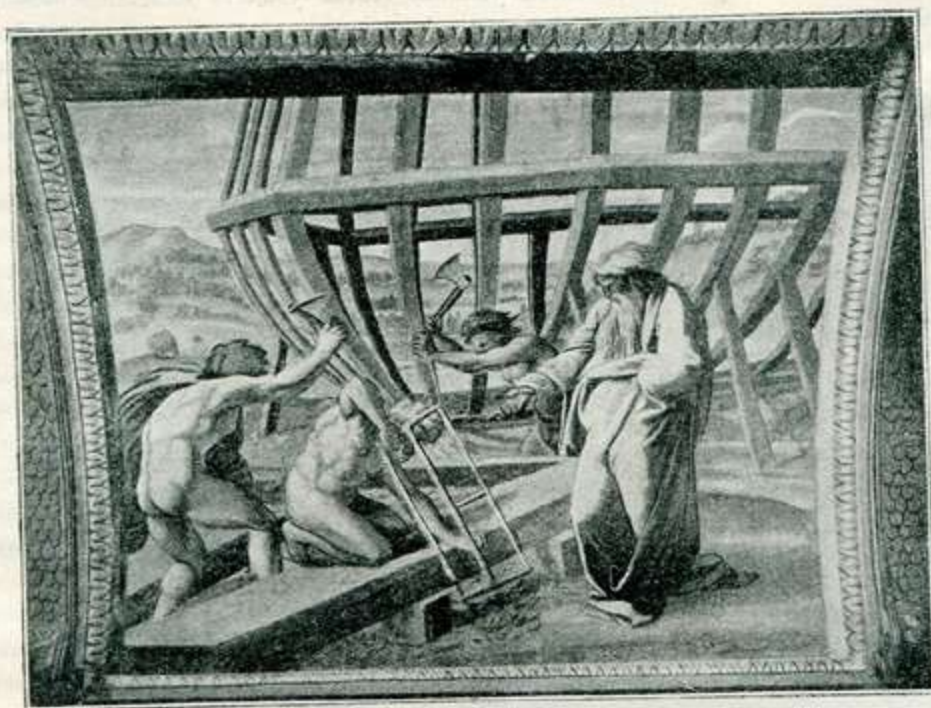


Р а б.

Значительно более центральное место занимает труд в творчестве Микель-Анджело Буонарротти (1475—1564 гг.), самой могучей творческой личности, которую знает история искусств.

В творениях Микель-Анджело впервые за тысячу лет, протекающую со времен античной Греции, человечество опять узрело великую красоту тела. Человеческое тело в движении, в пылу действий, как величавое проникновение духа в плоть, — вот весь смысл творчества великого мастера. И поиски за красотой действительного человеческого тела привели Микель-Анджело к человеку труда.

Почти на заре своей художественной деятельности Микель-Анджело пленяется образом юноши-пастуха Давида. В 1501 г. он создает для своего родного города Флоренции колоссальную статую Давида. Смелость позы мраморного героя, осанка великолепной головы, оживленной гневным выражением, и уходящий в даль, полный уверенности взгляд словно говорят: он из тех, кто завоеует мир. А Волынский пишет: «Можно себе представить, какое потрясающее впечатление должен был производить этот юный мраморный боец на пылкую флорентийскую толпу, когда художник снял с него покровы. В смутную, в политическом отношении, эпоху Давид Микель-Анджело, с камнем в руке, страшной сосредоточенностью в глазах, явился как бы выражением вдохновенного протеста против стремлений отдельных лиц к тирании: он шевелил революционные инстинкты». К Давиду Микель-Анджело вторично возвращается через десять лет в своем беспрецедентном в истории живописи творении, развертывающемся на огромном своде Сикстинской капеллы. На одном из углов этого свода он написал «Давида, убивающего Голиафа». Здесь



Рафаэль.

Постройка ковчега.

изображен юный пастух-герой в тот момент, когда, полный отваги, он высоко над своей головой возносит меч, чтобы покончить с лежащим под его ногами лютым великаном. В Давиде-фреске нет той могучей силы, что трепещет в каждом мускуле мраморного Давида, но здесь значительно ярче передан облик пастуха-подростка, на краткий час лишь ушедшего от стад овечьих. Проходит еще 20 лет — и Микель-Анджело, меняя кисть на резец, опять возвращается к облику пастуха-героя: в 1530 г. он создает новую статую Давида. Не станем сравнивать мраморы 1501 и 1530 гг.: скажем только, что совершенно новая трактовка сюжета говорит за то, что пятидесятилетний художник, как и в годы юности, любовно направляет свой взор к юноше-пастуху.

На главнейшем своем произведении — и самом значительном в мире памятнике фресковой живописи, — росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане, Микель-Анджело, рядом с событиями из книги бытия, с фигурами пророков, пишет двадцать рабов. Эти двадцать гигантов, сидящих попарно, обратившихся друг к другу лицом, представляют собою цепь отдельных мотивов движения человеческого тела в процессе трудового напряжения.

«Я никогда не торговал своим искусством, хотя и принужден был служить трем папам», пишет Микель-Анджело своему племяннику Леонардо, а в другой раз он, обращаясь к художнику Франчио, говорит по поводу одной своей работы: «Если эта бронза хороша, то я должен благодарить папу Юлию, давшего мне материал, как вы должны благодарить лавочников, продающих вам краски». И действительно, этот неукротимый человек всю жизнь работал по заказу высоких особ, никогда не выполняя воли своих работодателей. Не зная иных пределов для своего творчества помимо собственной фантазии, он пользовался средствами и материалами своих заказчиков, чтобы творить то, что жило в его душе. И здесь, в Сикстине, эти фигуры рабов, что должны были служить лишь обрамлением для библейских сцен, которые главным образом хотел видеть папа на потолке своей капеллы, — эти декоративные фигуры поражают внимание зрителя в такой же мере, как и основные фрески этого колоссального произведения. «Эти фигуры, — жалуется один из биографов Микель-Анджело, — мешают видеть самую основу произведения — сцену из библии. Надо совершить большое усилие, чтобы увидеть маленькое изображение «Сотворение Евы», заглушаемое окружающими его четырьмя фигурами».



Рафаэль.

Постройка храма.

Папа Юлий II, увлеченный мечтами о величии христианства, поручает Микель-Анджело сооружение своей гробницы — колоссальной, чудовищной, подобной гробницам фараонов. Микель-Анджело, объятый страстью к созданию грандиозных произведений, почуввав огромные возможности и ослепленный верой в свои силы, уже воздвиг в своих мечтах испанский план сооружения, которое должно было состоять более чем из сорока статуй гигантских размеров. Но скоро папа отказывается от сооружения гробницы, и возмущенный мастер вынужден оставить едва начатую работу. Возвращаясь по смерти Юлиуса к выполнению рожденного тридцать лет назад и до крайности суженного наследниками папы замысла, Микель-Анджело начинает с создания двух статуй скованных рабов. Один из рабов представляет лишь человека, охваченного крайней усталостью; другой же, мучительно изогнув свое тело, делает последнее усилие порвать свои оковы. Сохранились также две неоконченные скульптором статуи рабов. И теперь более чем через четыре столетия, созерцание этих статуй вызывает глубокую боль в сердцах тех, кому

близка героическая борьба трудящегося человечества. Обе статуи ныне находятся в парижском Лувре, среди галлерей которого так любил бродить великий скульптор XIX века Огюст Роден. И, вероятно, они-то подсказали ему слова: «Излюбленные темы Микель-Анджело — священный смысл труда и страдания». Кроме Луврских работ, среди произведений Анджело имеется еще несколько скульптур рабов, а на одной из двух фресок из жизни прародителя Ноя изображен прекрасный юноша, несущий дрова, и на другой — сильная фигура старика, копающего заступом землю.

Мотивы труда Рафаэля полны той же тихой красоты изображенных лиц и предметов, того же спокойствия композиции, той же гармонии красок, как и большинство произведений этого художника.

Этот красивый юноша с широко раскрытыми ласковыми глазами и шелковистыми кудрями был и в жизни и в творчестве противоположен обладавшему крайне непривлекательной внешностью Микель-Анджело. Творчество Микель-Анджело исполнено тяжелых сомнений, мучительных колебаний, тяжелого подвига, нечеловеческой борьбы за воплощение грандиозных образов. Сделав источником своего искусства область религии, он берет из священных книг все тяжелое, драматическое. Он начинает роспись Сикстинской капеллы с «Потоп» и заканчивает ее «Страшным судом»; между двумя этими проклятиями протянулось все его искусство, и не находит он выхода из заколдованного круга. Рафаэль не знал муки сомнений. Пользуясь завоеванием своих предшественников, он легко разрешает поставленные перед собой задачи. Черпая свои сюжеты из библии, Рафаэль берет оттуда поч-



Тициан.

Сизиф.

ти исключительно все идиллическое. Ставшая религией прекрасная легенда о деве-матери составляет главную основу его творчества. Около ста раз Рафаэль изобразил мадонну с младенцем, все явственнее внося в этот небесный образ все очарование земли. И картины труда Рафаэля, взятые из ветхого завета, представляют собою тихие, безмятежные образы трудовой жизни человека в далекие от нас времена. Такие произведения, как «Адам и Ева за работой», «Неопалимая кушница» и, в особенности, фреска «Наков и Рахиль» суть не что иное, как чарующие сцены пастушеской жизни.

Не чувствуется никакой драмы в «Постройке ковчега» Рафаэля. Здесь только напряженные мускулы, поднятые топоры — и не больше, — точно эти люди, ушедшие в свою работу, забыли о приближающейся катастрофе. В этом известном под названием «Рафаэлевой библии» цикле фресок, покрывающем сводчатый потолок открытых галлерей (Лодж) Ватикана, Рафаэль дал изображение трудовой жизни человека в ее первобытной, ничем не возмутимой ясности. Об этих работах немецкий историк искусства Франц Куглер говорит: «Если в них мы не встречаем законченности, свойственной собственноручным работам Рафаэля (часть этих фресок выполнена учеником Рафаэля по рисункам учителя), все-таки по композиции следует считать их самыми удачными его произведениями и именно такими, в которых своеобразность его таланта высказывается во всей его красоте. Подобно чистой и стройной музыке, все эти образы проходят перед глазами зрителя, оставляя в душе его самое благоприятное впечатление и заглушая всякую другую мысль»¹⁾.

¹⁾ Франц Куглер. — «Руководство к истории живописи». Русский перевод. Издан К. Солдатенковым в 1870 г.

Одним из завершителей великой эпохи в итальянском искусстве был Тициан (1477—1576 гг.). Едва ли найдется какой-либо род живописи, которого он не обогатил в значительной мере в течение своей почти столетней и в высшей степени деятельной жизни. Обширное художественное наследие, оставленное нам Тицианом, изобилует произведениями в области религиозной, мифологической и портретной живописи. Но новым, что принес искусству этот художник, бесспорно является пейзаж. В творчестве Тициана пейзаж впервые перестает быть лишь задним фоном картины, одним из ее аксессуаров. Пейзаж здесь является самостоятельным родом искусства, и часто мифологические или религиозные сцены суть только прибавления к картинам природы. Так в «Проповеди Иоанна Крестителя» евангельская тема служит только предлогом для богатого поэзией пейзажа с величавыми массивами гор. То же надо сказать и о «Мученике Петре», о «Явлении Христа Магдалине», о «Святой Маргарите», о двух полотнах «Перо-



Бассано.

Осень.

ним в пустыне». Во всех этих творениях внимание художника раньше всего направлено на дикие и величественные ландшафты.

И Тициан, первый начавший изображать человека среди пейзажа, как деталь последнего, первый же создал миниатюрные изображения крестьян, трудящихся на фоне природы. В дошедших до нас рисунках Тициана, большинство которых представляют пейзажи, мы нередко видим пастухов, идущих за стадом среди ласкающей зелени долин, — крестьян, возвращающихся с работ по изрытым проселочным дорогам.

За свою почти вековую художественную деятельность, Тициан один раз изобразил человека в момент его трудового напряжения. И этому единственному своему произведению он дал взятое из мифологии название «Сизиф». Иначе не мог, — быть может, не смел — поступать художник, всю жизнь писавший гордые, стройные фигуры королей и богатых патрициев.

Изображению пейзажа с фигурами трудящихся людей посвящены все работы Якопо да Понте (1510 — 1592 гг.), известного под именем своего родного города Бассано. Все творчество Бассано — воспевание трудовой, в тесном общении с природой, жизни. Он пользуется библейскими сюжетами, но Библию он воспринимает не как книгу откровений и пророческих возвещений, а как повествование о людях,

жизнь которых текла среди полей и лугов в неустанный труд и заботе о своих стадах. В своих картинах — «Возвращение пастухов», «Поклонение пастухов» — мастер отдается исключительно своему влечению к жизни пастухов. А его «Зима» и «Осень» суть просто картины труда без всякого прикрытия библейского сюжета.

Последним по времени могучим мастером эпохи является Джоконо Робусти (1512—1594 гг.), прозванный по отцовскому ремеслу Тинторетто (красильщик). В мастерской, которую он занимал в молодости, Тинторетто начертал на стене: «Микель-Анджелов рисунок, Тицианов колорит». Если художник



Тинторетто.

Кузница Вулкана.

венцианцами изображения спокойного голого человеческого тела.

Никогда не отступая перед самыми трудными задачами, он овладел человеческим телом в самых смелых движениях его. Изучение Микель-Анджело и работа за анатомическим столом подсказали ему, какую игру мускулов придавать своим бурно-подвижным фигурам. И это завоевание художника нашло, быть может, самое яркое свое выражение в его картине «Кузница Вулкана», на

которой под мифологическим названием дано яркое изображение трудящихся людей.

Все четыре фигуры, окружающие наковальню, исполнены высшего трудового напряжения, в двух же коленопреклоненных молотобойцах с поднятыми над головами молотами — это напряжение доходит до какого-то нафоса. Кажется, весь мир отступил куда-то далеко от этих людей, — перед ними только наковальня и раскаленный металл на ней. Здесь вспоминаешь описание гиганта-кузнеца в «Западных Э. Золя: «Когда он взмахивал молотом, его мускулы напрягались, точно горы мяса, вздымавшиеся и твердевшие под кожей; плечи, грудь, шея вздувались; его окружало сияние, он казался прекрасным, всемогущим».

Фландрия занимает второе после Италии место по времени начала и завершения хозяйственного переворота, начавшегося в Европе в XIII веке и знаменующего вступление ее в новый фазис исторического развития. Города Брюгге, Гент и другие, благодаря быстрому росту торгового капитала, уже в XIII веке представляли собою крупные торгово-промышленные центры. Приблизительно одновременно с Италией началось в Фландрии и новое искусство, а вместе с тем и включение в круг объектов художественного творчества человека труда. Конечно, и тут началось с постепенного вторжения трудовых мотивов в область религиозного искусства.

Уже у Яна ван-Эйка (1380—1440 гг.), одного из самых ранних мастеров новой эпохи, мы видим настоящих рабочих людей, о библейском значении которых узнаем только из надписей, тут же помещенных художником. Так, на алтаре Яна ван-Эйка в Генте вместо отшельников и пустынников написан рабочий люд с загорелыми лицами, морщинистыми лбами, куда-то шагающий мозолистыми ногами по каменистой дороге. Виолле справедливо говорит Соломон Рейнак: «Святой Георгий Яна ван-Эйка представляет собою одетого в доспехи крестьянского парня».



Ганс Боль.

Рубка леса.

Среди произведений работавшего в том же Генте во второй половине XV века Гуго-ван-дер-Гуса (ум. в 1482 г.) первое место, без сомнения, занимает «Рождество». На средней картине, изображающей «Поклонение пастухов», перед зрителем вокруг лежащего в хлеву на соломенной подстилке младенца толпа грубых, закаленных в труде и непогоде мужиков, с загорелыми от солнца физиономиями, изумительно правдивых по своим тяжелым формам, по своей угловатости.

У Питера Эртсена (1508—1575 гг.) картины с религиозным содержанием прямо переходят в картины быта трудящегося люда. Замечательно в этом отношении его «Рождество» с широко написанными, полными выражения, фигурами пастухов. Но Эртсен пишет рабочих людей и без всякой связи с библейскими сюжетами. Таковы его представленные в натуральную величину «Кухарки» 1559 года.

Питер Брегель (1525—1569 гг.), прозванный за пристрастие к деревенским сценам «мужицким», является в своих рисунках изображающих жизнь трудящихся, великим реалистом, проникнутым глубокой любовью к тому, что он пишет, и к тем, кого он изображает. Здесь мужик, отдыхающий на придорожном пне, по дороге к родной деревне, батрак, шагающий рядом с рабочими лошадьми, тащащими тяжелый воз по пыльной дороге, дровосек, усталое куда-то плетущийся с топором в руках. Но то, что было возможно в этюдах, в которых художник часто вступает в диалог с самим собою, то не могло иметь места на картинах, покупателем которых был довольный бюргер. Этот покупатель желал в часы отдохновения от трудов и трапез иметь перед глазами что-либо забавное. И вот художник, глубоко знавший народную жизнь, создает картины, в которых нет и следа красоты трудового деревенского быта, и «Пляска» Брегеля представляет не безотчетное веселье, которому подчас предается трудовой люд, а дику, разгульную сцену пьяных забудыг. Его «Крестьянская свадьба» — картина необузданного обжорства скотообразных страшилищ.

Картины действительно трудовой жизни мы находим лишь у пейзажистов рассматриваемой эпохи. Эти мастера свободны от требования со стороны заказчиков занимательности, и их картины природы, оживленные фигурами работающих и людей, часто полны правды красоты.

Таковы пейзажи Ганса Боля (1534—1593 гг.) «Сенокос», «Жатва» и лучший из них — «Рубка леса».

На прочем Севере Европы искусство возрождения и особенно живопись, в которой больше всего мы можем рассчитывать встретить мотивы труда, даже в разгаре отпа,— рассказывает мастер,— назывался Антониом Дюрером. Будучи еще мальчиком, он поступил к одному золотых дел мастеру и изучил у него это ремесло. Затем он женился на одной девушке, от которой у него родилась дочь и три сына. Первый сын, называвшийся Альбрехтом Дюрером, был моим отцом: он также сделался золотых дел мастером. Второй сын назывался Владиславом и занимался выделкой сбруи. От него родился мой двоюродный брат Николай Дюрер... Он также золотых дел мастер... Отец мой, Альбрет Дюрер старший, проводил всю свою жизнь в великом труде и постоянной тяжелой работе и не получал доходов ни от чего другого, кроме того, что зарабатывал своим собственными руками... Ко мне лично отец мой имел особенное расположение... Когда я научился читать и писать, он взял меня из школы и стал сам обучать меня ювелирному мастерству. И когда я научился порядочно работать, мною овладела гораздо сильнее страсть к живописи, чем к ювелирному делу. Я сообщил об этом отцу. Он был недоволен... Тем не менее, он уступил и после переговоров с Михаилом Вольгемутом, отдал меня к нему в учение с тем,



Питер Брегель. Рождество Христово. (Фрагмент).

ХV века не заняло места, равного тому, какое оно занимало в итальянской или нидерландской живописи. Возрождение Франции развивалось под сильным влиянием Фландрии и большей частью делалось художниками, выходцами из Фландрии. Это искусство историками так и рассматривается, как французская ветвь фламандского искусства.

Сильнее чувствовался дух возрождения в Германии. Здесь, в промышленном Нюрнберге, ставшем около 100 г. немецкой Флоренцией, появляется гениальный художник Альбрехт Дюрер (1471—1528 гг.), в произведениях которого с достаточной силой чувствуется дух новой эпохи.

Сохранившиеся автобиографические записки Дюрера, дышащие необыкновенной простотой много помогают изучению его художественного развития. «Отец моего

чтобы я служил ему в течение трех лет. Во все это время я должен был много выстрадать от его, Вольгемута,—подмастерьев¹⁾. Эти простые строки делают ясным, почему творчество этого крупнейшего мастера заключается главным образом не в картинах, а в гравюрах на дереве и меди. Родившийся в среде ремесленников, в среде ремесленников выросший и никогда с ней не порывавший с нею Дюрер охотнее всего доверяет свои мысли и чувства скромным, дешевым листкам. В них он вполне высказывается и часто создает вещи вполне народные, доступные всем и каждому.

Гравюра Дюрера, изображающая крестьян, свидетельствует о глубоком знании жизни трудящихся деревни. Среди гравюр этого рода следует отметить относящуюся к 1519 г. гравюру, показывающую крестьян на рынке. Впереди стоит молодой крестьянин с шанкой в руке, в больших санях и в изодранной одежде; подле него на земле большой кувшин с молоком и корзина с яйцами. Сзади стоит старушка — крестьянка с платком на голове, с венком за спиной и парю кур в руках. Все от-



Альбрехт Дюрер. Отдых во время бегства в Египет.

придать религиозный характер этой картине из жизни простого ремесленника. Другим выдающимся художником немецкого возрождения является Ханс Гольбейн. Главные композиции мастера, написанные им на стенах в Базеле, не дошли до нас, но представление о них мы можем получить, благодаря сохранившимся эскизам.

¹⁾ П. Ф. Рот. — Жизнь А. Дюрера. Лейпциг, 1790 г. Русского перевода нет.

мечено большой наблюдательностью.

В гравюрах Дюрера, воспроизводящих сцены святого писания, только участие ангелов дает зрителю понять, что он видит перед собою не жанровые картины из жизни трудящихся масс. Одна из гравюр Дюрера изображает святое семейство, отдыхающее по дороге в Египет. Около колыбельки новорожденного младенца сидит Мария за прилкой, а поодаль Иосиф плотничает. Эта гравюра, названная автором «Святое семейство», известна в истории искусства под названием «Семейство плотника». И действительно, перед зрителем рабочая семья в ее обычной трудовой обстановке. Присутствие ангелочков не в силах

На одном из этих эскизов Гольбейн (1460—1524 гг.) представил разнузданный пляс крестьян. Эта фреска интересна как чуть ли не единственный в истории искусства пример превращения прямо выхваченной из крестьянской жизни сцены в орнамент.

Гольбейн также много гравировал, и в этих его работах много мотивов труда. Среди знаменитых сорока гравюр серии «Смерть» Гольбейна, неправильно называемой «Пляской смерти», имеются две картины, изображающие работающих людей: «Прародитель за работой» и «Крестьянин». Последняя гравюра является чуть ли не пансовершеннейшей в этой серии, принадлежащей к самым захватывающим созданиям немецкой гравюры.

Одновременно с Дюрером и Гольбейном в Саксонии работал одаренный Лукас Кранах, среди произведений которого попадаются трудовые мотивы.

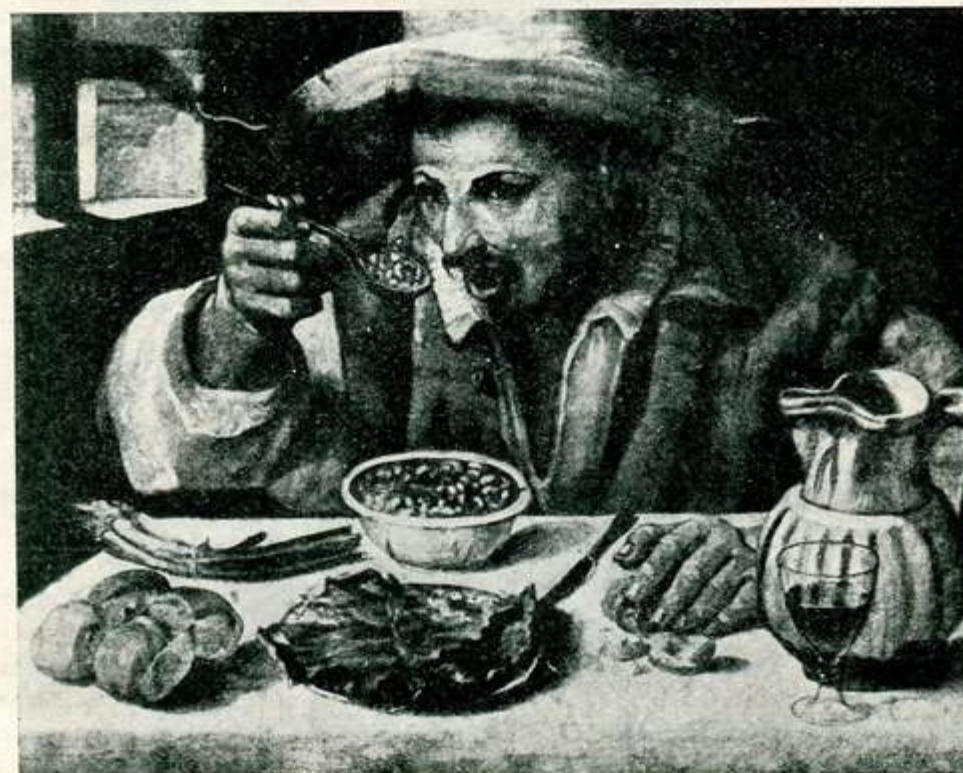
Такова его картина, изображающая мужика, размахивающего кнутом, и крестьянскую телегу, катящуюся по пыльной дороге, и другая картина: дожде рабочие тащут мешки с зерном. Любовь Кранаха к подобным сюжетам отразилась и на его библейских картинах: его апостолы — действительно работники и рыбаки с мозолистыми, грубыми руками и обветренными лицами. «Живи он теперь, — говорит Мутер о Кранахе, — он был бы несравненным художником крестьян».

Леонардо
да-Винчи.

Рисунок.

ИСКУССТВО XVII ВЕКА

МОЖНО было ожидать, что появившийся в искусстве XV и XVI веков человек труда встретит более углубленное к себе отношение в творчестве последующей эпохи, но этого мы не видим в искусстве следующего столетия. Правда, в XVII веке чаще появляются в искусстве люди труда без прикрытия мифологического или религиозного сюжета, но ни о каком углубленном отношении к изображению этих



Аннибале Караччи.

Обедающий крестьянин.

людей здесь и речи не может быть. Художники века, положившего начало капиталистической эры, не имеют ничего общего с глубиной мысли, мощным полетом воображения, с могучими формами и смелыми бурными движениями, что отличают собою искусство только что ушедшего века. И в изображении этими художниками трудового люда нет и следа титанической мощи трудовых образов Микель-Анджело, создателя Луврских невольников и рабов Сикстини. В своих изображениях крестьян художники XVII века исходят от пьяных забудыг Питера Брегеля. Художники этой эпохи довольно часто обращают свои взоры в сторону широкой трудовой народной массы, но пути в мир труда им заказаны; они видят крестьянский

люди лишь в редкие минуты удалого веселья, буйного разгула; подлинная же трудовая жизнь народных масс им никогда не открывалась; повседневного, полного героизма, тяжелого народного труда они никогда не замечали.

Мещанское самодовольство и самолюбование видели в искусстве раньше всего средство к увековечению своей особы, и число портретов, созданных голландским искусством в первой половине XVII века, прямо невероятно. Писались портреты отдельных лиц, портреты фамильные, портреты групп представителей корпорации и благотворительных обществ. В обширных коллекциях портретов голландских музеев представлены все профессии и звания, причем все, что может служить к характеристике изображенных лиц, всегда тщательно отмечено. Художник изображен за мольбертом, архитектор с наугольником в руке, купец представлен рассматривающим торговые книги, кораблестроитель за черчением планов, ювелир за изготовлением золотых изделий. Но никогда мы не встретим у голландца крестьянина за сохой или с лопатой в руке.



Питер ван Лаар.

Кузнец.

В залах голландской живописи в картинной галерее ленинградского Эрмитажа насчитывается до трех десятков картин из крестьянской жизни. Но читайте названия этих полотен: «Драка» и еще «Драка», «Крестьянская пирушка», «Сельский праздник», «Крестьянская свадьба», «Свадебный контракт», «Крестьяне в шинке» опять «Сцена в шинке», «Деревенский музыкант», «Деревенские музыканты».

Рассматривая художников XVII века, изображающих крестьян, историк искусства Р. Мутер говорит: «Великое слово «я работаю», которое вообще дало смысл картинам из мужичьей жизни, еще не вошло в их сознание. Ни один живописец этого быта не решается окунуться в глубины жизни. Они делают из мужичьей жизни маскарад, заставляя своих героев переживать так много веселого, что вопрос о том, чем они живут, не приходит в голову. Никто не наблюдает за народом в то время, как он работает в поле за плугом, боронкой, косой, заступом или с топором в руках. Попойки, пирушки, пляски, драки, кончающиеся проломленными черепами, — вот единственная их тема. Невероятно, чтобы когда-либо существовали такие тупоумные мужики, такие культиные толстоносые обрубки, бессмысленные, бездушные существа, которые прозябают в полуживотной дикости».

Только что сказанное уже намечается в упадочном искусстве Италии конца XVI и начала XVII веков и остается одинаково верно по отношению к Фландрии, Голландии и Испании, трем странам, в которых в XVII веке творилась история искусства.

Итальянец Анибале Караччи (1560 — 1609 гг.) стоит на рубеже двух столетий — XVI и XVII. И уже в творчестве этого художника мы видим тот подход к труду и его носителю, который отличает собою искусство XVII века. Посмотрите на картину Анибале «Обедающий крестьянин». Он с нечеловеческой жадностью открывает рот. В то время, как одной рукой он несет переполненную ложку, он другой прикрывает лежащий тут же хлеб, точно защищая его от возможного похищения. Полный подозрительности взгляд, который обедающий бросает на вас, еще больше подчеркивает его опасения, что у него отнимут лежащую перед ним пищу. Глядя на эту картину, вы с трудом отгоняете напрашивающееся сравнение этого обедающего крестьянина с собакой, держащей между лапами брошенную ей кость, бросающей враждебные взгляды на приближающегося конкурента.



Веласкес.

Кузница Вулкана.

Фламандец Давид Тенрис (1610 — 1690 гг.) младший¹⁾, один из самых популярных художников XVII века, писавших картины из крестьянской жизни, сплошь да рядом прибегает к преувеличениям и почти к карикатурности. Большею частью картины Тенриса — сцены из деревенской жизни в дымной лачуге или на вольном воздухе под липой, на деревенской улице, в трактире. Нет в этих произведениях ни глубины анализа, ни любви к изображенному человеку. Но если маленькие картинки-безделушки Тенриса, представляющие мужика, спокойно покуривающего трубку или сидящего в кабаке за кружкой пива, подкупают своим юмором, смелой и бойкой отделкой, — то там, где он берется за изображение больших народных праздников, чувствуется полное бессилие мастера. Такие картины Тенриса всегда отмечены манерностью, стремлением к внешнему эффекту. Нередко внимание художника поглощается изображением разнообразнейшей домашней утвари, а фигуры людей играют лишь второстепенную роль.

¹⁾ В отличие от Тенриса старшего, работавшего в XVI веке.

Якоб Норданс (1593 — 1678 гг.), соотечественник и современник Тейнриса, также пишет преимущественно праздники, попойки и не знающий никакого удержу разгул, но от Тейнриса он отличается своей глубокой искренностью. Его привела к крестьянству не погоня за занимательным сюжетом, а глубокая любовь к тяжеловесному, неповоротливому, — к массивным плечам и дородным телам. Правда, и Нордансу не удалось проникнуть в трудовую жизнь деревенского люда, но он и не случайный гость, пришедший забавляться пьянствующими мужиками: он действительный певец народного здорового веселья. Пусть и Норданс односторонен в своих изображениях деревни, но он все же всегда остается только художником мужика, им он остается и в своих библейских и мифологических картинах. В «Поклонении пастухов» Норданса загорелые деревенские ребята, немые, с вислоухими волосами, теснятся вокруг бойкой крестьянской молодки, а прибегая к античному сюжету, Норданс приводит сатирав гостя к фламандскому мужику («Сатир и крестьянин»).

Но самое яркое выражение это характерное для XVII века отношение художника к трудовым мотивам получило в искусстве Голландии. В XVII веке

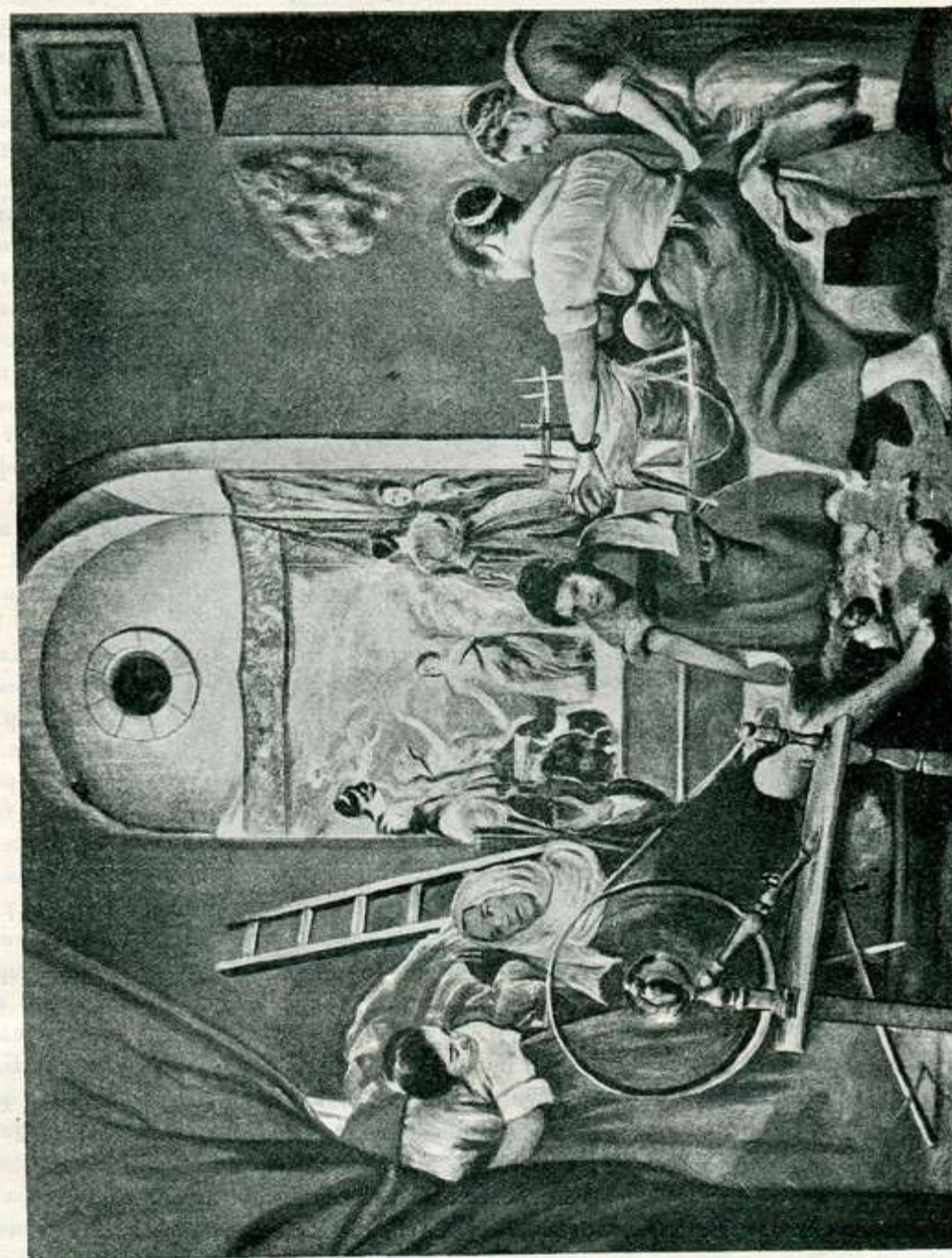


Веласкез. Кузнец (Фрагмент картины «Кузница Вулкана»).

художников довольствуется небольшим количеством общих тем; портрет же личный, семейный, общественных групп и жанр, воспевающий мирный семейный очаг, становятся господствующими родами искусства. И в жизни народа художник видел только танцы, попойки, пирушки.

Адриан Остаде (1610 — 1685 гг.) изображает сцены народных попок и шумных потасовок в винных погребках и перед крестьянскими лачугами. Самое раннее из известных его произведений — «Драка», отличающаяся карикатурностью. Тот же характер отличает его «Сцену из крестьянского быта». Той же карикатурностью отмечена вся его длившаяся почти три четверти века художественная деятельность. Стремясь вызвать смех, он выводит дурацкие типы, рисует тупоумные физиономии, подыскивает комические положения и неизменно впадает в анекдот.

Голландия была первой в мире торговой страной. К этому времени аристократическая культура уже уступила здесь свое место буржуазной; идеалы буржуазии, которые тогда только намечались в странах Европы, здесь уже получили полное оформление, наложив свою печать на весь уклад жизни. И искусство, вскормленное буржуазией Голландии, выработало все типы тогда только грядущего буржуазного искусства. Все сюжеты, которые господствуют в буржуазном искусстве, получили свое первое выражение в буржуазной Голландии XVII века. Тесные пределы мещанской жизни стали и пределами искусства. Большие



Тейнрис.

Веласкез.

Ближайший ученик Адриана, его рано умерший младший брат Исаак Остаде, писал виды деревень, проселочных дорог, оживленных движением крестьянских телег. За Исаак создал около 100 картин, большинство которых представляет собою пейзажем и жанром; только несколько из них переносят нас в обстановку и тут перед нами опять пьющие и пирующие крестьяне, как например, его

Ярмарочная суматоха, оживленные собрания, общество пьющих, пляшущих либо дерущихся мужиков, тяжеловесных, неповоротливых, и все тот же кабац, — вот область Яна Стеена (1626 — 1679 гг.).

Среди этих многочисленных изображений обжорливости и драчливости являются совершенной неожиданностью такие картины, как «Семейство ткача» Корнелиса Бега (1620 — 1664 гг.) или изображение мастерских Иоганнесом Оденрогге (1622 — 1653 гг.). Небольшое потемневшее от времени полотно «Ткач» Оденрогге и теперь еще останавливает на себе внимание зрителя, как одно из редких произведений мужицкого плеса к огромному множеству подобных произведений эпохи. Среди двух тысяч картин, которые вышли из мастерской Рубенса, имеются несколько пейзажей с фигурами пастухов и крестьян. Но в этих своих произведениях художник не добавил ничего к тому, что почти за сто лет до него сделал в этой области Тициан.

Ученик и соотечественник Рубенса Ван-Дейк, один из первостепенных портретистов эпохи, создал несколько сот портретов, представляющих собою чудо физиономического анализа, гармонии красок и линий. Но совершенно несправедливо говорит биограф Ван-Дейка: «Он создал единственный

Остаде, писал виды свои 28 лет жизни нечто среднее между деревенской жизни — «Веселое общество».

ний искусства, просто и искренне представляющее трудящегося человека. К этим немногим отдельно стоящим работам относятся и некоторые работы Питера ван-Лаара (1590 — 1658 гг.) и особенно его «Кузница» с сильно написанными работающими кузнецами.

И величайшие мастера эпохи не открывают ни одной новой черты в жизни трудящихся. Петер-Пауль Рубенс (1577 — 1640 гг.), которого историк Верман называет «солнцем, вокруг которого вращается все бельгийское искусство XVII века, одним из великих светил общеевропейского искусства», — прибавляет еще одну картину неисто-



Рембрандт.

Служанка.

в своем роде альбом великих образов человечества». Здесь перед нами лишь серия типов утонченного, праздного общества, окружающего троны Бельгии, Италии и Англии, а также высшей денежной знати этих стран.

Другой портретист эпохи, один из величайших портретистов мира, голландец Франц Гальс, когда устает изображать мещан, пирующих за заставленными обильными яствами столами, берется писать народные типы. Но сын своей мещанской эпохи Гальс не видит красоты трудовой жизни народа, и в результате из-под гениальной кисти художника выходят одинокие фигуры тех же веселых пропойц, что мы видим целыми группами на полотнах других художников эпохи. Так был создан Гальсом целый ряд трактирных типов, как «Смеющийся пьяница», «Базарная девушка» и «Гилле-Боббе» — старая безобразная ведьма с сохой на плече и кружкой в руке.

Мурильо — одна из самых ярких фигур столь пышно расцветшего в XVII веке испанского искусства — делает в Испании то же, что делали голландцы на своей родине, с той только разницей, что место взрослых пропойц и обжор занимают у Мурильо маленькие оборванцы. Среди многочисленных своих произведений на религиозные темы, принадлежащих к лучшим творениям мирового искусства, Мурильо дал несколько сцен из быта детей бедноты.

Труд и носитель труда входят значительной составной частью лишь в творчество двух художников XVII века. Мы говорим о величайших мастерах своего мальчика», вышеупомянутый «Водонос». Представленные здесь в натуральную величину фигуры людей полны большой жизненной правды, а одностороннее верхнее освещение этих картин доказывает, что мастер непосредственно наблюдал натуру в тех подвальных с высоко расположенными окнами помещениях, где разыгрывались эти сцены. По словам самого Веласкеза, он в начале своей деятельности стремился «быть первым в изображении народного».

Но вот Веласкез поступает на службу к Филиппу IV и этим самым отрешается от всякой свободы творчества. Веласкез стал исключительно придворным художником. Его мир — королевский замок, круг его творчества делается до крайности ограниченным. Наступает период портретов: Филипп в домашнем одеянии, в боевых доспехах, во весь рост и на лошади, при выезде на охоту и на молитве; дальше — портреты королевы, королевских детей, брата, всемогущего министра и, наконец, жуткая галерея несчастных придворных уродов — карликов, дураков и шутов.

И все эти творения отмечены высшею правдою. Придворный художник ни разу не делает попытки прикрасить непривлекательные физиономии своих коронованных заказчиков. Тощий и усталый, с печатью вырождения в потухающих глазах на длинном неподвижном лице, стоит Филипп IV на многочисленных



Рембрандт.

У окна.

его века и всех эпох: Веласкеза и Рембрандта.

Когда в 1623 г. двадцатичетырехлетний Веласкез, еще неизвестный живописец, был вызван ко двору Филиппа IV, он привез с собою, как образец своего творчества, свою картину «Водонос», изображающую старика в лохмотьях, дающего пить мальчику. И действительно, эта картина, открывающая собою художественную деятельность Веласкеза, характеризует первый период его творчества. В это время кисть художника создает одну за другой бесхитростные сцены повседневной жизни трудящихся масс. Таковы дошедшие до нас некоторые картины этого периода: «Старая кухарка», «Два

портретах работы своего придворного живописца; точно ледяная, глядит королева Марианна с полотна; хилые, безжизненные, осужденные с самого рождения на раннюю смерть, глядят с портретов маленькие принцы.

Историк искусства К. Верман говорит о беспримерной правдивости Веласкеза: «Кажется, сама природа должна бы была писать так, как он, если бы ей вздумалось набрасывать на плоскость в виде образов свои проявления». А Соломон Рейнак в своей «Истории пластических искусств» говорит: «Портреты Веласкеза представляют собою чудеса правдивости».

Та самая сила, что в течение десятков лет удерживала руку художника от того, чтобы положить хоть одну каплю румян на бескровные лица представителей анемичного двора Филиппа IV, та же сила не дала ему пройти незрячим мимо красоты мира труда.

Веласкез превращает далекие ему мифологические сюжеты в полные жизни и трепета образы тудящихся, выхваченные из действительной современной ему жизни.

Вспомните в картине «Наков узнает платье Носифа», и перед вами настоящие степенные люди, фигуры которых дышат ширью степеней. Более интересна в этом отношении «Кузница Вулкана». Аполлон является к Вулкану с известием о нарушении Венерой супружеской верности. Бог огня остол-



Рембрандт.

Притча о рабочих.

бывающегося стоящий слева увенчанный лаврами бог. Э. Фор говорит: «Кузница» Веласкеза — настоящая кузница, его олимпийцы — подлинные кузнецы».

Одним из последних произведений Веласкеза являются его «Прияхи». Эта картина, которую история называет «старейшей картиной из рабочей жизни», до сих пор вполне заслуженно считается одной из лучших жемчужин мирового искусства.

В рабочем помещении пять работниц, написанных в натуральную величину, заняты приготовлением шерстяных нитей. Ни одной эффектной подробности, ни одного преднамеренного жеста. Пред нами только естественные движения работающих людей — и больше ничего. И в этом неуважающая прелесть рассматриваемого произведения, в этом причина того, что работники и работницы Веласкеза, прожившие столетия на полотне, нам столь близки, что кажутся нам людьми настоящего, людьми, живущими рядом с нами, людьми, которых мы сегодня встретили и завтра опять встретим у фабричных ворот, по дороге, ведущей на завод.

Только Курбе и Менье, Мендель и Либман пошли дальше по пути, проложенному испанским мастером, но это случилось спустя два столетия.

В лице Рембрандта мы впервые встречаемся с художником, идущим дальше разработки того или другого трудового мотива. Роден говорит: «Глаз великого голландца преимущественно останавливается на мозолях плебейских рук». И, действительно, в творчестве Рембрандта мы вступаем в какую-то новую, неведомую еще искусству страну. Исчезают короли и придворные, и не видно больше, за исключением немногих портретов, знатных вельмож, нет также пляшущих и обжираловых крестьян — здесь сосредоточенные физиономии, жилистые руки, натруженные спины.

Рембрандт Гарменс ван-Рийн родился (1607—1669 гг.) на окраине города Лейдена. Отец его был мельником, мать — дочь булочника, три старших брата — ремесленники. Детство художника протекает на мельнице, в этой обители труда, где толнятся рабочие люди, где спины сгибаются под тяжелыми ношами. В зрелом возрасте Рембрандт посещает амстердамское гетто, ведет знакомство с еврейской беднотой. Этот трудовой люд, который всегда был перед глазами художника, вошел в его творчество, наполнил собою его многочисленные картины и офорты.

Рембрандт много пишет на библейские темы, но для него Библия была собранием рассказов о жизни пастухов и поенщиков — не больше. Картина Рембрандта «Святое семейство», написанная в 1646 г., как и другие на ту же тему, написанные им в разное время, переносит нас в жилище дровосека; у огня мать подле бедной колыбели, в которой покоится дитя. На дворе, где царят уже сумерки,

склонившийся над расчетными книгами. Здесь же несколько работников в лохмотьях энергично объясняются с работодателем. Знакомая картина действительной жизни!

Эти произведения так и были восприняты зрителями, как обычные сцены из жизни трудового люда. Шарль Блан пишет о «Святом семействе»: «Перед нами неприветливая мастерская плотника; молодая женщина держит на руках ребенка; у окна, в которое видно серое небо, плотник стругает доску». О «Бегстве в Египет» Б. Кнакфус говорит: «Можно ли было выразить в более благообразной фигуре больше глубокого, теплого чувства, чем выражается в этом бедном рабочем, который заботливо ищет безопасного убежища для дорогих людей, рабочем, который, страхом все ускоряя шаг, ведет осла по почти непроходимой лесной тропинке»¹⁾. Ипполит Тэн в своем описании «Встреча в Эммаусе» пишет:



Николаас Мас.

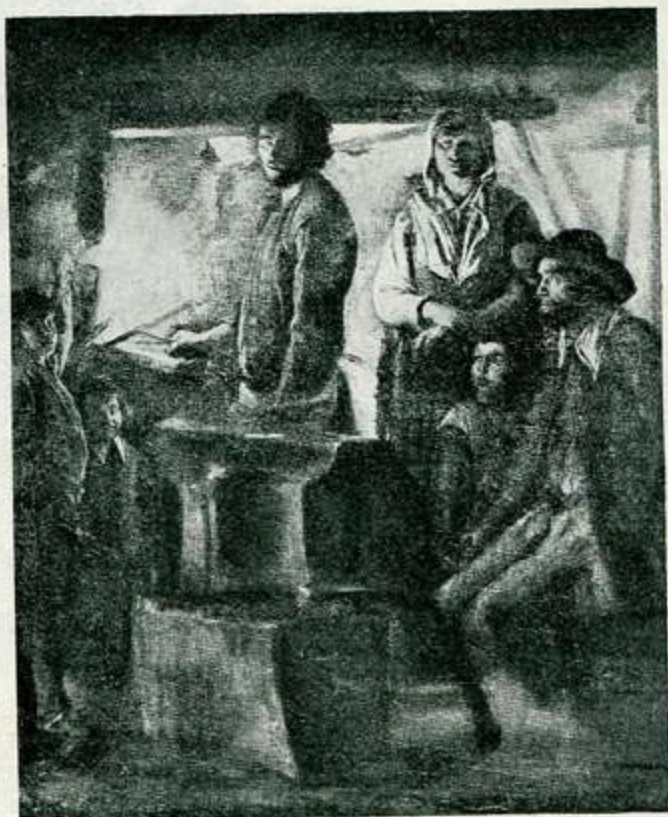
Прядильщица.

отец-плотник рубит дрова. На двух полотнах «Поклонение пастухов» — такое же рабочее жилище, наполненное откуда-то пришедшими усталыми от пути батраками с загорелыми лицами. Та же обстановка, те же лица и на гравюре «Рождество». На двух больших офортах «Проповедь учителя» те же отмеченные двойной печатью труда и нужды люди составляют толпу безмолвно внимающих слушателей. «Притча о рабочих», пришедших к хозяину жаловаться на несправедливый расчет, является сюжетом одной из превосходнейших картин Рембрандта. В обширной комнате, наполненной сундуками и тюками, сидит хозяин; за тем же столом счетовод,

¹⁾ Кнакфус «Рембрандт. Очерк его жизни и произведений» Русский перевод. Изд. А. С. Суворина. 1890 г.

«Близ Христа у харчевенного стола два ученика, старые, утомившиеся грузники с лысыми, убеленными сединой головами»¹⁾. Замечательно, что «Святое семейство» Рембрандта так и вошло в историю искусства под названием «Семейство дровосека», а его «Притча о работниках» ввела в заблуждение гравера М. Пейрта: он озаглавил свою гравюру с нее «Амстердамский купец».

Среди работ Рембрандта есть немало образов трудовых людей. Таковы его многочисленные гравюры крестьян, его гравюра «Стряпуха блинов», такова его картина «Служанка у окна» и столь любовно написанная «Служанка». В одной из зал Эрмитажа, среди великолепных картин всех европейских школ, висит это небольшое, лишенное всякой декоративности полотно. Из глубины рамы темным силуэтом вырисовывается перед зрителем фигура некрасивой, но исключительно прекрасной по своей



Ле-Нэн.

Кузница.

одухотворенности девочки-подростка. Держа в руках метлу, она смотрит прямо вперед. И этот открытый, почти еще детский взгляд, тусклые краски, в которых выдержана картина, скромная, почти неловкая ее отделка, присутствие метлы, символа самого скромнейшего труда, — сливаются в единую гармонию чрезвычайной простоты. Перед этой картиной вспоминаются слова Вазари о «Джоконде» Леонардо да Винчи: «Это сама жизнь».

Из учеников Рембрандта больше всех останавливался на изображении труда Николаас Мас (1632—1698 гг.). Его дважды повторенная «Пряха» своей простотой и положительностью передачи, своей ясностью изображения действия, удивительной связностью фигуры с окружающей ее обстановкой знаменует новую ступень в изображении труда.

¹⁾ Ипполит Тэн. «Чтение об искусстве». Имелся несколько русских переводов.

Отдельно стоят во всем искусстве XVII века работавшие во Франции три брата — Антуан, Матье и Луи Ле-Нэн со своими спокойными, незатейливыми, но исполненными живого чувства изображениями трудовых людей. Крестьяне Ле-Нэн — не пляшущие пропойцы голландцев, а их рабочие — выступают без прикрытия мифологии, к которому прибегал Веласкес и даже Рембрандт. На Луврской картине «Кузнецы» освещены пламенем горна все шесть фигур, начиная от старика, что устало сидит справа, и кончая мальчиком, что раздувает меха слева, — все они ярко выраженные типы работников, каковых



Ле-Нэн.

Возвращение с поля.

мы и теперь ежедневно видим у наковальни и горнов, у токарных станков и домашних печей. В своих картинах из жизни крестьян Ле-Нэн не выхватывают курьезных моментов деревенского быта, а пытаются запечатлеть моменты из действительной жизни деревни. На картинах Ле-Нэн «Крестьянский обед», «Крестьянская семья», «Возвращение с поля», при общей жизненности композиции, фигуры крестьян индивидуально ярки. Ле-Нэн первые уловили ту печать, что накладывает земля на тех, кто от детства до старости отдает ей свой труд. Они уловили эту печать и выразили ее в сосредоточенных лицах своих крестьян. Только два века спустя Франсуа Милле направился по указанному ими пути.



Рембрандт.

Гравюра.

ИСКУССТВО УМИРАЮЩЕГО ДВОРЯНСТВА

В XVIII веке роль французской буржуазии в экономике страны значительно выросла задолго до того, как она вступила в борьбу за власть; дворянство же потеряло экономические корни задолго до того, как оно было отмечено Великой Французской Революцией. А между тем, вырождающееся дворянство все еще

оставалось привилегированным классом, в руках которого находился государственный аппарат, — классом, притязаниям которого продолжала подчиняться жизнь страны. В руках этого умирающего класса всецело оставалось искусство, и вся внутренняя пустота этого изжившего себя, обреченного класса воплотилась в искусстве века. Французское искусство XVIII века, используя огромные технические завоевания искусства предшествовавших двух веков, внешне достигло большого совершенства; по своей же бессодержательности это искусство не име-



Антуан Ватто.

Вывеска Жерсена (фрагмент).

ссыном кровельщика, сам должен был стать плотником. Искусству начал учиться у деревенского живописца. Попав в Париж, он начинает с изображения сельского люда. Но ни одного нового штриха он не вносит в эту область. Перед нами те же танцующие крестьяне и крестьянки, что мы видели на полотнах голландцев и фламандцев XVII века. Даже самое значительное из этих произведений Ватто — «Искреннее веселье» кажется нам лишь вариантом какой-либо деревенской сцены Теньера. Неизбежная харчевня, перед которой танцует группа крестьян; на опрокинутой кадке сидит скрипач, играющий на

ет примера. Естественно, что мотивы труда здесь попадают редко и случайно, и ни о каком более или менее углубленном к ним отношении и речи не может быть.

Все больше и больше терявшее свое значение, как общественный класс, дворянство доживало свой век, предаваясь беззаботному веселью. Вся паразитическая жизнь этого класса была лишь легкой игрой, и от искусства требовалось, чтоб оно было только забавой, и не больше — таким оно в действительности и стало.

Главою этого искусства является Антуан Ватто (1684—1721 гг.). Он был

скрипке; в глубине — крестьянин хочет обнять девушку, которая слабо сопротивляется. На картине «Возвращение из кабака» пьяная компания крестьян бредет домой; другая компания, сидя перед кабаком, еще продолжает бражничать.

Но сын деревенского кровельщика входит в историю искусства не изображателем труда, а певцом изысканной жизни французской знати XVIII века, певцом последних любовных утех распадающегося феодального дворянства. В 1717 г. Ватто представил в академию «приемную» картину — «Отплытие на остров Киферу». Широко раскинулся солнечный ландшафт: среди голубеющих холмов протекает тихая река, отражая высокое небо и свои живописные берега... Вереница прекрасных дам и изысканных молодых людей в атласных платьях и разноцветных плащах... Все они направляются к ждущему их у берега обвитому розами кораблю, над которым кружатся целые рои амуров. На заднем плане высются синие горы, и манит наполненная сиянием даль, в которой скрыта чудесная страна любви.



Франсуа Буше.

Спящая пастушка.

За эту картину, живописные достоинства которой делают ее выдающимся произведением века, Ватто получил звание «живописца галантных празднеств». Таковым и стал в действительности художник во всем его дальнейшем творчестве. Молодые люди с гитарой на ленте через плечо, группы нежных дам и стройных кавалеров, расположившихся завтракать на цветущей лужайке, кавалькада галантных всадников, любезно беседующих с дамами на лесной опушке, общество изысканных аристократов в парке, — вот кто заполняет собою многочисленные полотна Ватто.

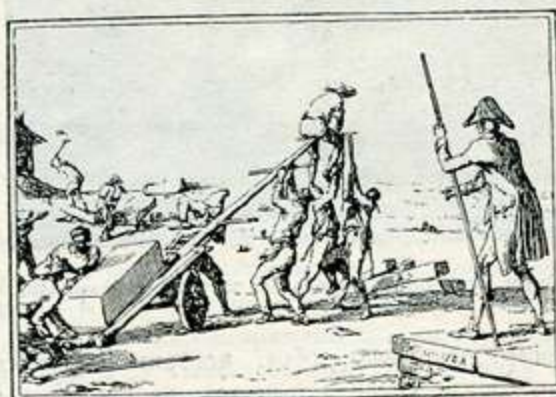
И только один раз мы видим рабочих на картине Ватто. В последний год жизни он, обессиленный тяжелой болезнью, приезжает в Париж. Он просит приюта у своего друга Жерсена — торговца произведениями искусства. Здесь уже слабеющей рукой он пишет свою знаменитую «Вывеску Жерсена». Это произведение, удивительное по непосредственности наблюдения световых рефлексов, по естественности и непринужденности расположения фигур и их индивидуальной обрисовке, имело огромный успех. В этой последней

своей работе, единственной работе, как известно, удовлетворившей самого художника, рядом с нарядной публикой, пришедшей посмотреть выставленные произведения, рабочие, сбросив кафтаны, упаковывают картины в ящики. Но не эти рабочие, а опять-таки разодетые мужчины и женщины, пришедшие в лавку картин, занимают главным образом внимание художника.

Франсуа Буше (1703—1770 гг.)—второй после Ватто художник, в произведениях которого паразитическая жизнь французской знати XVIII века нашла себе полное отражение. Этот поверхностный художник, которому не было знакомо глубокое проникновение в природу, художник, искусство которого не согрето ни единым лучом искреннего чувства,—писал быстро и легко. Он оставил свыше 10.000 рисунков и 1000 картин. Эти многочисленные произведения охватывают все области живописи: тут и мифология, и религия, и пастушеские сцены, и деревенские образы. И хотя художник довольно часто возвращался к последним сюжетам, мы все же не должны предполагать здесь какое-либо проникновение в трудовую народную жизнь. Печать эпохи лежит на всех этих работах. Напрестольные иконы Буше не уступают в своей нарядности танцовщицам, его мифология—флирт обитателей Олимпа, пастушеские же идиллии Буше не что иное, как любовные приключения аристократов. А его крестьяне, его рыбаки, его нарядные прачки жили только в воображении молодых маркизов, которые представляют себе никогда не виданную жизнь крестьян полной поэзии и всевозможных радостей. Замечательно, что, коснувшись в целом ряде своих произведений мифа о Вулкане, Ватто ни разу не пишет людей с молотом в руках, не показывает обстановку кузницы, как это делали Веласкес на сто, а Луини и Тинторетто на двести лет раньше. «Венера у Вулкана» парижского Лувра, и картина того же названия, хранящаяся в Лондоне, представляют собою обычные любовные свидания. Только написанные в углу наковальня или клещи должны оправдать название, выставленное художником под своими работами.

Напрасно мы стали бы искать мотивы труда у других мастеров рассматриваемой эпохи: они все пошли по пути Ватто, но уже с меньшим талантом. Франсуа Леидан (1688—1737 гг.) писал в кокетливом и жеманном стиле любовную мифологию, как «Геркулес и Омфала» и «Венера и Адонис». Жозеф Натуар (1700—1777 гг.) писал изобилующие амурчиками овалы картины на те же темы; Никола Ланкре (1690—1743 гг.) и его ученик Жан Батист Патер (1696—1736 гг.) были, как и Ватто, живописцами изысканных празднеств.

Лучшую характеристику искусства эпохи дает немецкий историк М. Брекер. Этот писатель говорит об архитектурном стиле этого времени (рококо): «Идеи несения, поддержания чужды этому стилю; верный выразитель эпохи легкомыслия и наслаждений—он избегал всякого напоминания о ненавистной работе».¹⁾

Дюплезис
Берто

Офорт

ОТ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА ДО 1848 ГОДА

Вторая половина XVIII и начало XIX столетия являются в истории западно-европейских стран эпохой перехода от старой хозяйственной системы, покоящейся на феодально-крепостных отношениях, к капиталистической промышленности, имеющей своим основанием наемный труд. К этому времени европейская буржуазия всходит на ступень, которая скоро приводит ее к могуществу; но уже и тогда было значительно влияние восходящего класса на все стороны общественной жизни, а в некоторых областях это влияние уже получило свое яркое выражение. Влияние идущего к господству класса скоро сказалось и на искусстве эпохи. Искусство, что расцвело в XVIII веке в Голландии, этом единственном тогда буржуазном оазисе среди аристократического мира,—это искусство находит себе однородную почву в вступающем в свои права во всей Европе буржуазном обществе.

Портрет делается преобладающей отраслью искусства, современная жизнь воплощается исключительно в изображении домашнего уюта, семейной идиллии. Новой эпохой нового искусства. Вильям Гогарт открывает собою историю английского искусства, а вместе с тем и является начинателем проповеди морали, которая отличает новое искусство. Если не считать автопортрет с собакой, то первым произведением мастера являются шесть голов слуг. Итак, творчество Гогарта открывается образами труда. Но главными работами Гогарта, взятыми из мира труда, надо считать его две серии: «Жизнь падшей» и «Прилежание и лень». «Жизнь падшей»—шесть редких по реализму картин, составляющих жизнеописание деревенской девушки, работавшей в городе служанкой. Поддавшись соблазну, она делается



Томас Генсборо. Дровосек, застигнутый грозой.

И в изображении трудящихся—полное игнорирование обывательской жизни этих людей, полной тяжелого труда. Но последние сто лет значительно изменили лицо трудящихся масс. Во Франции Людовик XVI вступил на престол при глухом рокоте народного недовольства, в Англии стачки, демонстрации рабочих, революционные вспышки в фабрично-заводских районах заставили правительство уже на рубеже XVIII и XIX веков принять ряд законов, направленных против движения рабочего класса. Теперь больше нельзя было только потешаться глупостью, грубостью трудящихся масс. В изображении трудящихся появляется теперь новая черта—проповедь добродетели.

Англия первая стала на путь капиталистического развития; она же является родиной

¹⁾ М. Брекер.—«Очерк истории искусства». Русск. пер. Петербург, 1898 г.

содержанкой банкира. Покинутая последним, она заводит дружбу с уличным разбойником и кончает свою жизнь в публичном доме.

«Прилежание и лень» — последнее из цикловых произведений Гогарта — обнимает двенадцать картин. Двое юношей одновременно поступают в ученье на ткацкую фабрику. Один из них благодаря своему трудолюбию делается соучастником крупной торговой фирмы, становится мужем красивой хозяйской дочери и наконец попадает в лорд-мары Лондона. Другой юноша, поддавшись лени, падает все ниже и ниже: он становится игроком, затем бродягой и наконец убийцей. Он кончает жизнь на эшафоте. Двенадцатый лист рассказывает о последней встрече бывших товарищей, когда добродетельный объявляет именем закона порочному смертный приговор. Эти картины Гогарт издал гравюрами и еженедельно раздавал их рабочим как бесплатную проповедь в красках.

Гогарт работал во второй половине XVIII века, когда ограбление крестьян крупными землевладельцами, лордами, достигло верха ожесточенности. Масса обезземеленных крестьян, согнанных с насиженных мест дошла до пределов нищеты. Положение же рабочих весьма немногим было лучше рабства. Близился самый злополучный период в истории рабочего класса.



Жан Симеон Шарден.

Прачка.

В это время Гогарт идет к рабочим с проповедью воздержания и смирения. Здесь искусство борется за дело, которое всегда делали и теперь продолжают делать церковь и философия на службе у правящих классов.

Томас Генсборо (1727—1788 гг.) — один из крупнейших портретистов, которыми богато в этот период искусство Англии, но он в то же время является большим мастером пейзажа, провозвестником певцов природы XIX века. Генсборо родился и провел юность среди деревенской природы и сохранил любовь к ней на протяжении всей своей жизни. Эта любовь водила рукою художника, когда он писал свои нежно-задумчивые пейзажи. И к изображению трудящихся Генсборо пришел через пейзаж, дополнением которого они чаще всего и являются. На картине Генсборо «Вход в хижину» — молодая крестьянка, что стоит у дверей, держа на руках своего дитя, полуголые ребятишки, стоящие возле нее, и сама хижина, над крышей которой старый дуб опускает свои ветви, — все это лишь подробность ласкающего глаз ландшафта, обвеянного глубокой тишиной. Такой же подробностью пейзажа — и не больше — является на картине «Воз» крестьянская семья, проезжающая по лесной дороге в тележке, запряженной в одну лошадку.

Подчас крестьяне Генсборо перестают быть деталями и становятся главным предметом изображения, пейзаж переходит в жанр, — так создается целый ряд картин из жизни крестьян: «Крестьянская девочка», «Крестьянские дети», «Дровосек в грозу». Если крестьянские дети Генсборо, при всей своей изысканности, все же отмечены простотой, отличающей деревенских ребят, то дровосек представляет проповедь смирения в красках. Застигнутый грозой в лесу, этот крестьянин не бросается искать, где бы

укрыться, а, воздев к небу глаза, покорно предается судьбе. Перед нами святой отшельник, пришедший в лес для уединенной молитвы, а не дровосек, под мощными ударами топора которого только что стонали деревья.

Джордж Морланд (1763—1804 гг.), один из замечательнейших художников Англии, с большой любовью писал старых, загнанных кляч, усталых ломовых лошадей. Часто художник изображает рабочих лошадей, идущих на водопой в сопровождении своего хозяина или влачащих телегу, в которой сидит крестьянин. Тогда он создает прочувствованные сценки каждодневной трудовой крестьянской жизни. Лучшим из произведений этого рода у Морланда является его «Конюшня». Но стоит Морланду взяться за изображение крестьянской жизни самой по себе, — он не идет дальше неизбежного сельского кабака и дикой «Крестьянской ссоры».

Это одностороннее изображение жизни трудящихся в английском искусстве находит наиболее полное выражение в творчестве Давида Вильке (1785—1841 гг.). Вильке родился и рос в маленькой деревушке Култесе, и тем более странно, что действительная жизнь крестьян от него совершенно ускользала. Первая картина Вильке — «Сельская ярмарка»,

исключительной, областью семейной жизни Шарден остался навсегда певцом буржуазных добродетелей, во главе которых он ставит трудолюбие. Отсюда и трудовые мотивы художника, его «Кухарка», «Прачка», «Урок вышивания», «За работой». Но во всех этих работах Шарден совершенно не задается целью изображать человеческий труд; здесь показано мирное занятие человека как деталь его спокойного существования в тиши спокойного семейного уюта; здесь труд лишь символ домовитости. Только таким истолкованием трудовых сцен объясняется то спокойствие, та неподвижность, что царят на полотнах Шардена, несмотря на их трудовые мотивы. «Он почти никогда не пробует перевести спокойное состояние в действие», говорит о Шардене историк искусства К. Верман. И не только это — ни единого трудового усилия, ни единого мускульного напряжения нет на полотнах Шардена.



Жан Симеон Шарден.

Каменотес.

которую он написал будучи еще двадцатилетним молодым человеком. За «Ярмаркой» идут «Деревенские политики», «Игра в жмурки», «Деревенский праздник» и другие работы, имеющие единственную цель — отметить смешные стороны крестьянской жизни. Крестьяне Вильке не знают тяжелого труда, не ведают нужды, — они вечно шутят, забавляют себя и окружающих. Вильке свел изображение трудящихся к созданию анекдотов в красках.

Начинателем буржуазного искусства во Франции является Жан Симеон Шарден (1699—1779 гг.).

Поле наблюдения Шардена ограничивается почти

На полотнах Шардена фигурируют почти исключительно женщины, занятие которых более характерно для мирной семейной жизни. Мужчин он изображал крайне редко. К таким исключениям принадлежит «Каменотес», но и тут только молот в руках изображенного человека объясняет название картины.

В творчестве Жан-Батиста Греза проповедь буржуазной добродетели переходит в ханжество. И деревенские сцены Греза насквозь фальшивы. Эти живые композиции бесконечно далеки от действительной жизни деревни. Такие картины, как «Первая борозда» и «Чтение библии», своей явной ложью почти невыносимы. По поводу этого воспевавшего искусством крестьянской добродетели кто-то из историков справедливо сказал: «Жалкое желание задобрить людей, столетия выносивших гнет правящих классов». И сама жизнь скоро доказала всю ложь этого искусства. Престарелому Грезу, пережившему революцию, пришлось видеть, как те крестьяне, что так смиренно читали псалмы на его картинах, в неистовстве поджигали барские усадьбы, уничтожали их обитателей.



Жан Батист Грез.

Первая борозда.

«Революцию совершили, — пишет Марат в своем журнале «Друг народа», — только низшие классы общества: рабочие, ремесленники, крестьяне, — словом низший слой, та беднота, которую богатые называют канальями и которую римское бесстыдство некогда называло пролетариатом».

Но почему же мы не видим этих рабочих, этих крестьян на полотнах эпохи революции? Почему эти полотна заполнены героями древнего Рима?

На эти вопросы мы находим ответ у того же Марата. От имени тех, что, «влача нищенское существование, могут служить отечеству только руками», он обращается к депутатам Национального собрания: «Мы сквозь все ваши живые положения о свободе, сквозь все великие слова о равенстве отлично видим, что в ваших глазах мы как были, так и остались сволочью».

Об этой «сволочи», усилиями и жертвами которой главным образом совершилась революция, молчит искусство эпохи. Луи Давид (1748 — 1825 гг.) — художник, наиболее связанный с революцией, чтобы «приводить примеры героизма и гражданских подвигов», обращается к истории древнего Рима. Еще накануне революции Давид пишет картину «Клятва Горациев», а в 1789 году он создает «Брута у трупов своих сыновей». Точно также на знаменитом рисунке Давида «Победа народа» перед нами лишь римские тоги, римские тунки, жесты и позы сынов вечного города.

Только июльская революция, в которой правительство Карла X пало под ударами рабочих Парижа, последовавшие одно за другим восстания в Лионе заставили французских художников оглянуться на рабочий класс.

В салоне 1831 г. были выставлены свыше сорока изображений, эпизодов июльской революции, и на некоторых из них мелькают фигуры рабочих. На самом выдающемся из этих произведений, —



Карл Гюбнер.

Расчет с ткачами.

«Баррикада» Эжена Делакруа (1799 — 1863 гг.) — мы видим в центре картины, слева от молодой женщины, олицетворяющей свободу, рабочего с ружьем в руках, с выражением мрачной решимости в лице. Среди этих картин, вызванных июльскими днями, находилась также картина Жанрона «Маленький патриот», на которой легко отличить фигуры рабочих с парижских окраин.

Жанрон много раз возвращался к изображению людей труда. Он писал крестьян, кузнецов, он создал больше десятка рисунков из жизни пролетариата. Картина Жанрона «Отдых рабочего», на которой «плебейский» пейзаж сливается с унылой фигурой человека в лохмотьях, должна быть отмечена как подлинный образ рабочего в искусстве XIX века.

Но истинный смысл событий, их исключительное историческое значение не открылись художникам эпохи. Лионское восстание 1831 г., прошедшее под лозунгом: «жить работая или умереть в бою», было первым крупным историческим проявлением классовой борьбы между буржуазией и пролетариатом, началом тех грозных конфликтов, что прошли через всю вторую половину XIX века и угрожают теперь существованию буржуазного общества; художники же эпохи видели только те народные бедствия, что вызвали

восстания, тот ужас, который явился следствием подавления его. Вот почему в их произведениях нет мощи труда, его величия. Здесь только мрачные картины из жизни бедняков.

Если одни художники под влиянием событий видели в мире труда лишь страдания, то для других этот мир попрежнему все еще исчерпывался пиршествами и плясками. В том же салоне 1831 г. была выставлена картина Леопольда Робера (1749 — 1835 гг.) «Пришествие жнецов в Понтийские болота». Райх пишет об этой картине: «Жнецы Робера не подозревают, каким опасностям они подвергаются в этих болотах, полных чумных испарений; ничто не указывает на то, что они осуждены исполнить тяжелейшую работу за ничтожное вознаграждение при душливом зное Кампаньи. Их одежда показывает известную зажиточность, и лица дышат довольством. Все очень красиво, даже блестяще нарисовано, но в сущности неправдиво».¹⁾

Скоро и в искусстве Германии показываются первые мотивы труда. В 1845 г. появляется картина Карла Гюбнера (1814 — 1879 гг.) «Силезские ткачи», весть о которой быстро облетела всю страну. Содержание этой картины — содержание первого акта гауптмановских «Ткачей». Место — Силезия. Время — сороковые годы XIX века: Большая серая оштукатуренная комната... Сюда ткачи приносят готовую работу... Они выходят по очереди вперед и подают свой товар для осмотра. Приемщик стоит за большим столом, на который кладут подлежащий осмотру товар... Большинство ожидающих очереди ткачей похожи на подсудимых, которые с мучительным напряжением ждут на суде приговора...

Эта картина писалась в 1844 году, в год самого большого из голодных восстаний доведенных до отчаяния силезских ткачей. Но в этом произведении нет ни ужаса работников, вызванного тысячею смертей их товарищей от голодного тифа, ни той решимости, с которой они обрушились на своих угнетателей. В том же году Генрих Гейне пропел свою поразившую весь мир «Песню ткачей»:

Глаза их сухие не блещут слезами,
Сидят у станков и скрежещут зубами;
„Германия, саван тебе мы соткем,
В него мы тройное проклятие вплетем“...

Ничего подобного нет в картине Гюбнера. Здесь, как и в следующих его работах: «Переселенцы», «Опись имущества» и особенно «Благотворительность в хижине бедняка», лишь сочувствие к страданиям и беспомощности бедняков.

Нужно было более яркое выступление пролетариата, чтобы мир понял, что пришел новый общественный класс, исполненный воли к борьбе и уверенности в победе.

Генсборо.



Фрагмент картины.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

¹⁾ Статья Райха — «Буржуазное искусство и социальный вопрос» напечатана в сборнике «Искусство в буржуазном обществе», вышедшем под ред. В. Фриче. С-Петербург 1906.

ОТ 1848 ГОДА ДО 1917 ГОДА

I

ФРАНЦИЯ

ИСКУССТВО XIX века, берущее свое начало в первокапиталистической Англии, достигло своего высшего развития, получило самое яркое свое выражение в революционной Франции. Революционные пожары Франции, уничтожившие остатки феодального мира, осветили искусству его новый путь. Страна революций стала средоточием художественного творчества. Здесь же мы впервые встречаемся с серьезным и углубленным отношением искусства к трудящимся, и отправной пункт этого явления — исторический 1848 год.



Оноре Домье.

Бурлак.

«Полудикие варвары» — трудящиеся Франции выползли в 1789 г. из своих «звериных нор», и с тех пор за спиной восходящей буржуазии начинает робко вырисовываться силуэт рабочего класса, который в 1848 г. впервые заявляет перед лицом мира, что за тысячелетия труда он требует признания своего голоса.

С этого года начинается эпоха господства развитого капитала, но также и эпоха сильно развитых классовых противоречий. От 1848 г. ведет свое начало государство буржуазного величия; этот же год дает начало миру пролетариата, ибо он навсегда опроверг лицемерную сказку об общности интересов имущих и неимущих, праздных и трудящихся, угнетенных и угнетателей. За восстание 24 июня 1848 г. рабочие Парижа заплатили 12-ю тысячами жизней своих товарищей; ярость же, с которой совершалась эта расправа, продиктовала историку-современнику жуткие слова: «Казалось, люди тогда задались целью избавиться от рабочего класса посредством самых беспощадных массовых убийств». В те же кровавые дни в головы и души измученных людей проникло сознание классового противоречия и клас-

совой борьбы. То, что Маркс и Энгельс перед тем стремились внушить в бессмертных словах «Коммунистического Манифеста» пролетариям всех стран, а именно — сознание их собственных интересов и вместе с тем их силы, ясное разумение сущности социального развития, — это, конечно, со страшными ударами начертал на груди пролетариата неизгладимыми знаками более сильный учитель — история. Пролетарское классовое самосознание, идея классовой борьбы, ее необходимости и значения, — вот что является со времени исторического 1848 г. неотъемлемым завоеванием пролетариата.

Если дикие расправы внутренние спалили рабочих, то единодушное выступление трудящихся масс заставило внешний мир посмотреть на рабочих, как на объединенный общими стремлениями класс. В день 16 марта 1848 г. по мастерским Парижа пробежало: «Завтра в 9 часов утра на аллее Елисейских полей!», и утром 17 марта не менее 200.000 рабочих двигались стройными колоннами по улицам Парижа, наполняя воздух звуками Марсельского марша. Буржуазная Франция поняла, что перед ней не взбунтовавшаяся чернь былых времен, а осознанный себя класс, восставший, чтобы защищать свои жизненные интересы.

В 1848 г. пролетариат впервые выступал на арену истории. Стало ясно, что в мир пришла новая общественная сила, что появился новый и серьезный претендент на управление жизнью, и искусству предстояло найти художественный облик нового пришельца. Художники начинают изображать городской и сельский труд, жизнь на морях этих немногих произведений имеются написанные с огромным талантом картины из жизни трудящихся.

В 1848 г. пролетариат впервые выступал на арену истории. Стало ясно, что в мир пришла новая общественная сила, что появился новый и серьезный претендент на управление жизнью, и искусству предстояло найти художественный облик нового пришельца. Художники начинают изображать городской и сельский труд, жизнь на морях этих немногих произведений имеются написанные с огромным талантом картины из жизни трудящихся.

«Прачка» Домье — первая в искусстве песня о величии труда. Ее стройная сильная фигура дышит бодростью, с какой-то победной легкостью она несет свою ношу. Когда пейзажист Добиньи впервые увидел микельанджеловскую роспись Сикстинской капеллы, он, удивленный, крикнул: «Да ведь это как будто написано Домье!». И в этих словах удивленного молодого художника — огромная правда: «Прачка» Домье встает на фоне городских зданий монументальной фигурой, она исполнена какой-то силы и пафоса свойственных творениям Буонарротти.



Оноре Домье.

Прачка.

Трудно сказать, кто был здесь начинателем, ибо в сороковых годах мы видим целый ряд художников, почти ровесников, работающих в этой области. Но все же первым должно быть произнесено имя Оноре Домье, выдающегося художника и графика, первого изобретателя быта нового города в момент его вторжения в жизнь.

В сороковых годах Домье создает несколько серий литографий, посвященных железной дороге. В них художник предвещал тот ускоренный темп жизни, который скоро стал душою века, но который тогда стал только намечаться. Бурное, в политическом отношении, время увлекло Домье на путь сатиры, и в результате он оставил 5.000 литографий и лишь 2 десятка картин. И среди

То же надо сказать о «Бурлаке» Домье. Этот человек, согнувшийся в трудовом напряжении, все же не склоняется к земле, а выдается над ней. Все детали сведены на-нет, едва намечена река, еле можно разглядеть линию горизонта. Только одинокая фигура согнувшегося бурлака господствует на всем захваченном полотном пространстве.

Домье дожил до глубокой старости, и в 1887 г., в последний год своей жизни, он в величаво-мрачном рисунке запечатлел не обаятельную скорбь по погибшим парижским пролетариям, сражавшимся под знаменем Коммуны. Этот рисунок, этот лист, эта литография, этот застывший силуэт женщины в трауре, над головой которой начерчено «1871», — останется навсегда лучшим памятником героям-коммунарам.

Но новую эпоху в отношении искусства к труду и к человеку труда открывают начинающие появляться в конце сороковых годов одна за другой изумительные поэмы в красках Франсуа Милле, величавые поэмы о труженике земли.



Оноре Домье.

1871.

Милле родился (1814 — 1878 гг.) в маленькой приморской деревушке. Годы детства будущего художника текли среди деревенской природы и тяжелого физического труда, да он и сам до 16-летнего возраста работал на небольшой земле своего отца: пахал, севал, молотил.

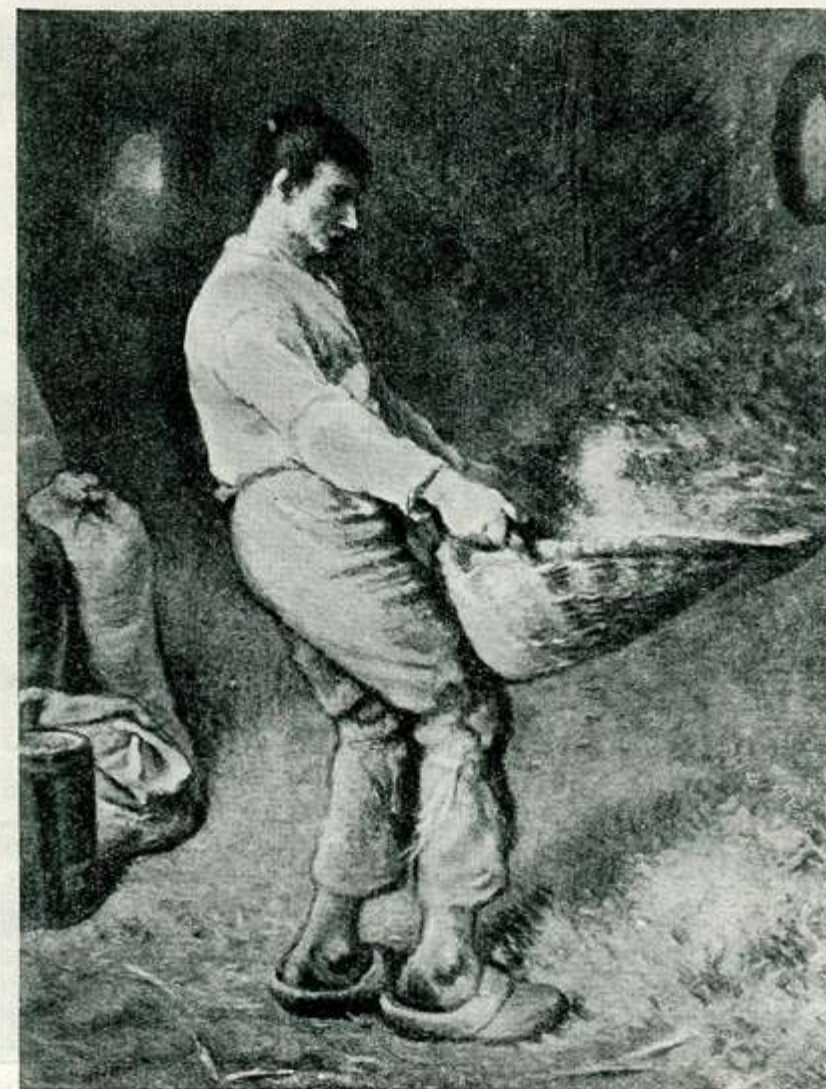
Но ошибочно искать объяснение творчества Милле в его крестьянском происхождении, как это делали почти все писавшие о художнике. Ход развития творчества Милле заставляет нас искать корни этого творчества в социально-политических

предпосылках революции 1848 г. и в событиях этого поворотного в мировой истории года. Только здесь можно найти ответ на поставленный историками вопрос: откуда явился этот художник, у которого в искусстве не было предшественников? Художественная деятельность Милле началась в момент, когда искусство было глухо ко всем звукам окружающей его жизни; художники уносились к минувшим эпохам, к далеким странам, изображали былую любовь, минувшую ненависть. И Милле начинает с сочинения галантных картин: он пишет любовные идиллии, пробует свои силы в истории Греции и Иудеи. Казалось, перед крестьянским сыном из Нормандии расстилается творческий путь, пройденный многими

художниками всех времен, вышедшими из недр трудового народа и отдавшими свое искусство блеску праздной жизни господствующих классов. Но вот вихрем налетают июньские дни и Февральская революция и указывают художнику его настоящий путь.

Милле жил в Париже в период, предшествовавший 1848 г.; здесь же он прожил и самый 1848 г. Он видел, как развивалось рабочее движение; он видел, как по улицам Парижа распродавались в тысячах экземплярах рабочие органы: — «Организация Труда», «Набатный Колокол Рабочих», — бросавшие грозные предостережения правящему классу. Он видел, как рабочие Парижа сражались на баррикадах, которых в июньские дни насчитывалось свыше 400. Он видел ужасные усмирения восставшего пролетариата, и это определило его творческий путь. Уже в Салоне 1848 г., в этом революционном Салоне, почти впервые за двести лет своего существования открывшем свои двери всем желающим, отвергнув институт жюри, уже в этом Салоне появился «Вельщик» Милле — мужественная фигура крестьянина в синей рубашке, который в золотистых облаках пыли просеивает свое зерно. Картина изображая правдиво, с исключительной простотой, доходящей до величия.

Отправляясь в деревню, Милле не знал даже, как она называется. «Среди леса Фонтенебло, — сказал ему его друг, художник Жак, — есть какая-то деревушка, название ее кончается на зон». Этого было достаточно, чтобы пуститься в путь. Милле не нужны были подробности о его будущем местожительстве, его влекло туда, где жизнь и труд неразрывны, и он шел туда, шел, не заглядывая вперед, шел по первому зову.



Жан Франсуа Милле.

Вельщик.

привлекла к себе общее внимание. Типичные движения «Вельщика» впервые обнаружили перед изумленными зрителями крестьянина, не как деталь пейзажа, а как зрелище трудового напряжения — человека в рамке природы.

«Вельщик» стал манифестом художника. Этой картиной Милле открывает первую страницу той эпопеи крестьянского труда, которой он посвятил без остатка всю свою полувекую художественную деятельность. Скоро он удаляется в деревню, где остается всю жизнь, творя картину за картиной, изображая великую борьбу человека с землей за хлеб насущный,

Современная Милле критика, неоднократно отзываясь на появление того или иного нового его произведения, называла его социалистом, что немало поражало художника, жившего в деревенском уединении и ничего не знавшего о развивающемся в то время рабочем движении. Но критика была бесспорно права, видя в произведениях Милле что-то большее, чем простое изображение крестьян, занятых своим обычным трудом. «Самое радостное для меня в жизни,— пишет Милле в одном своем письме,— это спокойствие и тишина в лесу и на полях. На дороге, ведущей через поле, показывается человеческое существо; оно несет вязанку хвороста, сгибаясь под ношей. Появляясь в поле, такая фигура сразу напоминает о том, что труд — основное условие человеческой жизни. Кругом люди работают, копают землю. От времени до времени кто-либо поднимается, расправляет члены и обтирает пот рукой. «В поте лица своего ты будешь есть хлеб свой». А все же я вижу в их труде источник истинной человеческой и великой поэзии».



Жан Франсуа Милле.

Сеятель.

Последние слова художника находят себе полное подтверждение во всем его творчестве. «Сеятель» Милле, идущий твердой поступью, широким и властным взмахом руки разбрасывающий зерна по свежеспашанной ниве, его «Человек с мотыгой», отдыхающий под палющим солнцем, опираясь на оружие своего тяжелого труда, его сгибающиеся над скошенным полем «Собирательницы колосьев», время от времени подымающиеся, чтобы усталым взором всмотреться вдаль, — все эти творения выражают всеобъемлющую силу воли творческого труда, идущего через века и тысячелетия путем мук к своему торжеству. Вот почему картины Милле пугали буржуазную критику красным призраком социализма.

Если слова Милле о труде, как «источнике истинной человечности и великой поэзии», оправдываются в его творчестве, то они с исключительной глубиной отражаются в его произведениях, изображающих крестьянскую молодежь и ее труд, лучшим из которых являются «Пастух со своим стадом» и «Пастушка».

Закутанный в широкий плащ, стоит неподвижно, опираясь на посох, юный пастух. Позади волнистые линии овечьих спин, впереди ширь полей. Его взгляд уходит вдаль, его фигура проникнута эпическим спокойствием, почти торжественностью. Одинокий черный силуэт царит над расстилающимся вокруг него простором. Нет сомнения, он смело пойдет вперед к ждущей его впереди многотрудной жизни.

Не менее проникновенна картина «Пастушка», которая справедливо считается одним из лучших произведений Милле. Молодая девушка ведет по дугу свое стадо. Она остановилась среди цветущей травы. Из-за легких туч заходящее солнце обливает матовым светом облик девушки, делая его прекрасным. Из переписки Милле мы узнали, что эта картина стоила ему многих тревожных дней, многих бессонных ночей.

«Красота заключается не в лицах,— писал Милле,— а в гармонии человека с его деятельностью». И его «Пастушка» лучшее доказательство этого.



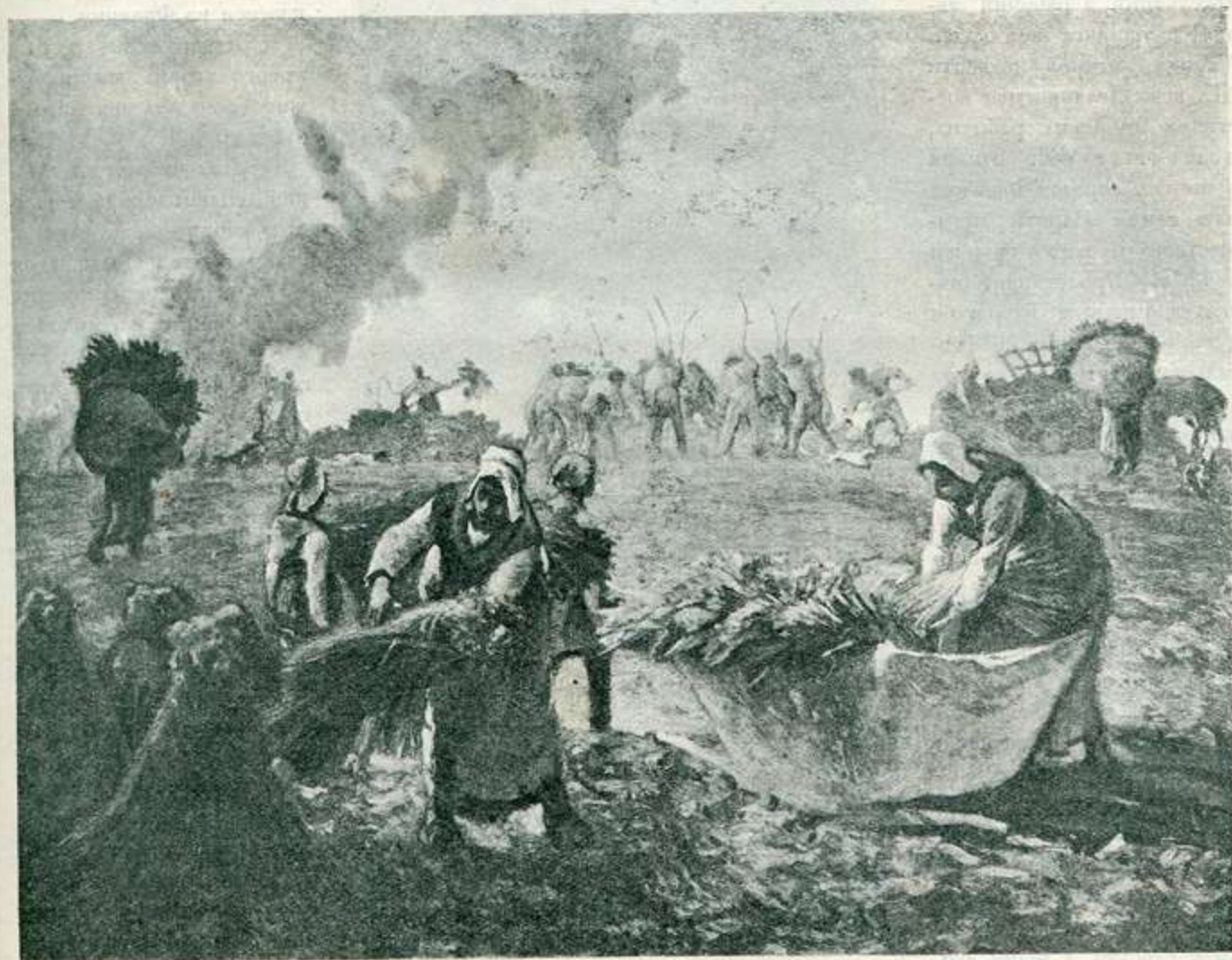
Жан Франсуа Милле.

Крестьянин с мотыгой.

Все творчество Милле неразрывно связано с крестьянином и его трудом. Почти нет момента трудовой жизни крестьянина, не запечатленного на полотне Милле. «Прививка дерева», «Сборка хвороста», «Прачка», «За прялкой», «По дороге в поле» — вот названия картин Милле.

Но Милле остается певцом труда и тогда, когда он изображает пейзаж без присутствия человека. Посмотрите на пейзаж «Осень». Здесь поле воспринято как арена труда человеческого. Здесь человек отсутствует, но земля сама наводит на мысль о крестьянине, только что покинувшем это поле. На месте остались плуг и борова в ожидании завтрашнего труда. И нет тени преувеличения в словах Луи Гуртика: «Драма между нацией и человеком, за которой Милле следит с мужественным волнением, не разукрашена никакими эффектами. Милле из неодушевленной природы берет лишь то, что надо, чтобы напомнить нам смену времени года, августовское солнце, которое жжет жнеца, заморозки, делающие землю твердой, как камень, ясное спокойствие наступающей ночи — час, когда прерывается труд». У того же автора мы

находим краткую, но чрезвычайно сильную характеристику Милле, характеристику очень ясно показывающую, как далек крестьянин Милле от пилирующих крестьян прежних художников. «Поза его (речь идет об изображенном Милле крестьянине) так правдива, так глубоко ушел он в свою работу, так крепко связан с предметами вокруг, что этот крестьянин становится воплощением поколений всех времен и стран. Неожиданно для себя этот бедняга заполняет вселенную и вечность, и его жалкий силуэт, достигая необъятных размеров, бросает свою тень в их бесконечность»¹⁾.



Жан Франсуа Милле.

Молотба.

Рядом с Милле и чуть ли не выше его современники ставили Жюль Бретона (1827—1906 гг.), который в их глазах являлся величайшим мастером сельского жанра. Но ошибочность этой оценки уже давно всем стала ясной: слишком красивы, слишком грациозны крестьянки Бретона, слишком велика неправда, живущая в каждом их движении. Чтобы убедиться в только что сказанном, не нужно знать трудов всей его долгой, почти вековой жизни: для этого достаточно посмотреть на некогда столь любимые

¹⁾ Лусс Гуртик. — «Франция». Русск. перев. Москва 1914.

у всех друзей искусства картины Бретона. «Вечерний отдых» и «Собирающие колосьев». Эти картины писались во второй четверти XIX века, а как бесконечно далеко изображенное здесь от того, что рассказывает нам история французского крестьянства этой эпохи.

В творениях Милле, художника с лирической, примиренной душой, навсегда оставшейся чуждой усложненной психологии современности, пробуждение труда воплощается в патриархальном образе не оторванного еще от почвы крестьянина. Но не крестьянин, а рабочий является творцом истории Франции второй четверти XIX века. Двухкратные восстания лионских рабочих, нашедшее себе отклик в многих городах Франции и в самом Париже, предшествовали революции 1848 г. Пролетариат является главным борцом в этой революции, в февральские дни пролетариат впервые развернул на баррикадах свое красное знамя. От имени парижского пролетариата Распайло приказал временному правительству провозгласить республику. «Если не будет исполнено в течение двух часов, — заявил Распайло, — я вернусь сюда во главе 200.000 человек». Еще до истечения двухчасового срока на всех стенах Парижа красовались испанские исторические слова: «Французская Республика, Свобода, Равенство, Братство»... Заставив временное правительство, а через его посредство всю Францию, принять республику, пролетариат выступил на первый



Жюль Бретон.

Со снопом.

тидесятилетний Делакруа объявляет начинающего художника «революционером, кому принадлежит будущее». И, действительно, уже в следующем 1850 г. Курбе выставляет «Похороны в Орнае», произведение, которое делает своего автора центральной фигурой великой борьбы против раз на всегда принятых и утвержденных образов и идеалов, против формы, в которой воплощались эти омертвевшие идеалы. Окружающие гроб сорок пять человек крестьян на картине «Похороны в Орнае», написанные в натуральную величину, исполнены беспощадной правды. Они встают перед нами неуклюжие и почти

Изображение этого нового творца жизни должно было дать искусство — это сделал Курбе.

Двадцатилетним юношей, сильным и первобытным, с широко раскрытыми, сияющими глазами, он в 1839 г. явился из деревни, чтобы заняться искусством в Париже, и с первых шагов молодого крестьянина на пути самостоятельного творчества почувствовалось, что новая бурлящая сила ворвалась в застывший мир искусства.

В 1844 г. Курбе в первый раз появляется в Салоне, где выставил автопортрет с собакой. Художник изобразил себя сидящим на скале в своем родном краю. Уже в этом произведении он останавливает на себе внимание; прекрасное юношеское лицо, обрамленное выбившимися из-под широкой шляпы длинными кудрями, написано с удивительной уверенностью. В Салоне 1849 г. появляются картины Курбе из народной жизни, и пяти-

равнодушные, словно старые узловатые дубы на опушке леса. Об этой картине пишет Меер-Грефе: «На полотне в четыре метра длины и в три с половиной метра вышины развертывалось перед пораженными парижанами нечто такое, что они привыкли видеть везде, но только не в Салоне, — подлинная жизнь».

Картина возбудила против себя общественное мнение своей «вульгарностью» и «прозанчностью». Самый популярный критик того времени Госсар писал о «Похоронах»: «Грубые маски пьяницы с красными носами, сельский священник, тоже похожий на пьяницу, ветеран балаганного вида, — все это составляет процессию карнавала в шесть метров длины, возбуждающую скорее смех, чем сочувствие и слезы». Другой критик Поль Манц пишет: «И напразнуданнейшая фантазия не должна опускаться до подобной вульгарности и отвратительного уродства». Вслед за «Похоронами» являются «Флажейские крестьяне»: группа



Гюстав Курбе.

Камнедробильщики.

крестьян, возвращающихся по большой дороге с базара. Опять ничем неприкрашенная действительность, еще один удар художественной рутине, опять возгласы изумления и отвращения.

Но уже тогда были люди, понимавшие огромное революционное значение работы Курбе, и это мнение кратко, но ярко выразил один из критиков, предложивший назвать «Похороны в Орнане» — «Похоронами школы академиков».

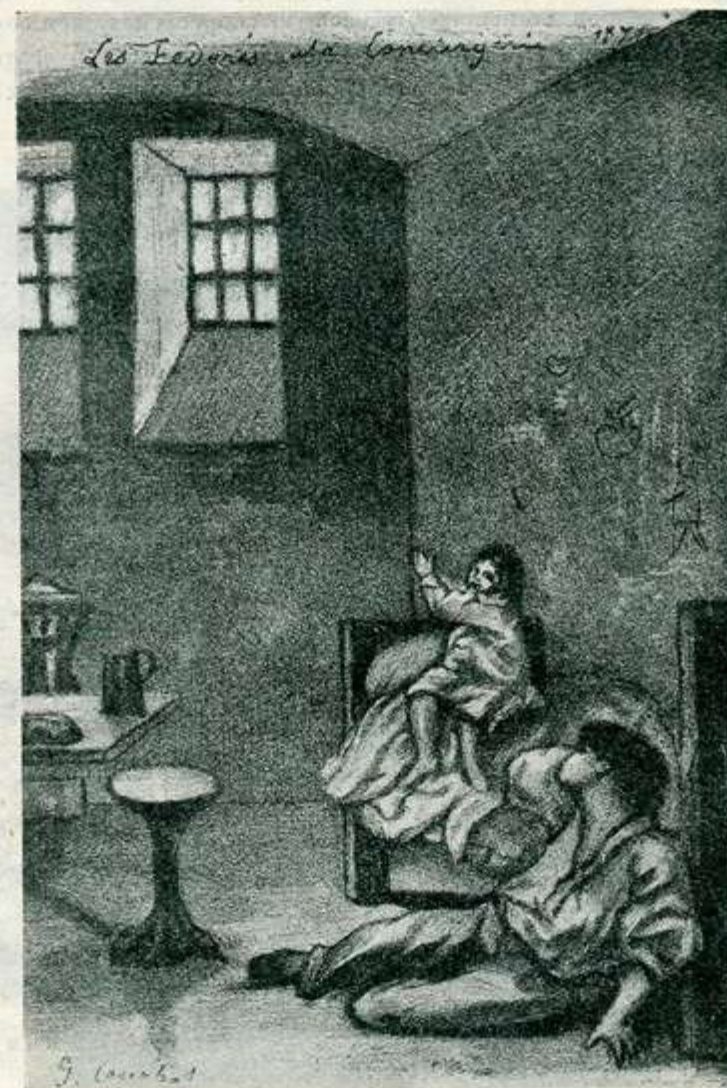
Курбе вплотную подошел к современности, которая через его искусство скоро, решительно и властно вошла в французское искусство. Художнику остался еще один шаг, чтобы перейти от крестьянина к городскому пролетарию.

В 1851 г. Курбе заканчивает картину «Пожар в Париже»: вокруг горящего дома работают в дыму и огне рабочие в блузах, а немного поодаль смотрит на работу группа раздетых мужчины и женщины.

Если и раньше публика и критика морщились при каждом появлении новых работ Курбе, но работы эти все же беспрепятственно показывались на выставках, то первое появление на его полотнах блузников кладет начало тому конфликту между художником и современным ему обществом, который проходит через всю жизнь Курбе. На эту картину, которая, по отзывам современников, была одним из лучших произведений Курбе, был положен запрет. Свежая еще память о героической борьбе пролетариата и его победе в дни 23 и 24 июня 1848 г. заставила правительство увидеть в этой картине «подстрекательство к мятежу».

Но самым ярким изображением рабочего является у Курбе его картина «Каменотесы». На картине представлены два человека: старик на коленях, разбивающий молотом камни, и семнадцатилетний юноша, сгибающийся под тяжестью полной раздробленного камня корзины. «Каменотесы» Курбе — первая в истории французского искусства картина, изображающая с чрезвычайной простотой и правдивостью рабочих, исполняющих свой тяжелый труд. Фигуры двух каменотесов на фоне первобытных скал, при умирающем свете вечерних сумерек, встают, подобно бронзовым статуям, дышат могучей жизнью. В этой картине впервые характер художника не дал ему стать учителем, и от всей недолгой истории этой школы сохранился ряд эпизодов, являющихся весьма характерными для Курбе. Когда ученики, которых Курбе заставил писать приведенного в мастерскую быка, высказали свое недовольство по этому поводу, художник им сказал: «Хорошо, господа, в следующий раз будем писать придворного».

После 1855 г. для Курбе закрывается Салон на шесть лет, и все это время он устраивает свои самостоятельные выставки. В этот период одновременно с портретами, пейзажами и обнаженными женскими телами художник пишет и картины на трудовые мотивы: «Пряха», «Молотильщики» и «Вейальщики хлеба».



Гюстав Курбе.

Федералист в темнице.

выражена динамика пролетарского труда, его профессиональная правда.

Картина была выставлена в 1855 г. в Салоне. Эти люди, грязные, оборванные, опять вызывают возмущение, как «неслыханно вульгарный сюжет», и жюри Парижской Всемирной Выставки отводит работам Курбе крайне неподходящее место. Художник берет обратно свои холсты и чуть ли не у самого входа роскошного здания всемирной выставки демонстративно воздвигает деревянный барак, в котором и устраивает свою отдельную выставку.

Представленные на выставке 38 работ, как и взгляды художника на искусство, изложенные в выставочном каталоге, имели успех у молодежи, и в мастерскую Курбе стали стекаться ученики. Но бурный ха-

Курбе время от времени переходит от кисти к перу. Он пишет: «Монументальная живопись, которая теперь царит у нас, находится в полном противоречии с общественной жизнью, а религиозная — с духом века. Какая нелепость подогревать с большим или меньшим талантом, — но совершенно не веря в них, — истории, которые могли правиться во всякое другое время, кроме нашего. Пусть бы лучше украшали вокзалы железных дорог видами местностей, куда ведет путь, изображением фабрик, рудников, машинных галлерей, — вот святыни и чудеса нашего века».

И эти строки отнюдь не являются гимном могуществу буржуазного мира, а говорят о глубоком понимании великого значения для искусства труда-созидателя. «Он ходил в толпу и проповедывал, проповедывал словами и картинами», говорит о Курбе Меер-Грефе. Какой же проповедью капиталистического величия могут служить «Камендробители» — эти люди в лохмотьях, сгибающиеся над тяжелым, безотрадным трудом? Одни критики совершенно отрицают социальную тенденцию в картинах Курбе, указывая, что художник «просто увидел на дороге каменщика и пришел в восторг от его силуэта». Другие приняли «Камендробителей», как социальный документ, как иронию по поводу нашей промышленной цивилизации. Но никто не стал искать в этом произведении хвалу растущему капитализму.

От кисти и пера Курбе переходит к практическому действию, как только наступает удобный момент.

Еще в 1848 г. Курбе был с рабочими на баррикадах, только благодаря случайному заступничеству, он избег расстрела. Как только стали разворачиваться события, предшествовавшие 1871 г., он возвращается императору Наполеону свой крест Почетного Легиона. Эта демонстрация против правительства возбудила внимание братству народов.



Жюль де Шаванн.

Зима.

С возникновением Коммуны 1871 г. Курбе делается ее членом и деятельным участником. Он руководит проведением в жизнь декрета, который является самым ярким выражением господствующих принципов Коммуны, декрета, которым Коммуна заявила свой полный разрыв со всем прошлым.

12 апреля Коммуна приняла декрет о низвержении памятника побед Наполеона — Вандомской колонны, «так как он является памятником варварства, символом грубой силы и ложной славы, учреждения военщины, постоянного оскорбления победителями побежденных, вечного покушения на один из трех великих принципов французской революции — на братство народов».

Сама Коммуна очень высоко ценила этот свой шаг. На следующий день после низвержения колонны Коммуна в правительственной газете так выясняет смысл совершенного:

«Декрет Парижской Коммуны, предписывающий уничтожение Вандомской колонны, вчера был приведен в исполнение при приветственных криках народа, который серьезно и сознательно присутствовал при крушении ненавистного памятника, созданного в честь ложной славы честолюбивого чудовища».

Число 1 мая будет славным в истории потому, что оно знаменует наш разрыв с военщиной, этим кровавым отрицанием всяких прав человека.

Первый Бонапарт принес в жертву своей ненасытной жажде господства — миллионы детей народа, он задушил республику, поклявшись защищать ее... Он хотел заклепать ошейник на шею народа, чтобы тщеславно царствовать одному среди всеобщего принижения.

На обязанности Коммуны лежал долг свергнуть этот символ деспотизма. Она исполнила его. Пусть каждый твердо знает: колонны, которые воздвигнет Коммуна, никогда не прославят какого-нибудь исторического разбойника, но запечатлеют в памяти потомства славные победы в науке и достижении свободы»...

Еще в бытность свою президентом художественной комиссии во время осады Парижа Курбе в собою петиции выдвинул мысль о необходимости сбросить эту колонну, как памятник, лишенный всякой художественной ценности и вместе с тем увековечивающий идею войны и победы, присущую империи. Нет сомнения, что Курбе содействовал появлению декрета Коммуны от 12 апреля. Не даром обнаруживается внутреннее сходство между этим декретом и вышеупомянутым письмом Курбе к немецким художникам в сентябре 1870 г. Есть даже указание на то, что Курбе был во главе революционного народа, когда на Вандомской площади бронзовая голова Наполеона скатилась к ногам восставшего пролетариата.

Курбе не было среди растерзанных в Версале. Версальские палачи сохранили ему жизнь, чтобы предать его долгой, мучительной казни. Величайшие надежды возлагали версальцы на процесс пятнадцати захваченных ими членов Коммуны, среди которых был и Курбе. Суд начался 1 августа и закончился 2 сентября. Курбе был приговорен к



Жюль де Шаванн.

Труд.

ших рабочих в 1848 г. Мейсанье провозгласил, что Курбе никогда больше не должен принимать участия на выставках, и что на него надо смотреть как на мертвого — и это решение было фактически применено. Картины великого мастера, предназначенные для Салона в 1873 г., были все отклонены Салоном. Художественной деятельности Курбе был нанесен смертельный удар.

Когда Курбе, отбыв заключение, был выпущен на свободу, против него начался поход в прессе, результатом которого было возбужденное против художника дело о взыскании с него издержек за разрушение Вандомской колонны; его приговорили к восстановлению за свой счет колонны. Курбе был вынужден бежать. Он очутился в Швейцарии, где больной и забытый умер в 1877 г.

Мы так надолго остановились на общественной деятельности Курбе, чтобы доказать, как несправедливы буржуазные критики, пытающиеся доказать, что пребывание Курбе на баррикадах вместе с парижскими рабочими в 1848 г. лишь случайное явление, что «Каменотесы» лишь интересная тема для него, а участие его в Коммуне только недоразумение.

О «Каменотесах» Курбе критик Меер-Грефе говорит: «Он просто увидел по дороге каменщика и пришел в восторг от его силуэта», а по поводу участия художника в Коммуне тот же критик говорит: «К сожалению, в Курбе сказался политический забияка».

шестимесячному тюремному заключению.

Но несравненно более жестоким, чем официальный суд, оказался суд общественного мнения буржуазного общества. Во время заседания жюри перед открытием Салона в 1872 г. знаменитый французский художник, восторженный певец Наполеона и участник усмирения восстав-

Курбе до своей смерти остался верен рабочему классу, с которым он связал свое искусство, свою жизнь. Об этом свидетельствует его литография «Федералист в темнице». Здесь изображен рабочий в подвале одной из версальских темниц. Этой работой умирающий художник выразил свою скорбь по поводу поражения парижских рабочих в 1871 г.

Выступление рабочего класса на арену истории заставило всю мыслящую часть общества задуматься над жизненным значением труда, над значительностью его роли в судьбах мира. И мы видим, что, начиная с этой эпохи, человеку искусства тем менее удастся пройти мимо мира труда, чем значительнее он как личность, чем крупнее он как художник. Как бы далеко ни стоял художник от борьбы рабочего класса, заставившей колебаться всю общественную пирамиду, — он все же не может пройти мимо труда, той могучей силы, от имени которой говорят перед лицом мира миллионы людей. И больше всего это сказалось в творчестве Пювис де-Шаванна, воскресителя стеной живописи в XIX веке и величайшего мастера Франции в этой области.

Все творчество Пювис де-Шаванна было устремлением от современности к поэтическим видениям прошлого, от грохочущей действительности к очарованию тихой сказки, от гулких шагов жизни к легкому реянию грез. Однажды летним вечером 1889 г., — рассказывает в своих воспоминаниях Вашан, — мы с Пювисом шли по гал-



Пювис де-Шаванн.

Бедный рыбак.

лерее машин и выставки Марсового поля. Залитые электричеством машинные сооружения казались еще более грандиозными, их движения еще более головокружительными, их грохот еще оглушительнее. Я с любопытством изучал впечатление, произведенное этим апокалиптическим зрелищем на художника. Он проявлял большую нервозность и, наконец, воскликнул: «Дети мои, нечего

больше заниматься искусством. Уйдем отсюда!» И он поспешно вышел. Но Пювис де-Шаванн не только в этот вечер бежал от жизни. Он не приемлет окружающий его мир, и каждое его произведение есть новая попытка создать свой собственный мир. И он, действительно, создал его. Но рука времени работала рядом с художником, и она населила этот мир людьми, неустанно работающими, сделала его ареной труда.

Фрески Пювис де-Шаванна в музее города Амьена воистину представляют собою торжество труда. Вот женщины грациозными движениями собирают плоды; вот они, сидя на берегу тихой реки, плетут рыбацкие сети; могучим напряжением сильных мышц работники перемалывают зерно; где-то вдали люди работают над сооружением моста. На фреске «Рона и Соа» в музее Лиона многоводная и бурная Соа олицетворена в могучем рыбаке со спиной, подобной скале, тянущем свой тяжелый невод под ясным и спокойным небом. На фреске в Парижском Пантеоне представлена святая Женевьева, снабжающая хлебом осажденный Париж — и тут перед нами мощные, полуобнаженные фигуры людей, сгибающихся под тяжестью наполненных зерном мешков, огромных сосудов с вином, корзин с фруктами. На панно «Керамика» и «Гончарное дело» опять сильные и широкие спины работников. Панно «Зима» и «Лето» рисуют дровосеков, тянущих срубленное дерево, собирателей хвороста, жнецов, работающих в поле. Спокойно, ровно, величаво трудятся кузнецы и крестьяне на картине Шаванна «Труд». Тихой и грустной мелодией о забытом труженике, тихой мелодией

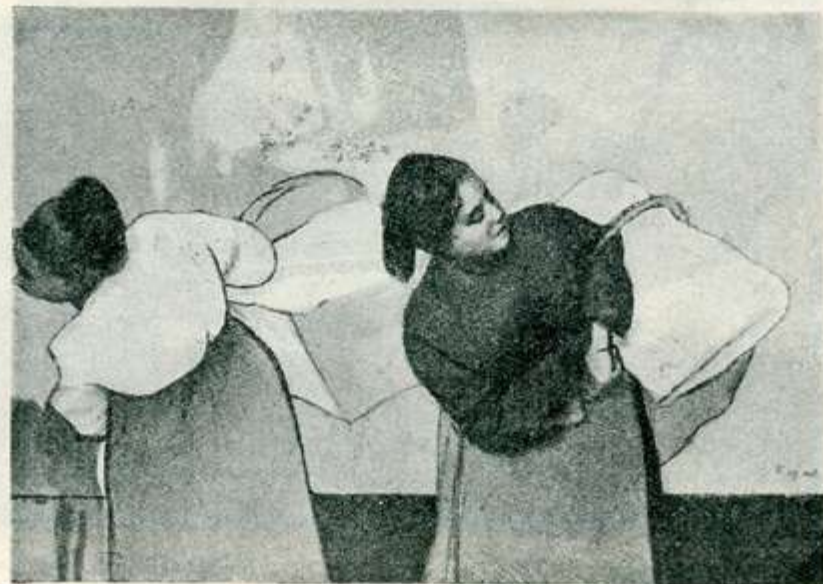
без слов входит в душу изображенное на картине «Бедный рыбак», как заунывную трудовую песню жнецов, доносящуюся с далекого берега в печальный час заката, мы воспринимаем эту чарующую картину.

Образ «Бедного рыбака» возник, когда художник бродил по одинокому берегу Сены, заросшему увядшим бурьяном и чахлыми деревьями. Но, глядя на создание Пювис де-Шаванна, мы не знаем, где протекает эта река; мы не знаем, в какой стране лежит этот пустынный берег, как и не знаем, где жили те люди, что безмятежно работают на многих фресках художника; мы не знаем, сказка ли перед нами минувших дней, когда труд человеческий еще не познал оков рабства, или грезы о том светлом будущем, когда великая борьба труда с капиталом завершится полным освобождением труда.

Как человек широкого философского ума, Пювис де-Шаванн не мог не понять мирового значения труда, но, как влюбленный в красоту поэт, он не мог мириться с той уродливой обстановкой, что окружает человеческий труд в мире эксплуатации — он создал свой собственный мир, в котором труд и неволя не связаны между собой.

Не от труда, как такового, бежал Пювис де-Шаванн, а от труда-вампира, труда-палача; он бежал от труда капиталистической эры, проклятия подавляющего большинства человечества, — труда, которого мы не можем выполнить без скрежета зубов, без того, чтобы слово проклятия не сорвалось с наших уст.

«Любовь к труду, уважение к великой идее, — он все выразил, этот неподражаемый гений», сказал о Пювис де-Шаванне Огюст Роден. И эта любовь к труду, горевшая в душе Пювис де-Шаванна, привела художника к возрождению монументальной живо-



Эдгар Дега.

Прачки.

шенно неизвестных прошлому. Отдыхающих амуров, смотрящихся в зеркало Венер, застывших в величественных позах дам можно было писать с буквальной точностью в тесных мастерских, имея перед собою сидящего или стоящего в неподвижной искусственной позе натурщика, довольствуясь светом, проникающим сквозь окна. Но изображать работающих в поле крестьян, занятых своим трудом, городских рабочих или двигающихся по оживленным улицам толпы забастовщиков, — эти ежеминутно меняющиеся образы необходимо было изображать только по первому впечатлению, с людей, занятых своим делом, при естественном солнечном свете. Решению этого вопроса помогла новая импрессионистская школа, отличительными чертами которой являлись — изгнание профессиональной модели, пренебрежение деталями, неуловимыми при общем взгляде, и работа на открытом воздухе при полном и естественном освещении.

Значение нового движения в искусстве было огромно. Милле и Курбе расширили область искусства, открыв для него беспрельюдный мир труда, бесконечно многообразный, полный движений, богатый формами и бездонно глубокий по внутреннему содержанию; импрессионизм дал искусству гибкий и красочный язык, чтобы со всей полнотой реальности выразить хлынувший на него поток новых образов.

писи в эпоху искусства мещанского уюта. Художнику, не принявшему станкового искусства, предназначенного для приюта праздности и сытого безделья, любовь к труду оставила один путь — одухотворение больших стеной пространств общественных зданий.

Введение в искусство человека труда поставило художника перед целым рядом вопросов, почти совершенно

Но многие из последователей нового движения скоро забыли связь с Курбе и Милле, творчество которых служило им точкой отправления. В поисках за светом и сиянием, они ушли к блестящей жизни крупной буржуазии, они пленились мишурой богатых нарядов, блеском салонов. Уже Эдуард Манэ (1832-1883 гг.), один из зачинателей импрессионизма и его знаменосец, пишет одну за другой картины, рисующие блеск буржуазного общества. «Завтрак на траве» — странная группа на фоне зелени: двое мужчин в изысканных сюртуках и нагая женщина на первом плане, река и плещущаяся женщина в рубашке на заднем плане; «Олимпия» — лежащая в позе Венер художников возрождения куртизанка, у ног которой находится негрятка с букетом цветов и черная кошка; «Нана» — молодая женщина, затянутая в шелковый корсет, надетый поверх тонкой кисейной сорочки, красит себе губы перед зеркалом; «Музыка в Тюльери» — с нарядной толпой мужчин и женщин на первом плане; «На балконе» — характерная сценка мешанского благополучия. И среди этой обширной галереи холстов, изображающих праздное



Эдуар Дега.

Глазильщицы.

довольство буржуазного общества, какой-то неожиданностью кажутся два-три произведения, напоминающие о существовании мира труда, и лучшим произведением здесь является облик рабочего подростка на картине «Мальчишка». Засучив рукава, крепко держа в руках высоко поднятый сосуд, он жадно пьет, и чувствуется, что тут же, в нескольких шагах от пьющего мальчика бешено движутся огромные рычаги; чувствуется, что как только он утолит свою жажду, он должен вернуться туда, где в жилы людей вливается горячий воздух, жжет все невыносимее...

Эдгар Дега (1839-1922) пользуется новыми техническими завоеваниями, чтобы передать залитый светом мир каторжников подмоштов. Дега всю свою долгую, 88-летнюю жизнь оставался островитянином, одиноким наблюдателем, и его всегда беспристрастный, но никогда не холодный взгляд привел его в мир труда. Ненавидя ложь жизни, художник презирал лицемерие, находя мучительное наслаждение в безжалостном рассеивании иллюзий — вот почему он остановил свое внимание на наемниках сцены, спорта, крепостниках удовольствия сытого общества, невольниках, которых торжественный свет рамы заливает прозрачной красочностью.

«Наездники» Дега — это не гордые офицеры, не элегантные кавалеры, что гарцуют на чистокровных скакунах: жокеев Дега — это наемные работники мучительной и весьма часто опасной профессии. Дега редко показывает своих наездников на беговом поле при свете газа, в торжественной обстановке город-

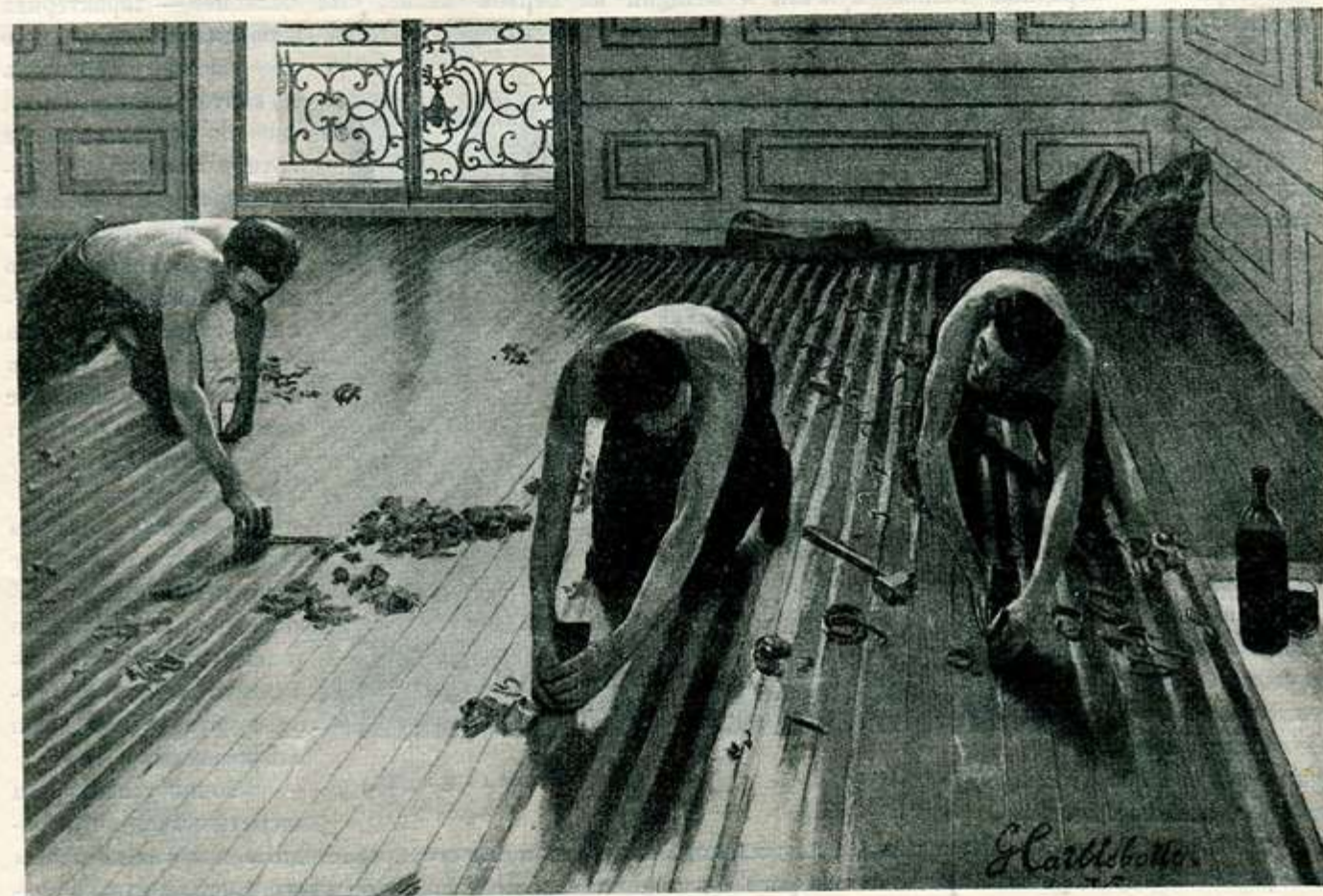
Можно еще указать на картину Манэ «Порт», где на первом плане группа работающих грузчиков; но одного взгляда на это полотно достаточно, чтобы понять, что здесь внимание художника сосредоточено на силуэтах кораблей, на поднимающийся ввысь лес мачт. Можно было бы еще указать на литографии Манэ, изображающие сцены расправы версальских палачей с парижскими рабочими-коммунарами, но это только исторические документы, написанные рукою холодного наблюдателя.

Точно также среди мясистых женщин, игро-

ских зрелищ. Чаще всего Дега останавливает свое внимание на будничном труде жокеев. Таковы его картины: «Тренировка» и «Проездка скаковых лошадей». Здесь перед нами просто конюхи, занимающиеся каждодневной своей работой.

Точно также танцовщицы Дега являются пред нами не при ярком свете рамы, а в тускло освещенном зале, где происходит репетиция, где понуро-покорные они работают длительно и утомительно-однообразно под команду режиссера. Трудные упражнения, бессмысленное выкручивание человеческого тела, — работа-истязание, безотрадная работа...

Дега вообще писал не блестящих царей сцены, не баловней подмоштов, а пришедших в поисках за хлебом с городских окраин женщины. Эти выгнанные нуждой из убогих жилищ люди обречены играть



Густав Кальеботт.

Паркетчики.

немую роль и, покрыв дешевым трико свое истощенное от плохого питания тело, тешить глаза зрителя.

К серии танцовщиц Дега тесно примыкают его картины, рисующие театральную эстраду. «Мадмуазель Лола в цирке Фернандо» — молодая акробатка, вцепившаяся зубами в канат, повисла на головокружительной высоте циркового здания. Ни одной драматической черточки, ни одной ужасом кричащей линии. Здесь лишь чисто художественными средствами изображен один из самых проклятых родов человеческого труда. Эта картина является результатом доведенной до совершенства техники живописи, а вместе с тем результатом жгучего и горького наблюдения. По ту сторону кажущейся холодности передачи мы угадываем страшную иронию, за которой скрываются тайная скорбь тонкой и чуткой души. Эта картина по своей выразительности подымается до действительного величия.

Плодом исключительной наблюдательности и такого же совершенства живописи является картина «Статисты». Ни мишура костюмов, ни заученные жесты, ни даже высоко поднятый бутафорский меч не могут скрыть, что перед нами толпа поденщиков, приведенных сюда, чтобы за скудный заработок, преобразившись при искусственном свете рамы, стать постановочным материалом.

«Если верить поэтам,—говорит Маркс,—то нет на земле другого человека, такого полного жизни, такого веселого, как кузнец. Он встает на заре и еще до восхода солнца рассылает кругом себя искры: он ест, пьет и спит, как никто в мире... Это занятие, представляющее почти инстинктивное искусство человечества и само по себе безвредное, является, благодаря одному только форсированию, причиной гибели человека» («Капитал», гл. VIII). Эти слова не могут не прийти на ум при виде танцовщиц Дега, этих работниц профессии, более чем какая-либо другая являющейся инстинктивным искусством человечества.

Художник-отшельник, проживший всю свою долгую жизнь в одиночестве, как никто чуждаясь гласности, художник, целую четверть века работавший запершись в лаборатории, как ученый, отказываясь выставлять свои произведения,—этот художник, более чем кто-либо из артистов Франции чуждый социалистических идей,—открыл искусству еще неизвестную ему часть необъятного мира труда.

Завершением цикла картин из мира труда является у Дега его серия модисток, прачек и гладильщиц. Здесь перед нами уже настоящий физический труд, не прикрытый никаким иллюзией. Вот «Прачки» Дега—с наполненными корзинами в руках они идут, согнувшись до пределов возможно-



Ван-Гог.

Ужин.

сти, чтобы таким образом своим телом уравновесить тяжесть своих нош. Художник представил своих прачек выполняющими последний процесс своего труда—доставку уже выстиранного белья заказчику; но он внес столько чуткости в передачу изображенного, что мы видим перед собою длинную цепь трудовых процессов, предшествующих этому последнему процессу.

А вот «Гладильщицы». В то время, когда одна из работниц вся ушла в длительный зевок, вызванный повторяющимися без конца однообразными движениями тела,—другая всем телом уперлась в утюг, чтобы хоть на минуту остановить нудное хождение взад и вперед усталых рук. Образ гладильщиц долго удерживал на себе внимание художника: в течение двенадцати лет, между 1870 и 1882 гг., он опять и опять возвращается к этому образу, а сделанные работы повторяет несколько раз. Повторения «Гладильщиц» имеются в трех картинохранилищах Франции.

Жокеи, модистки, танцовщицы, прачки, гладильщицы и певицы Дега—рекруты единой и великой армии наемных работников. Зевающая гладильщица Дега—родная сестра его «Певицы кафе», лениво разинувшей рот, чтобы в тысячный раз повторить одну и ту же бессмысленно-тупую песенку; а другая гладильщица, что устало оперлась обеими руками на утюг, не напоминает ли она застывшую на одной ноге танцовщицу на картине «Урок танцев»? Так же родственно близки изогнувшиеся под тяжестью своих нош прачки и «Мисс Лола», чье тело судорожно извивается, висит над пропастью.

К произведениям Дега, рисующим артистический мир, могут послужить эпиграфом следующие слова «Коммунистического Манифеста»: «Капитализм сорвал ореол со всех тех профессий, которые до сих пор считались почетными. Он превратил в наемных работников врача, юриста, ученого и поэта».

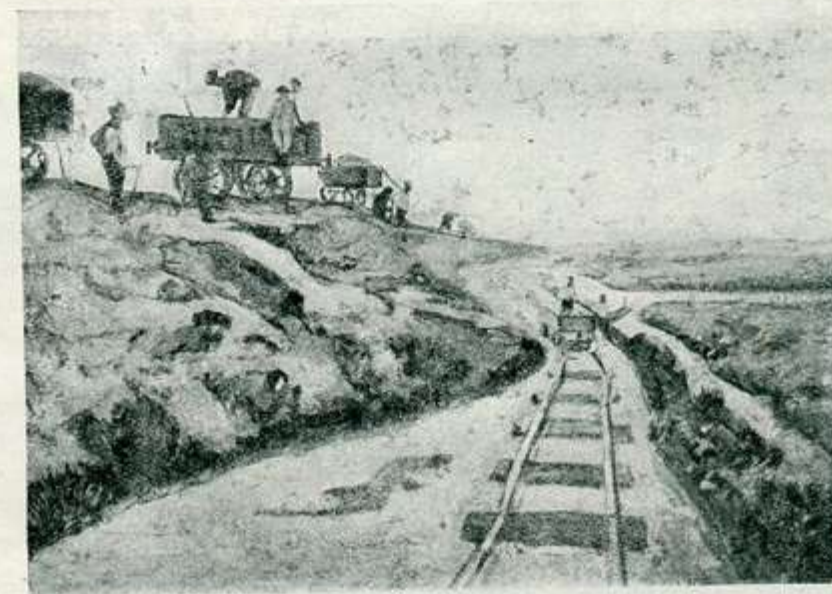
Импрессионизм согнал с палитры асфальт, которым злоупотребляли прежние мастера; он положил конец долговому господству коричневых тонов; он завоевал солнце для искусства. Этими завоеваниями первый воспользовался Камилл Писсаро (1830—1903 гг.) для изображения крестьянина, его труда, его трудового быта. Как и Милле, он писал пастухов, идущих за стадом, сцены жатвы, собирателей-жнецов, девушек со стадами гусей. Но крестьянам Милле, спокойно величавым, навсегда слившимся с печалью земли, с сосредоточенным молчанием черных пашен,—Писсаро противопоставил деревенский люд, познавший праздник света и сияния летних полдней среди шири полей. Его деревенские пейзажи с фигурами крестьян, его простые задушевные изображения крестьянского быта залиты ярким и торжествующим солнцем. Писсаро уловил чарующую игру света на загорелой коже работников, где другие видели лишь глубокие морщины-борозды, проложенные нуждой и тяжелым трудом.

Совсем одиноко стоит среди многочисленных натюрморт, цветов и портретов второстепенного импрессионистического мастера Кальботта его залитая, точно пронизанная светом картина «Строгальщики паркета».

Время расцвета импрессионистского движения относится к концу 70-х и началу 80-х годов прошлого века—к эпохе, когда с наибольшей полнотой вылилось материальное могущество буржуазии, а вместе с тем впервые с достаточной ясностью намечилось начало его духовного оскудения. Эти обстоятельства привели к полному сужению сто- ных и человек. Свет стал единственным содержанием полотен этих мастеров. Достаточно указать на такого выдающегося художника, как Огюст Ренуар, о картинах которого можно без преувеличения сказать, что на них двигаются не люди, а отблески сияющего солнца. Конечно, этим художникам, глаза которых застыли на поверхности вещей, остался чужд мир труда, богатый лишь внутренним и творческим содержанием, а в их произведениях мы только изредка и случайно встречаем трудовые мотивы.

Но эти крайние увлечения вызвали реакцию в среде самих последователей движения, в творчестве Поля Гогена и Винсента Ван-Гога. Оставаясь на почве новых завоеваний искусства, они поставили себе целью углубить задачи живописи. И уже среди произведений первого из них мы находим не мало трудовых мотивов. В числе картин Поля Гогена, созданных в добровольном изгнании художника на Таити, едва ли не самыми яркими являются три полотна с изображением сбора плодов туземцами. Протест против искусства, отказавшегося идти дальше внешнего покрова вещей, нашел самое здоровое выражение в богатом внутреннем содержании творчества Ван-Гога. Этот же художник, являющийся самым чутким из мастеров XIX века, создает новый и углубленный подход к труду и его носителю.

Ван-Гог (1853—1890 гг.) только на тридцатом году своей жизни взялся за кисть, предварительно испробовав целый ряд профессий. Он служил приказчиком в магазине, затем работал в качестве школьного

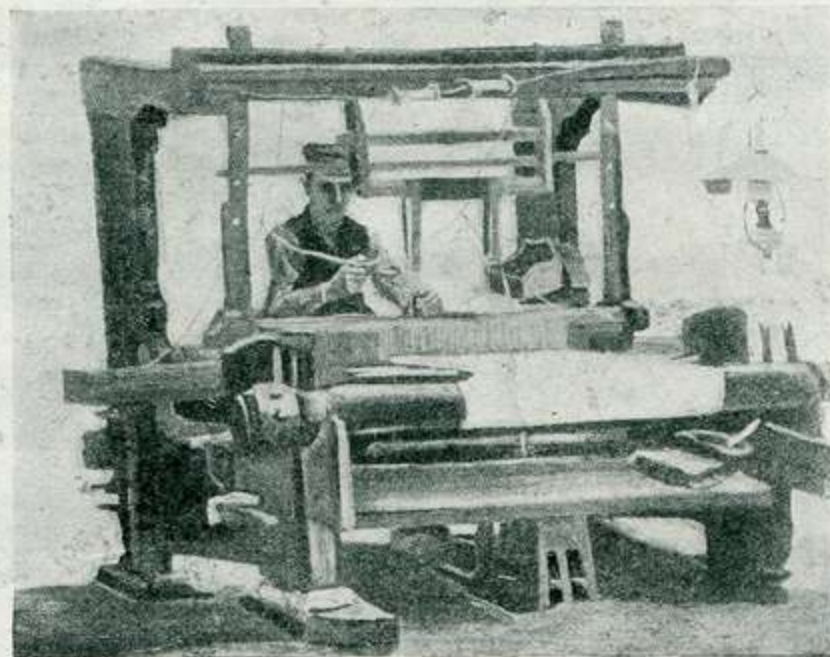


Ван-Гог.

Землеконы.

ящих перед ним задач. Импрессионисты ограничили рамки своего художественного восприятия лишь внешне-цветовым зрительным ощущением; они пренебрегли той глубиной душевного переживания, которая следует за восприятием глаза; они давали только красочное изображение предметов, их внешний покров. Красочным пятном—не больше—стал для

учителя; наконец, изучив богословие, он отправляется в Бельгию проповедывать протестантство среди углекопов Боринажа. Казалось, что его мятушаяся душа нашла свое настоящее призвание в пламенной проповеди евангельского учения. Но скоро наступило тяжелое разочарование. Рабочий класс уже подымался на борьбу за улучшение своей жизни, а ему говорили о будущем блаженстве в небесах; над ним уже реял дух восстаний и мятежей, а к нему пришли со словами смирения, — и однажды в ответ на свою проповедь перед углекопами Ван-Гог услышал свист. Так закончилась пастырская деятельность Ван-Гога, и только тогда он обратился к живописи, которая становится делом его жизни. Но два года, проведенные среди углекопов, не прошли даром для художника; следы этого периода его жизни мы часто находим в его бурной художественной деятельности. Здесь надо искать причину того, что в пылу борьбы за утверждение нового искусства Ван-Гог не забыл, подобно своим товарищам, что техника, даже самая совершенная, не может стать самоцелью, что великое значение формы лишь в том, что в ней мысль может быть выражена во всей своей глубине и искренности.



Ван-Гог.

Ткач.

Пребывание в Бельгии навсегда сроднило художника с чаяниями рабочего класса, посеяло в его душе те смутные еще тогда идеалы, что ныне ярко цветут в душах миллионов трудящихся. Об этом свидетельствуют письма художника к его друзьям, письма, пребываем в состоянии полной анархии. Мы, художники, влюбленные в порядок и симметрию, мы изолированы друг от друга и работаем лишь над какими-то отдельными произведениями».

В другом письме к Бернару же он пишет: «Мне постоянно все более и более кажется, что картины, необходимые для того, чтобы современная живопись была всецело собою и поднялась на высоту, равную священным вершинам, достигнутым греческими скульпторами, германскими музыкантами и французскими романистами, — что такие картины превышают мощь отдельной личности. И поэтому они, вероятно, будут созданы целыми группами людей, объединенных для выполнения общего замысла».

«Да, если бы многие художники, — восклицает Ван-Гог в другом месте, — пришли к согласию относительно совместной работы над великими произведениями! Искусство будущего сможет дать нам примеры такого рода».

Возвращаясь опять и опять к своей любимой мечте о коллективном творчестве, о товарищеском сотрудничестве, он, наконец, доходит до экономической стороны вопроса. В одном из своих писем Ван-Гог говорит: «Затем есть и материальные трудности в жизни художника, которые делают желанным это сотрудничество, этот союз художников. Обороняя взаимно материальную сторону жизни, художники были бы счастливы и, во всяком случае, менее смешны, глупы и порочны. При отсутствии подобного

ма, в которых раз-
вертывается свиток
его огненной и ве-
ликой души.

В письме к своему другу Бернару Ван-Гог пишет о художниках XIV века: «Они жили в обществе, подобном обелеску, построенному архитектурно, где каждый индивидуум был камнем единого монументального целого. Это общество снова осуществится, когда социалисты логически возведут свое социальное здание... Но пока

братства мы плаваем по открытому морю в маленьких и негодных челноках, одинокие среди бурных волн нашего времени». Художник восклицает: «Только союз даст нам силу. Общие интересы повелевают, чтобы им принесено было в жертву эгоистическое «каждый за себя!» «Воззрения Ван-Гога, говорит Меер-Графе, с самого начала определялись глубоко понятым социализмом».

И естественно, что этот человек, столь близкий идеям рабочего класса, часто брался за изображение трудящихся: здесь он применяет свои художественные достижения к предмету, соответствующему кругу его идей.

«Жатва» — на фоне далеких холмов, волнующееся ржаное поле, среди которого работает крестьянин-жнец. Целые потоки солнечных стрел льются откуда-то на картину, затопляют, насыщают, пронизывают ее.



Жюль Бастьен-Лепаж.

Сенокос.

«Сеятель» Ван-Гога — не приросший к земле крестьянин, чувствующий над собою ее черную, тяжелую, первобытную власть, — он властный сын труда, пришедший оплодотворить темную, косную землю. Таков же и превосходный вангоговский «Жнец в поле».

«За картофелем» — самая известная картина Ван-Гога. Молчалива вечерняя трапеза в скудно освещенной убогой хижине... След физического напряжения и усилий навсегда застыл на лицах. Это не мимолетный эпизод. Чувствуется, что позади этих людей остался долгий день тяжелого труда, что впереди их — ночь, сон-забытие и опять труд, — упорный, бесконечный труд, что дальше — все то же.

Близко к этому произведению стоит другая картина Ван-Гога «Зима», на которой представлена шагающая по снежному полю с вязанками хвороста на плечах крестьянская семья. Звероподобному существу, которое видел в крестьянине художник XVII века, театральным фигурам XVIII века Милле

противопоставил полных величия тружеников, подобных мощным библейским фигурам. У крестьян Ван-Гога нет никакого ореола. Это пролетарии земли, бесконечно близкие поденщикам шахт и гаваней. Рудокопы Боринажа носились перед взором художника, когда он создавал свои крестьянские образы.



Жюль Бастьен-Лепаж.

Любовь.

«В старой живописи, — говорит Ван-Гог в одном письме, — нет хотя бы одного человека, роющего землю, хотя бы одного сеятеля или рабочего». И Ван-Гог имел полное право послать подобный упрек искусству прошлого, ибо его творческому взору был открыт весь мир труда. Рядом с изображениями крестьян он дает могучие образы рабочих. Достаточно вспомнить «Землекопов» Ван-Гога, его «Ткача», работающего за своим станком, его «Железнодорожного рабочего», являющегося одним из самых ярких, самых проникновенных изображений пролетария во всемирном искусстве.

К лучшим произведениям Ван-Гога принадлежит его «Стройка улиц», изображающая мостовщиков, работающих на улицах Арла. В работах Ван-Гога имеется этюд группы прачек, работающих у моста, а также этюд приближающихся к городу матросов со своими подругами.

Этот художник сознавал, что его искусство не нужно окружающему его буржуазному обществу; убежденный в полной невозможности что-либо продать, он и не пытался сделать этого и не выставлял своих картин для продажи. Ван-Гог мечтал об ином: он хотел увидеть трудящихся потребителями своего искусства. Он пишет фантастическую картину «Нянька». Открытое море. Ночь. Рыбаки видят на носу своей лодки призрак женщины. Они не пугаются видения. Это их нянька. Она качала их маленькие люльки в далекие дни детства, она приходит и тогда, когда колышется их большая колыбель — рабочий



Леон Лермит.

Расчет со жнецами.

лодка — и снова поет песни детства, — песни, что утешают и сулят столь желанный отдых. Эту картину он писал с намерением повесить ее в Марселе или Сен-Мари, в каком-либо трактире, посещаемом матросами.

Неся в душе идеи, тождественные со стремлениями рабочего класса, стремясь связать свое творчество с этим классом, Ван-Гог и сам был тружеником. В его письмах часто встречаются такие слова, как: «Сегодня опять день жестокой работы», «работа по утрам в полях меня окончательно извела», или рассказ об этюдах, которые он сделал быстро, торопясь, как жнец, что под палящим солнцем сосредоточенно уходит в жатву.

К эпохе 70-х годов прошлого века относится художественная деятельность Бастьен-Лепаж (1848—1884 гг.), крупного изобразителя крестьянина. Бастьен-Лепаж почти не вышел за пределы сюжетов Милле, но он широко использовал завоевания импрессионистов в области света, что позволило ему достигнуть максимальной жизненности в изображении труда и быта деревни, которые почти целиком протекают на открытом воздухе.

Как и Милле, Лепаж пришел в Париж с полей и лугов, а академия, порог которой он перешагнул в поисках художественного, требовала от него «Ахиллов» и «Приамов», и художник жаждет: «Мне хотелось писать то, что существовало, а мне предлагали следовать неведомым мне идеалам, повторять



Леон Лермит.

Жатва.

картины старых мастеров. Я рисовал всевозможных богов, греков и римлян, совершенно мне неведомых, непонятных, и до которых мне не было никакого дела... Как легко можно было бы преподавать в академии технику живописи, не говоря постоянно о Микель-Анджело, Рафаэле, Мурильо и Доминико. Тогда бы художники возвращались по окончании курса к себе на родину в Гасконь, Лотарингию и Нормандию и писали бы то, что видели вокруг себя.

И Лепаж, действительно, писал то, что видел, а видел он вокруг себя с раннего детства сельскую природу и трудящихся среди нее крестьян. «Поскольку он помнил себя, в памяти его возникали только фигуры собирателей колосков, согнувшихся над живом, сборщиков винограда среди кустов виноградников,

крупные светлые силуэты на фоне зеленых лугов, пастухи, ищущие в тени деревьев спасения от палящих лучей полуденного солнца, пастушки, дрожащие от холода, в разорванных плащах, прачки, согнувшиеся над корытом под цветущими яблонями»¹⁾.

В парижском салоне 1878 г. появилась картина Бастьен-Лепаж «Сенокос». Июльский полдень. Солнце стоит высоко, бросая жаркие лучи. Неподвижно застыли в изнеможении разбросанные на краю луга одинокие деревья. Здесь только два живых существа: поденщик и поденщица. Бросив начатую



Альфред Ролль.

Стачка углеконов.

на заре работу, спит работник; она сидит возле. Ее руки в усталости покоятся на коленях, а устремленный вдаль взор полон беспредельной тоски, рожденной тяжким трудом, покинутостью, заброшенностью окружающей природы.

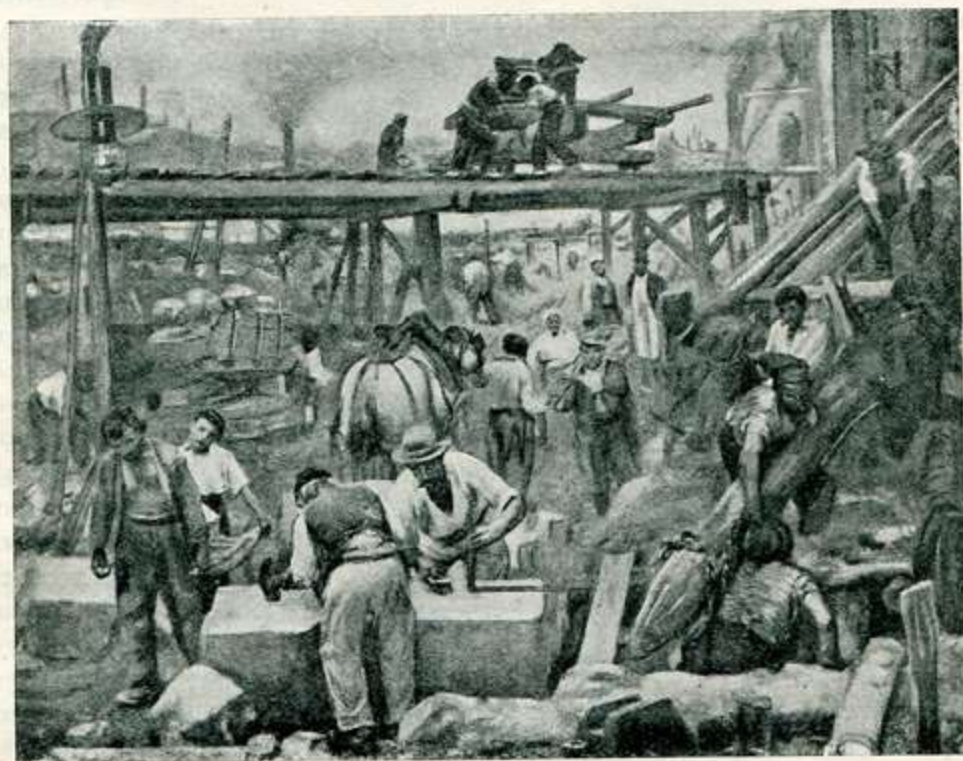
Такой же грустью обвевана появившаяся в следующем 1879 г. картина Лепаж «Сбор картофеля». Тихий, серый осенний день. По полю передвигаются работники, вырывая куст за кустом созревший картофель. Согнутые спины, опустелые ямки, число которых с каждой минутой увеличивается, трава

¹⁾ Р. Мутер. — «История живописи XIX века».

которой уже коснулось увядание, покрытая пылью дорога, — все заунывно, безропотно, все поет отходную угасающему лету.

«Старый Жак» — тот же тяжелый труд и грустная природа. Сгибаясь под тяжестью вязанки хвороста, выступает из леса старик. Кругом доцветают последние ноябрьские цветы, среди увядающей травы опавшие листья. Ближится к концу, отходит лето, погружается в вечную ночь долгая трудовая жизнь старого Жака.

Полюс глубины и значительности картины Бастьен-Лепаж из мира крестьянской молодежи. На его полотне «Девочка с коровой» изображена среди пустынного, с одним чахлым деревом, пейзажа рано измученная тяжелой жизнью прелестная девочка, пасущая корову. Тяжелый труд среди заброшенной



Альфред Ролль.

Труд.

природы, много раз изображенный Бастьен-Лепажем, находит в этих произведениях свое максимальное выражение. Здесь грустная фигурка маленькой работницы и печаль увядающей природы, среди которой она стоит, сливаются в стройную гармонию глубокой грусти. Много чуткости к жизни крестьянской молодежи обнаруживает художник в своей картине «Деревенская любовь», изображающей среди весеннего пейзажа, у деревенского плетня, влюбленных друг в друга юношу и девушку. Привыкшие с раннего детства к работе, они мало знакомы со словами, и трудно им найти выражение для того, что шевелится в их юных душах, и они смущены... Она потупилась, а он растерянно вертит пальцами. Художник и здесь сумел соединить нежность весеннего пейзажа с юной просыпающейся любовью.

Певцом человека труда остается Бастьен-Лепаж и тогда, когда он берется за исторические и религиозные сюжеты. Его пастухи на картине «Явление ангела» ничем не напоминают святых религиозной живописи прошлого. Перед нами расположившиеся вокруг костра настоящие степные люди с обветренными лицами, их движения грубы, одежда бедна. Его «Иоанна д'Арк» (Орлеанская Дева) — крестьянская девушка, и окружает ее простая деревенская природа — ветвистые яблони и огородные гряды. Только глубокая

мечтательность, которую отметил ее художник, говорит о мистических видениях, что смутили эту молодую девушку.

Все дальше и глубже уходил Бастьен-Лепаж в мир труда, но злая болезнь прерывает так ярко начавшийся творческий путь художника на 36-м году его жизни.

Леон Лермит (1844—1902 гг.), сын крестьянина из Мон-Сент-Пар, в юности сам работавший в поле, изображает несколько холодно, но всегда правдиво настоящих тружеников деревни. Его крепкие, обожженные солнцем щеки не знают молитвенной благоговейности крестьян Милле; им не знакома тоска, что застыла в глазах деревенских работников Лепаж. Труд — единственное содержание работ Лермита. Такова его «Жатва», с высоким работником в центре, вытирающим косяковой, крепкой рукой пот с почерневшего лица.

На картине Лермита «Расчет с жнецами» перед нами сельские наемные рабочие, деревенские батраки. Здесь передан момент, когда доведенные до пределов усталости работники после долгого летнего дня получают из рук помещика скудную плату поденщика. Особенно останавливает на себе внимание сидящий жнец, доведенный нечеловеческим трудом до состояния истощенной кнутом лошади. При виде этой картины в памяти встают слова поэта:

«Или свой подвиг
свершив, я стою, как
поденщик ненужный,
«Плату принявший
свою»...

После Лермита следует Люсьен Симон (род. Ф. Ж. Раффаэли. Четыре километра до Парижа. 1861 г.), певец поэзии

появления «Каменотесов» Курбе. Да и художнику эпохи расцвета капитализма трудно было проникнуть в новую усложненную психологию уже вступившего в борьбу с существующим обществом рабочего.

Среди художников, пытавшихся дать образ городского пролетария, первое место вслед за Ван-Гогом занимает Альфред Ролль, впервые выступивший в 1875 г. Ролль писал и сельскую жизнь и жизнь городского пролетариата, но только в работах последнего рода сказалось его мощное дарование. Деревенские идиллии Ролля — только утонченное разрешение задачи технической передачи освещения. Таковы его превосходные работы: «Девушка, выдоившая корову» и «Девушка с быком». Неизмеримо больше значительности в произведениях Ролля, изображающих жизнь рабочих. В этой области заслуга художника перед французским искусством велика и исключительна. В своей «Стачке углекопов» Ролль первый воплотил в художественный образ борющийся пролетариат. Он первый почувствовал красоту и величие только что разгоравшегося тогда рабочего движения, скоро ставшего величайшим движением, какое когда-либо видел мир. Художник с большим захватом, он легко справился со сложной задачей изображения волнующейся толпы. Не прибегая



крестьянской жизни. Симон родился в Бретани. Жизнь крестьян его родины — содержание его картин, а природа ее — их фон.

Так от Милле через импрессионизм идут один за другим молодые таланты, берущиеся за изображение крестьянина, его неотделимой от труда жизни. Значительно меньше число тех, что пришли в мир искусства, чтобы продолжать дело, начатое Курбе. Буржуазное общество Франции мирилось с появлявшимися ежегодно на выставках холстами с изображением мужиков, резкость которых умерялась спокойствием, разлитым в окружающей их деревенской природе. Но покрытые копотью, одетые в лохмотья рабочие продолжали пугать это общество, как в день

ни к каким искусственным жестам, художник передал настроение парализованной духом негодования рабочей массы. Свой цикл картин, изображающих жизнь пролетариата, начатый «Стачкой», художник завершает большим холстом «Труд». Написанные в натуральную величину фигуры рабочих, передвигающихся по пыльным и знойным улицам Парижа, встают полным исключительной значительности символом. «Тому, кто признает в искусстве только уточненное и нежное, — говорит Мутер, — эти картины покажутся слишком грубыми. Но, кто понимает важность связи искусства с современностью, таковой, какова она на самом деле, тот не станет отрицать, что эпопея труда Альфреда Ролля принадлежит к первоклассным и чрезвычайно ценным памятникам искусства».

Рядом с именем Ролля очень часто ставят имя Франциска Раффаэли. На самом же деле мощные, покрытые угольной пылью стачечники Ролля ничего общего не имеют с унылыми фигурами Раффаэли. Влюбленный в своеобразную грусть пейзажа городских предместий, в анемичную прелесть заброшенных пустырей, в пыльные дороги, одиноко глянувшие вдаль, а больше всего в сыростливые фигуры бездомных людей, оживляющих эти места, — Раффаэли писал пейзажи с фигурами, то грустными, как осенний дождливый день, то полными сдержанного юмора. Здесь — бродяги и попрошайки, разносчики товаров



Теофиль Стейнлен.

Прачки.

и герои почтового Парижа; здесь же и фигура рабочего, уходящего с места работы, чтобы поискать счастья в другом месте. Но среди спутников пустынных дорог Раффаэли есть захватывающие образы рабочих. Его «Четыре километра до Парижа» — повесть о скитальческой жизни миллионов поденщиков. Изображенная здесь одинокая фигура отдыхающего в пути прохожего-рабочего напоминает прекрасные страницы, открывающие «Углекопов» Золя — рассказ об Этьене, бредущем из Марсьен в Монс в поисках за работой: «Медлен-

ным шагом шел путник по голой равнине; на нем ничего не было, кроме изношенной куртки и плисовых штанов. Он глубоко засовывал в карманы окоченевшие руки, потрескавшиеся от холодного ветра и сочившиеся кровью. Этого бездомного и безработного человека занимала только одна мысль: он надеялся, что с восходом солнца станет немного теплее».

В лице Стейнлена (1860—1923) мы впервые встречаем художника, сделавшего содержанием своего творчества рабочего, его жизнь, его борьбу. Теофиль Стейнлен — швейцарец, но всем своим творчеством он принадлежит Франции, рабочему классу которой он отдал все свое искусство. Явившись в 1883 г. 23-летним молодым человеком в Париж, он прошел мимо нарядных улиц столицы, направив свое творческое око в рабочие кварталы. Он почувствовал, что именно здесь пульсирует и действительно проявляется дух новой жизни. И не охотиться за эффектными эпизодами приходит Стейнлен в рабочие окраины, — нет, его искусство приемлет жизнь

этих углов во всей ее целокупности. Пройди мимо парадной жизни, он отверг и парадное искусство: он редко пишет картины, а лихорадочно создает многочисленные рисунки, переходя время от времени к плакату — этому искусству улицы, еще и теперь находящемуся в презрительном пренебрежении у художников.

Полны огня и поразительной силы рисунки Стейнлена, столь же замечательные по выполнению, сколько и по глубине своего содержания. Неожданность группировки, широкие обобщения, дающие этим рисункам огромную выразительность, доводят их до изумительной высоты, расширяют их значительность до размеров картин, приближают их к большой живописи. Рисунки Стейнлена чужды сатиры, в них живет великое и властное осуждение, в них трепещет душа восстающего пролетариата.

Перед нами рисунок Стейнлена «Прачки». Один только поворот головы средней фигуры, — мучительный, судорожный поворот, — и грустная повесть о безотрадном труде поведана. А вот его «Отчаяние». Согнувшись над ребенком, стоит молодая работница; ее лицо искажено тяжелой мукой, и чудится, что зубы, в сознании полной безысходности, грызут поддерживающую подбородок руку. Этот рисунок выдерживает сравнение со многими картинами знаменитейших европейских музеев. «Вор» Стейнлена — босоногий мальчишка перед витриной обувного магазина, навсегда останется позорным клеймом на капиталистическом обществе. Зрителю становится ясно, что вором является не это изможденное дитя, а то общество, которое допускает, чтобы подавляющее большинство граждан задыхалось в тисках нужды в то время, когда товарный рынок



Теофиль Стейнлен.

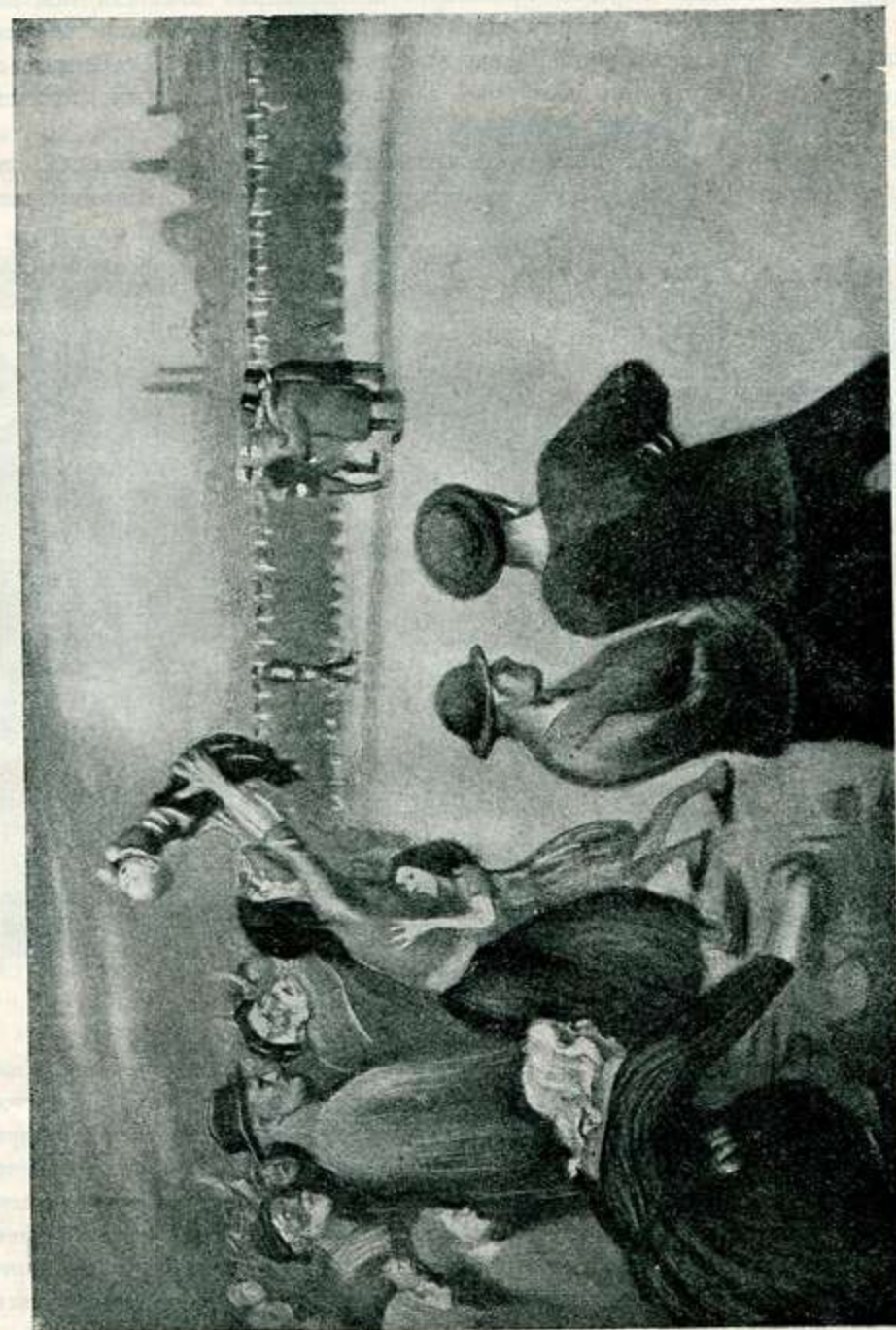
Отчаяние.

строим, основанным на порабощении труда. Это возмущение дает силу его карандашу, сообщает особую мощь его линиям, делает его литографии художественными произведениями огромного значения. Чтобы убедиться в только что сказанном, достаточно посмотреть на «Преступление в Кале». Этот лист создан художником в 1893 г., когда владельцем копей в округе Кале был объявлен грандиозный локаут, осудивший тысячи рабочих на голодную смерть. Здесь изображен углекоп с семьей, покидающий копи, чтобы искать в другом месте приложение для своих рук. Но перед нами не раздавленный нуждой несчастный — великого гнева полон взгляд старого шахтера, о твердой решимости говорят его энергичные шаги.

Анри Мартин (род. в 1860 г.) в своих декоративных работах на трудовые темы, как и в других своих произведениях, пытался, оставаясь на почве реализма, использовать достижения импрессионистов в области света для создания декораций, по широте и спокойному ритму подобных творениям Пювис де-

переполнен. На рисунке «Забастовали» перед нами, впереди идущей толпы забастовщиков выступает олицетворяющая победу женщина, по обеим сторонам которой, сомкнувшись над ее головой, идут крестьянин и рабочий, а рядом с последним художник, символизирующий работников умственного труда. У всех упорные, сурово-торжественные лица. Они идут и поют победную песнь труда. Поют торжественно, сосредоточенно. Вот они — создатели жизни!

Отличие Стейнлена от всех, кто до него обращался к изображению трудящихся, заключается в том, что в его рисунках живет глубокое и действительное возмущение



Стачка.

Теофиль Стейлен.

Шаванна. Так создались обширные композиции: «Жнецы» в капитулии Тулузы, родного города художника, «Труд» в мэрии Марселя и появившееся в 1907 году панно «Старый пастух».

Если в триптихе «Жнецы» внимание художника было главным образом обращено на дивную игру света, если в «Пастухе» нас главным образом привлекает необычайная мягкость пейзажа, то в «Труде» художнику удалось дать исключительно картину напряженной работы. Перед нами кипучая рабочая жизнь порта, полная интенсивного труда, неугомонной суматохи и тяжких усилий. Согбенные спины, напряженные мускулы, поднятые руки заполняют всю картину, оставляя почти незаметным прекрасно переданный лес мачт на заднем плане.

Ряд французских художников XIX века, изображавших рабочего и его труд, замыкается Жюлем Адлером (род. в 1865 г.). Социалист и член рабочей партии, он сосредоточивает свое внимание на жизни трудя-



Стейшен Жюль Адлер.

Стачка в Крезе.

щихся. В 1900 г. Адлер выставил в Парижском Салоне картину «Стачка в Крезе». Тут перед нами не бессознательная рабочая масса, бросающая камни в заводские здания, как на картине Ролля «Забастовка углекопов», появившейся на 20 лет раньше. Повинуясь ритму рабочего гимна, здесь выступают пролетарии и пролетарки. Они со знаменами в руках идут вперед, готовые померяться силами со своим врагом — капиталом.

«Стачке» предшествовали «Грузчики» — группа работников гавани, среди которых имеются и женщины и мальчик-подросток, в последнем напряжении вытаскивающих из воды тяжелый груз. В салоне 1908 г. Адлер был представлен полотном «На посылках» — девочка из модного магазина, нагруженная картонками, относит заказы на дом покупателям. Эти работы Адлера не вносят ничего нового в изображение трудящихся.

Проникновение трудовых мотивов в валяние Франции началось позже и шло более медленным темпом, чем в живописи. Богатое наследие античных ваятелей, тяжелым грузом лежавшее на скульптурах нового времени, замедлило сближение валяния с жизнью вообще и с трудом в частности. В то время, когда живопись уже подошла вплотную к образам текущей жизни, скульптура еще стояла перед

неодолимой трудностью изображения современной одежды, — ей все еще приходилось выбирать между греческой наготой и римской тогой.

До 70-х годов XIX века мы встречали в скульптуре Франции лишь несколько напоминаний о мире труда, из которых два принадлежат Франсуа Рюду (1784—1885 гг.), самому выдающемуся ваятелю первой половины XIX века.

Большая горельефная группа Рюда «Марсельеза» передает момент выступления добровольцев в 1792 г. против полчищ европейской контр-революции.

В верхней части группы на распростертых могучих крыльях несется вперед в бурном движении фигура свободы. Простирая правую руку с мечом к врагу и высоко подняв левую руку, она неистово зовет: «К оружию!» В нижней части горельефа устремляется вперед группа волонтеров всех возрастов. «Марсельеза» Рюда — величественное олицетворение страстного порыва коллективной воли широкой народной массы. Особенно ярок образ юноши, стоящего с левой стороны могучего воина, являющегося центром всего произведения. Перед нами настоящее дитя трудящегося класса. Так и кажется, что, создавая этого мальчика, скульптор вспоминал свое собственное детство, когда он раздувал мехи в кузнице своего отца в Дижоне.

Второй трудовой образ, созданный Рюдом, — его «Мальчик-рыбак». В противоположность мальчику на группе «Марсельеза», все существо которого — воплощение порыва, маленький «Рыбак» исполнен спокойствия. Бросив в сторону сети, он играет черепахой. На его лице детская улыбка.

Фуаятье другой французский скульптор Луи Эрнест Барриас (1841—1905 гг.) возвращается опять к образу предводителя восставших рабов. В 1878 г. Барриас выставил свою группу «Клятва Спартака». К крепкому плечу пригвожден за правую руку и ногу сильный мускулистый старик-раб, отец Спартака. Левая рука согнута в болезненном сокращении и опирается на пень, все же туловище, большая, откинутая назад голова и левая рука опускаются на левую сторону — не то в предсмертных корчах, не то в нежном склонении к сыну, юноше-подростку. В лице пригвожденного смешаны выражение мук смерти и глубокой любви



Д. Фуаятье. Спартак (скульптура).

Первым крупным, углубленным произведением, взятым из мира труда, является во французской скульптуре «Спартак» Дениса Фуаятье (1793—1863 гг.). За две тысячи лет, протекшие со дня гибели этого отважнейшего из героев, его образ впервые запечатлен искусством в статуе Фуаятье. Борьба трудящихся за освобождение труда, идущая через историю человечества от древности до наших дней, нашла в этом мраморе свое первое пластическое выражение.

Скульптор остановился на последнем моменте жизни предводителя восставших против Рима рабов, но здесь нет ни одного трагического жеста. Перед нами величественный финал великой жизни борца. Безбрежный гнев, овладевший всем существом обреченного героя, выражен лишь в до жути напряженной сосредоточенности. Гнев тысяч поколений угнетенных слился в груди Спартака. И пусть эта грудь через несколько мгновений перестанет биться, — этот гнев не в ней берет начало, и с нею он не умрет.

Почти через сорок лет после появления «Спартака»

к сыну. Спартак, юноша лет шестнадцати, стоит, выпрямившись во весь рост; голова его опущена на грудь, в выразительном лице бездна злобы и решимости; правая рука сжимает кинжал, а левая поддерживает умирающего отца. Вся фигура Спартака дышит отвагой и силой. Этот момент позорной и страдальческой смерти отца возбуждает в голове юноши мысль о грозной мести.

Приходится жалеть, что чрезмерное подчеркивание трагического делает театральным это так хорошо задуманное произведение, и оно не вносит ничего нового в попытки ввести мотивы труда во французское ваяние. Лишено всякой углубленности и другое произведение скульптора на трудовую тему — его «Ткачиха из Мегара».

Полвека отделяет эти первые напоминания о труде и человеке труда во французском ваянии от вступления в него рабочего и крестьянина.

Начинателем (здесь является Жюль Далу (1838—1902 гг.). «С эпохи возрождения, — говорит Луи Гуртик, — ваяние видело в человеческом теле великодушную, но и бесполезную машину. Идеальные божества принимают изысканные позы; иногда они делают бурные движения, чтобы показать свою гибкость и силу. Но никогда их усилия не направлены на какое-нибудь орудие. Далу — один из тех, кто научил скульпторов выразительной красоте тела, делающего напряженное усилие для достижения полезной цели».

Далу — сын перчаточного мастера, тридцать пять лет проработавший на одной и той же фабрике. В раннем детстве будущий скульптор познал тяжелую нужду. Понавши шестнадцать лет в друга, гравера Альфонса Легросса. Далу остается в Лондоне, в течение восьми лет решительно отказываясь, несмотря на настояния близких, просить о помиловании, также решительно запрещая своим друзьям сделать это. Здесь он начинает творить трудовые образы, которые заполняют все его дальнейшее творчество.

Самой известной работой на трудовой мотив английского периода творчества Далу является его «Крестьянка, кормящая грудью дитя». История этой статуи свидетельствует о том, что скульптор решительно отказался от мифологии и направил взор к миру труда. «Крестьянка» Далу появилась как этюд к мифологической группе «Юнона, кормящая маленького Геркулеса», над которой художник уже давно работал. Он теперь уничтожает свою группу, а Юнону превращает в реальный образ крестьянской женщины.

Как только была объявлена амнистия, Далу отправился во Францию. Он принимает участие в объявленном Парижем конкурсе на памятник республики и создает колоссальное творение. «Триумф



Луи Эрнест Барриас. Клятва Спартака.

во французском ваянии от академии, он скоро вынужден был оставить ее, чтобы поденной работой добывать необходимые средства для существования. В свободные часы молодой скульптор продолжает заниматься искусством, и первые его работы несколько не отличаются от работ многих других художников того времени, все еще продолжавших черпать свои сюжеты из мифологии древнего мира. Первая выставленная Далу статуэтка носила бесконечно повторяющееся в выставочных каталогах название «Амур и Психея». Но вот наступает 1871 г. Поденщик, сын поденщика, сражается вместе с восставшим пролетариатом под знаменем Коммуны и после ее падения стоит перед судом версальских палачей, который приговаривает его к пожизненной каторге. Бежав в Англию, он находит приют у своего

ОТ 1848 ГОДА ДО 1917 ГОДА

республики» Далу состоит из ряда фигур, расположенных вокруг запряженной львами триумфальной колесницы, на которой высится республика в образе женщины. Среди фигур этого памятника выдается мощная фигура кузнеца в кожаном фартуке. Поддерживая одной рукой покоящийся на его плече молот, он другой рукой толкает колесницу вперед. В образе этого кузнеца скульптор-коммунар подчеркнул историческое значение рабочего класса.

Вслед за кузнецом «Триумфа республики» появляется полный движений и жизни фриз «Труд» на памятнике директору общественных работ города Парижа и, наконец, памятник маляру Леклеру, на котором представлены два маляра в блузах, один из которых движется с ведром красок и кистями в руках. На одной из отдаленных улиц парижских окраин стоит этот памятник, воздвигнутый рабочей артелью своему товарищу, организовавшему артель. Скромный памятник Леклеру должен быть отмечен, как выдающееся явление в мировой истории искусства: ваяние, в течение веков воздвигавшее бесчисленные монументы великим разрушителям, впервые увековечило память работника-созидателя.



Ж. Далу. Эскизы для Памятника труда.

От памятника рабочему Далу переходит к памятнику рабочим. Он задумывается над созданием колоссального монумента рабочим, тем миллионам неизвестных работников всех времен, чьими усилиями создана наша культура.

После продолжительной и упорной работы над многочисленными проектами художник останавливается на форме колонны, у основания которой в шестнадцать нишах стоят

Огюст Роден (1840—1918), величайший мастер скульптуры XIX века, начал работать в 1864 г. первая же его работа на трудовую тему относится к 1899 г. За 35 лет, прошедшие между этими двумя датами, из мастерской Родена вышло свыше ста двадцати его работ.

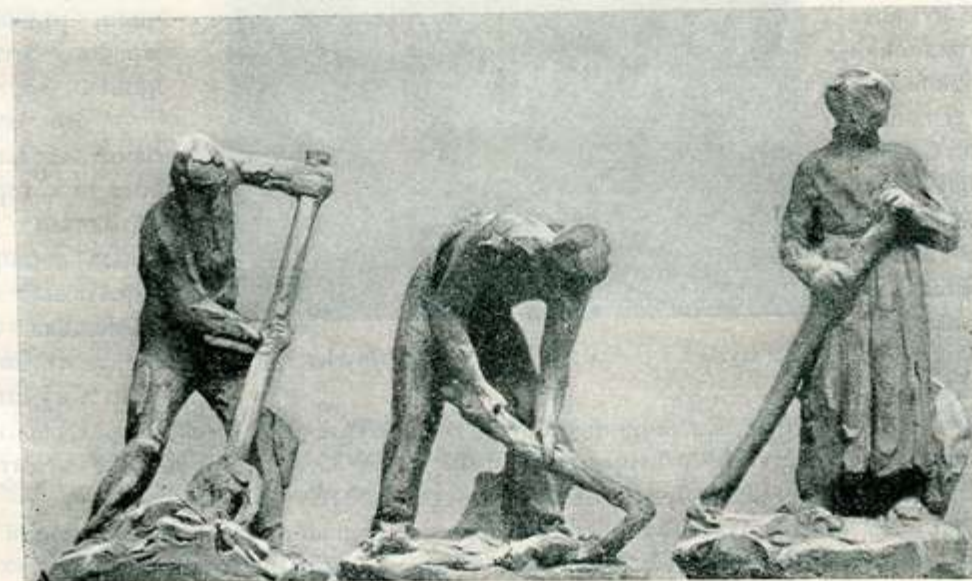
Итак, тридцать пять лет художественной деятельности, больше сотни произведений и ни одного трудового мотива — может быть, мир труда был чужд и далек этому мастеру?

Но нет, имеющиеся сведения о жизни ваятеля говорят о противном. В этом отношении дают нам богатый материал записанные Полем Гезель беседы Родена, в которых, по словам самого Родена, изложены «мечты художника».

Остановившись на одной греческой скульптуре, олицетворяющей свободу, Роден сказал: «Одежда ее из легкой ткани, а не из тяжелого сукна; ее тело, божественно прекрасное, не создано для тяжелого ежедневного труда... Конечно, такая свобода — свобода просвещенных умов, а не большинства. Философы

столько же рабочих, представителей разных отраслей труда. На четырех сторонах цоколя размещены барельефы, представляющие различные процессы труда: здесь работа в поле, в шахте, на море. Этому памятнику Далу посвятил последние десять лет своей жизни. Он создал около ста пятидесяти скульптур, представляющих трудящихся главных отраслей труда в многочисленных вариациях. Здесь грузчики, рудокопы, сеятель, жнецы — мужчины и женщины.

Эта сокровеннейшая мечта скульптора, эта работа, в которой ярче всего выразился художник, не дошла к широким массам. Буржуазная Франция не поспешила открыть свою казну, чтобы обнародовать этот могучий гимн труду.



Жюль Далу.

Эскизы для «Памятника труда».

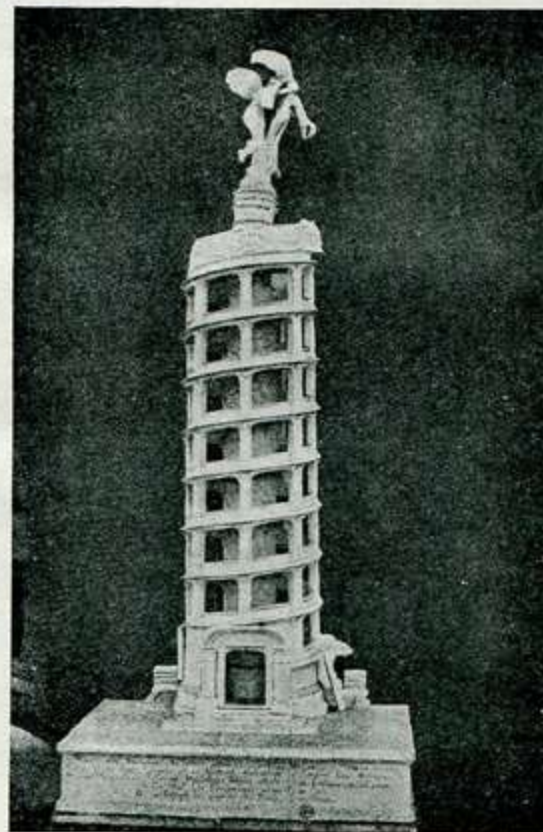
любовались ею с восторгом. Но рабы, которых беспощадно секли во имя этой свободы, не могли ее любить... Для греков красота заключалась в идее порядка, созданной их умом, но эта красота была постижима только культурным интеллектом: она презирала простую душу, не было в ней ни капли сочувствия смутным стремлениям обездоленных».

О положении труда в капиталистическом обществе Роден говорит: «Для всех, без исключения, работа — горькая необходимость, проклятая барщина, тогда как она смысл нашей жизни, наше счастье». Возвращаясь в другой беседе к той же теме, он говорит: «А как подумаешь, насколько человек был бы счастливее, если бы работа для него была целью жизни, а не выкупом за нее».

А в другом месте тех же бесед: «А ближе к нам Курбе и Милле. Разве они не предрекли в самый разгар второй империи труды и достоинства рабочего класса, который при третьей республике завоевал себе такое преобладающее место в государстве?»

Из приведенных строк ясно, что скульптор глубоко сознавал мировое значение труда. Он сознавал, что вне связи с трудящимися массами, художественное творчество мертво.

Но многочисленны препятствия, которые встречает художник в буржуазном обществе, когда он берется за изображение труда и его носителя, и не всем дано одолеть эти препятствия. И только в конце своего творческого пути Роден создает проект величественного и прекрасного сооружения «Башня труда», грандиозного апофеоза рабочих усилий всех времен, творения, по своему размаху превосходящего все, ранее созданное скульптором.



Огюст Роден.

Башня труда.

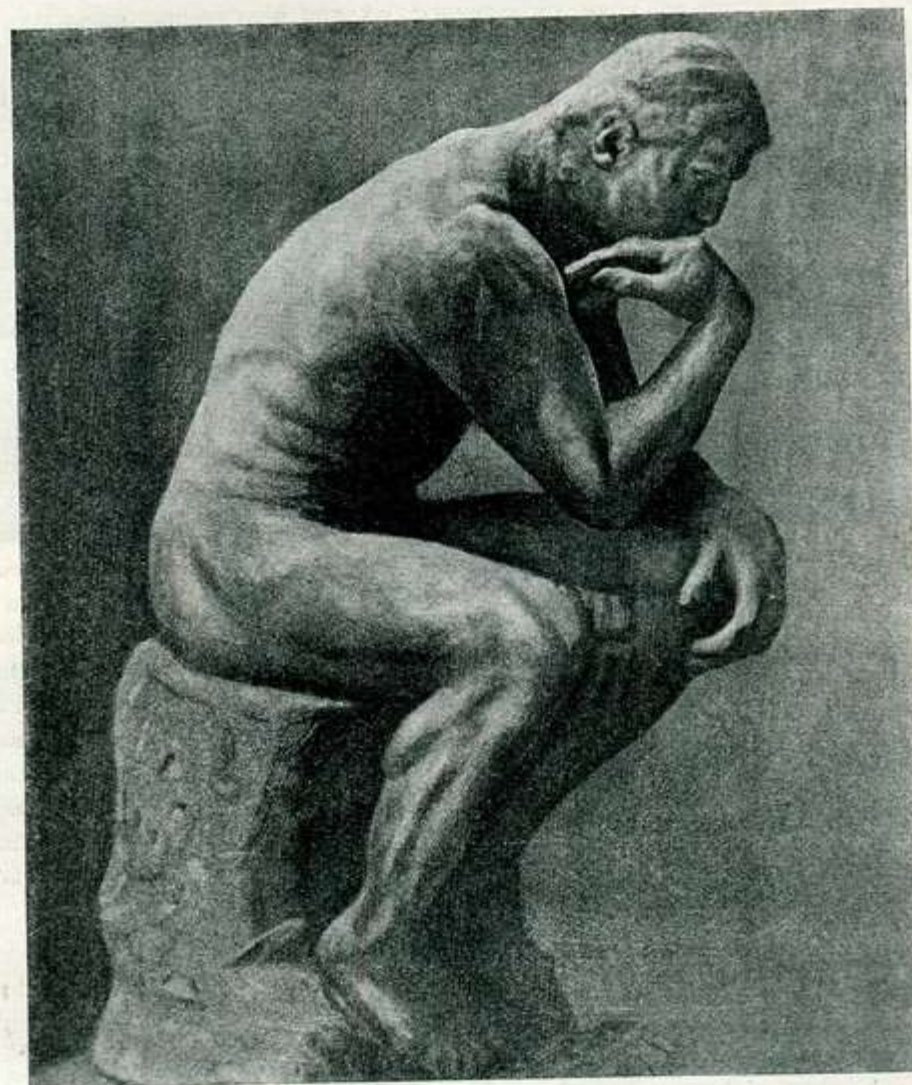
На нижнем четырехугольном строении поднимается круглая башня с открытыми аркадами, которые выются спиралью вверх. У входа в башню два каменных рельефа Геракла и Гефеста — героических предков трудящегося человека. Этими рельефами скульптор открывает свою начерченную на камне историю труда. Нижнее строение без окон, из его стен при электрическом освещении выступают в барельефах подземные работы шахтеров и водолазов. Начиная с выхода, из этого строения тянутся до самого верха освещенные падающим сквозь аркады светом рельефы, на своем длинном пути охватывающие многие процессы труда. Слесари, каменщики, кузнецы, поэты, ученые, художники поднимаются один за другим, точно двинутые одним мощным порывом вверх к вершине.

Так же как и Далу, Роден не увидел свой проект воплощенным в жизнь. Буржуазное общество остается верным себе.

Близко к миру труда Роден подошел в своем «Мыслителе». Каждый мускул этого бронзового человека, каждый вершок его огромного тела говорит о том, что перед нами пришелец оттуда, где гудят маховые колеса, где пылают горы, вздымаются молоты, — оттуда, где ткется жизнь, чувствуется ее великое дыхание.

Борьбу за великие общечеловеческие идеи ведет теперь с растущей сознательностью и готовностью на жертвы — класс трудящихся. Ваятель Франции знал об этом и придал своему «Мыслителю» облик поденщика. Он согнул могучую спину и опустил на руку угрюмую голову, отягощенную думами всего мира — символ восходящего класса пролетариата, на спину которого, тысячелетиями сгибавшуюся лишь под тяжестью физического труда, история возлагает всю ношу веков.

Когда мы говорим о трудовых мотивах в работах Родена, необходимо еще упомянуть о том, что человеческая рука, этот символ труда, всегда приковывала его внимание. Роден часто и любовно останавливался на изображении человеческих рук. Руки в произведениях Родена выражают красоту мысли и порывы сердца. Одна из самых совершенных статуй Родена, его «Последний призыв», представляет коленопреклоненного юношу, простирающего руки ввысь. И в этих воздетых руках — и смертельная



Огюст Роден.

Мыслитель.

тоска, и страстная мольба, и крик беспредельного отчаяния. В «Бронзовом веке», символизирующем первые лучи занимающейся зари сознания в человеке, — все сосредоточено в руках пробуждающегося, простирающихся, чтобы стряхнуть оцепенение сна. Созерцая «Страшную мольбу» скульптора, мы не стараемся угадать лицо молящей: руки, заслоняющие от нас это лицо, нам говорят обо всем. В «Женщине-кентавре», в «Отчаянии» замысел художника и его творческое достижение сосредоточены в руках его творений. Среди работ Родена много отдельных кистей рук и между ними одна, название которой — «Рука создателя» — ясно говорит, что ваятель видел в руке человека символ его творческого труда.

Поль Роже-Блош, самый младший из ваятелей Франции, стоящих на рубеже XIX и XX веков, запечатлевал в бронзе горе и радость рабочего, запечатлевал, не мудрствуя, но углубленно. Свою группу бесприютных работника и работницы, заблудших на улице, он назвал просто «Холод». Мы не знаем — безработица ли, локаута ли жертвы эти два выброшенные на улицу человека. Перед нами одно из явлений в жизни наемного рабочего, которое мы можем ежедневно наблюдать в крупных центрах всего капиталистического мира.



Роже-Блош.

Дитя.

«Дитя» — так назвал Роже-Блош другую свою скульптуру. Мать-работница, прильнувшая к лежащему на ее руках младенцу. Ни единой эффектной линии, — лишенное всякого подчеркивания произведение. Но когда подумаешь, что на протяжении веков ваятели всех стран считали, что только богородица да матери богоподобных достойны внимания скульптуры, тогда группа Роже-Блош — первое воплощение в бронзу матери-работницы — вырастает в произведение, полное огромной значительности.

О. Роден.



Рука.

II ГЕРМАНИЯ

Революция 1848 г. во Франции была началом грозы, прокатившейся по всем странам Европы. Но эта гроза не всюду разразилась с одинаковой силой и не всюду привела к одним и тем же результатам. В ушедшей далеко вперед в своем промышленном развитии Франции, где уже июльская революция 1830 г. поставила буржуазию у власти, 1848 г. отмечает выступление на арену истории промышленного



Людвиг Кнаус.

Картофельное поле.

пролетариата. В Германии же, чрезвычайно отсталой в экономическом отношении, машинная промышленность начинает развиваться только в начале 40-х годов, и здесь революция 1848 г. лишь вскрывает с величайшей остротой основные противоречия между помещичьим классом и осознавшей себя буржуазией. Правда, и в германских событиях 1848 г. не трудно отметить надвигающуюся борьбу против капитала, как, например, в требовании увеличения заработной платы и общественных работ. Но эти петиции имели своим основным мотивом солидарность интересов рабочих и работодателей. Эти смутные, затуманенные стремления еще были далеки от принципиальной формы «права на труд» парижских рабочих.

Понадобилось еще четверть века роста промышленного развития Германии, а вместе с тем и роста пролетариата страны и начатой им борьбы против капитала, понадобилось то огромное впечатление,

что произвели во всем мире героическая борьба Парижской Коммуны и ее мученическая гибель, — понадобилось все это, чтобы труд и трудящиеся вошли в немецкое искусство.

Правда, крестьянство появилось в немецкой живописи еще в начале 50-х годов в работах Людвиг Кнауса (1829—1910 гг.) и Бенжамена Вотье (1829—1898 гг.), но эти художники не ушли дальше того изображения деревенского люда, что берет свое начало в искусстве XVII века и исчерпывается драками да попойками по праздникам.

Первая картина Л. Кнауса, — появившаяся в 1849 г. «Крестьянские танцы под липами», а через 37 лет, в 1886 г., художник опять выставляет два полотна с пляшущими крестьянами; за танцами следует анекдотическая сценка «Утро после деревенского праздника» и, наконец, пьяная свалка в деревенском кабаке под названием «Конец деревенской пирушки». Только на склоне своей художественной работы



Франц Дефреггер.

Перед восстанием.

Кнаус единственный раз подошел вплотную к крестьянской жизни. В 1889 г. художник закончил картину «Картофельное поле в Шварцвальде». Поздняя осень, пасмурный день; женщины, дети заняты уборкой картофеля — подлинная картина крестьянского труда. Вотье не вышел за пределы круга тем Кнауса. «Прерванная драка», «Первый урок танцев», «Танцы в Шварцвальдской деревушке», «Перерыв во время танцев» — вот названия полотен Вотье.

Франц Дефреггер (род. в 1835 г.) первый сделал шаг к углубленному изображению крестьянства. Дефреггер также начал с пляшущих крестьян — «Танец в горной хижине», «Прибытие танцоров», «Перед танцами», — но для него мир крестьянства не исчерпывается танцами. Несколько десятков работ Дефреггера, рисующих горных обитателей родного ему Тироля, обнимают собой многие стороны их трудовой жизни. В ряде маленьких простых картинок — «Первый урок», «Азбука», «Новая трубка» и др. — художник рисует домашнюю жизнь дровосеков и пастухов, и эти вещи, несмотря на то, что в них действительность явно прикрашена, все же не лишены правдивости. С особой любовью Дефреггер писал внутрен-

ность крестьянских изб, и некоторые картины как например — «Читающая письмо», «На лежанке», «В пастушьей хижине», «В Крестьянской избе», действительно раскрывают перед нами трудовую жизнь крестьянских зачуж.

Заинтересовавшись прошлым своей страны, Дефреггер и тут свое внимание останавливает на народных массах. На Мюнхенской выставке 1869 г. появилась его картина — эпизод из восстания тирольтцев под предводительством Андрея Гофера в 1809 г. Это полотно послужило началом серии работ Дефреггера, рисующей отдельные моменты движения: «Последний призыв», «Перед восстанием», «Возвращение победителей», «Вечер накануне битвы», «Шествие Андрея Гофера на смерть». Эти работы далеко не равноценны. В «Последнем призыве» просто, без всякого подчеркивания, представлен момент, когда восставшие горцы, вооруженные косами, вилами, проходят по сельской улице. Этой простоты уже нет в «Возвращении победителей».

Вступление возвращающихся повстанцев в родную деревню передано с преувеличенной торжественностью и чувствительностью. Но в этих работах перед нами все же яркие образы крестьян, чего до Дефреггера не было в немецкой живописи. Лучшая из этих работ — безусловно «Перед восстанием». В уединенном горном ущельи приютилась у гранитной скалы кузница. Здесь далеко от посторонних глаз несколько дюжих кузнецов куют оружие для восставших. Но вот появляется посланец из лагеря восставших, и, оставив наковальню, все работники с глубочайшим вниманием слушают приказ о выступлении. Пять фигур куз-



Вильгельм Лейбль.

Сбереженная копейка.

живописи. Все углубленнее, все правдивее становится образ крестьянина, создаваемый ею. Вильгельм Лейбль (1844—1900 гг.) окончательно изгнал из своих картин как анекдотическую карикатурность, так и сентиментальную прикрашенность. Лейбль полагал, что правда деревенской жизни сама по себе представляет огромный интерес для художника, и, отказавшись от повествования, он с упоением переносил на полотно деревенские образы, заставляя их самих говорить за себя. Лейблевские головы старых крестьян и крестьянок, крестьянских юношей и девушек говорят больше и убедительнее о жизни деревни, чем сложные истории, представленные на деревенских картинах его предшественников. Лейбль не изменяет себе и в своих немногих деревенских сценках, и здесь элемент повествования почти совершенно отсутствует: здесь говорят лишь образы, созданные художником. Лучшие работы Лейбля этого рода — «Деревенские политики», «Сбереженная копейка». И в наши дни любой живописец буржуазной Европы использовал бы эти сюжеты: первый для анекдота в красках, второй — для сентиментальной картинки. Ничего подобного не сделал

нецов с засученными рукавами и в кожаных фартуках написаны со знанием движений и жестов трудового люда.

Дефреггер — сын тирольского крестьянина. В раннем детстве он пас отцовское стадо на горных пастбищах. В пятнадцать лет он уже был главным работником в семье, ходил за плугом, жал, молотил. Оставив в двадцатипятилетнем возрасте родную деревню, чтобы заняться искусством, он унес с собою и навсегда сохранил в своем сердце прочную привязанность к трудовой крестьянской жизни. Вот почему его работы всегда искренни, в них живет внутренняя правда.

Все дальше и дальше от танцующих крестьян уходит немецкая

Лейбль. В своих «Политиках» Лейбль не ставил себе никакой иной цели, как только показать людей, на которых жизнь в деревне и деревенский труд наложили свою неотразимую печать. Сам Лейбль в письме к своей матери пишет о своих «Политиках»: «Моя картина представляет пять крестьян в деревенской избе. Это настоящие крестьяне, ибо я, насколько это было возможно, писал их с натуры, и изба — настоящая крестьянская изба, ибо в таковой я писал свою картину». Изрезанные морщинами лица лейблевских политиков, их угловатые позы в полной мере подтверждают сказанное художником.

Быть может, еще правдивее, еще жизненнее лейблевская «Сбереженная копейка». В свободную от работы минуту крестьянская чета у окна своей избы проверяет свои грошевые сбережения. Здесь намек на ту жадность, с которой купец подсчитывает свои барыши, здесь лишь сосредоточенная озабоченность, с которой работник разглядывает результаты своего труда. Эта вещь написана с исчерпывающей простотой. Перед нами воистину кусок трудовой крестьянской жизни.

Лейбль больше, чем кто-либо из художников его времени, был чужд погони за эффектами, он писал то, что он видел и как он видел. Но больше всего эта черта художника проявилась в его работах, изображающих крестьянскую молодежь. Здесь совершенно отсутствует какой бы то ни был повествовательный элемент. Лишь изредка юная служанка стоит у плиты, занимаясь стряпней, как на маленькой картине 1895 г. «В кухне», или беседует с таким же юным, как она, парнем,



Вильгельм Лейбль. Крестьянская девушка.

как на картине того же названия 1895 г., большая же часть этих картин без всякого сюжета, здесь должны говорить за себя сами образы. Больше чем под десятком полотен Лейбля мы читаем название «Крестьянская девушка», и изображены на них лица молодых крестьянок, дышащие юностью и деревенской свежестью.

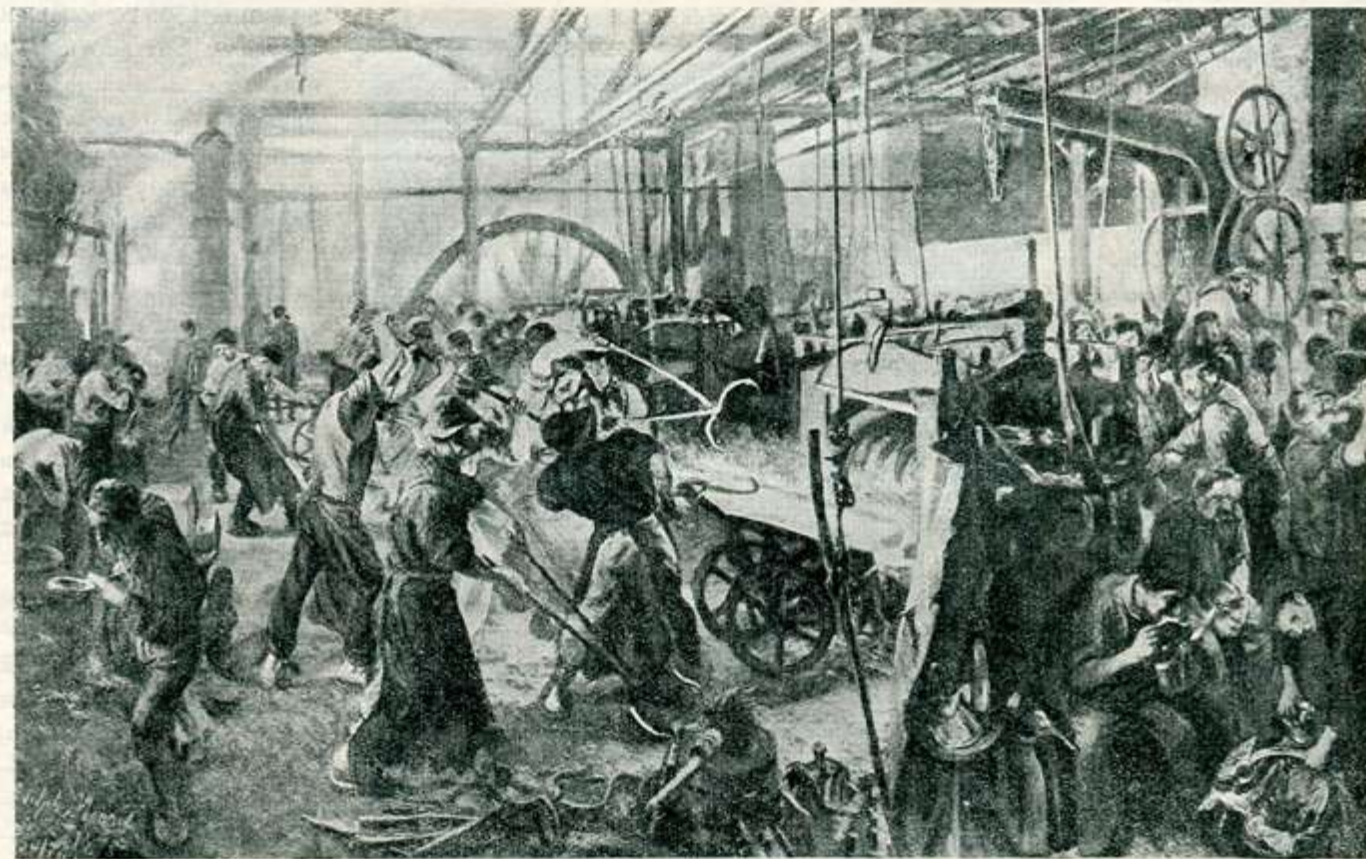
Фабричный рабочий появляется впервые в немецкой живописи в 1876 г., в картине Адольфа Менцеля «Новейшие циклоны». Это чрезвычайно смелое произведение изображает напряженный труд рабочих в здании железопрокатного завода, полного движения вертящихся ремней, шкивов, шестерен и освещенного тем особым светом, что излучает добела рас-

каленный металл. Центр полотна занимает группа рабочих: один, напрягая все мускулы своих крепких рук, подвозит к вальцам тележку, на которой лежит раскаленный брус железа; он приподымает дышло тележки. Другие, разместившись по бокам, огромными клещами направляют железо между вальцов. Раскаленный металл кидает пламенные языки на сморщенные от палящего жара лица. По другую сторону вальцов стоят другие рабочие, готовые продвинуть брус к следующим вальцам. Налево рабочий везет в тачке такой же куб железа; немного поодаль сменившиеся работники спеша умываются, переодеваются; направо, укрывшись от жары, люди наскоро поедают принесенный обед, кто-то жадно пьет. Здесь все пронизано пламенем, все пылает, дышит огнем, жаром, зноем, а над всем этим царят слившиеся в одну могучую силу грудные напряжения многих человеческих грудей. Историк Верман говорит о картине Менцеля: «Она остается чудом по непосредственности взятого и переданного мощного куса человеческого труда».

В 1834 г. появилось первое самостоятельное произведение Менцеля. Таким образом, сорок лет художественной деятельности отделяют появление «Новейших циклонов» от первого выступления их создателя на творческий путь. И эти сорок лет Мендель отдал прославлению прошлого и настоящего прусской монархии.

Мендель создал 400 иллюстраций к «Истории Фридриха Великого», написал 200 рисунков к сочинениям этого короля. Если сюда прибавить картины из жизни Фридриха, мы увидим, что Мендель дал более тысячи изображений во славу этого короля.

Позже Мендель становится живописцем новой монархии. Появляется картина «Коронавание короля Вильгельма» — князья, министры, послы, толпа блестящих дам, сверкающие золотом мундиры, сияющий

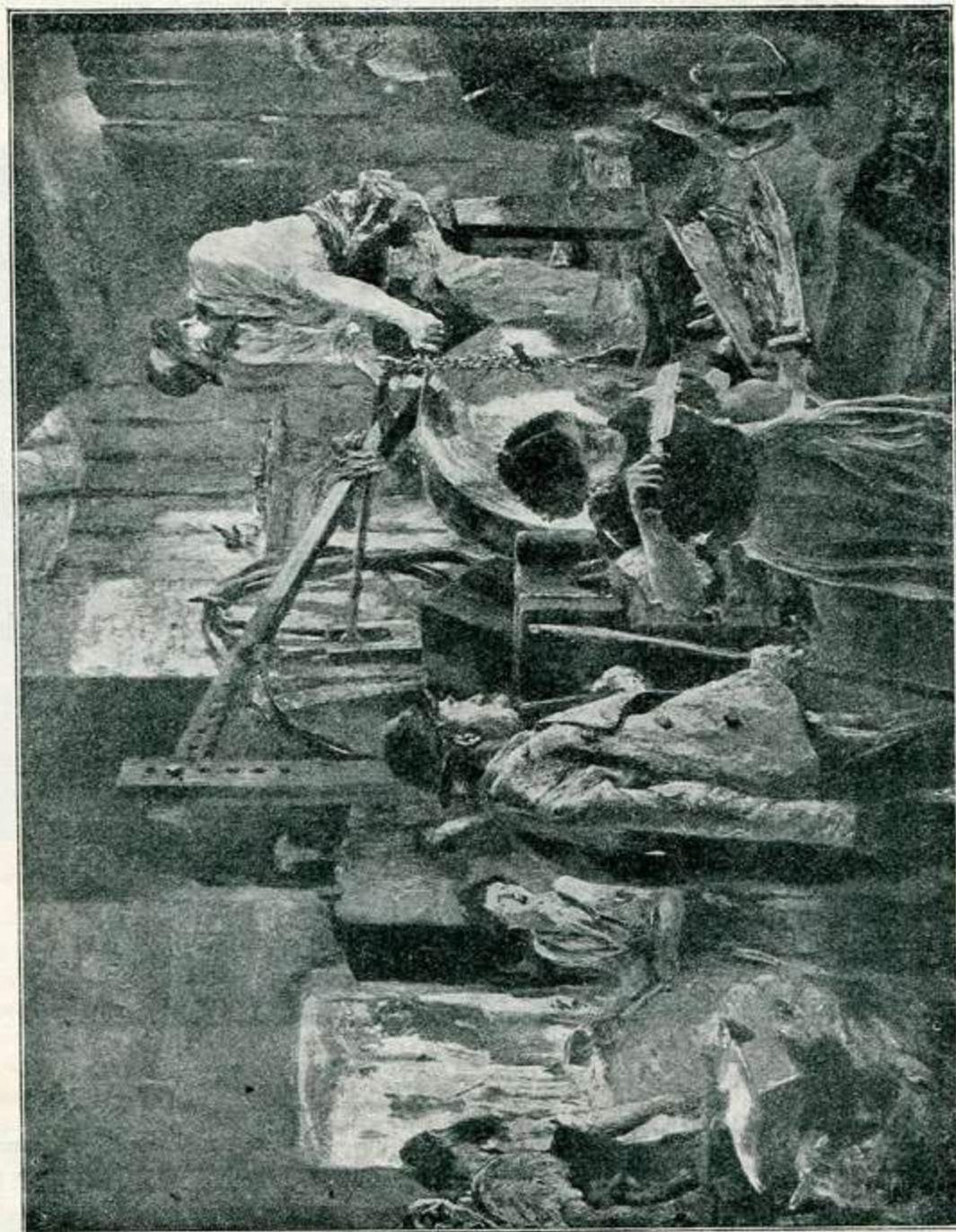


Адольф Мендель.

Новейшие циклоны.

шелк платьев — парадная картина, исполненная официальной торжественности. За «Коронаванием» следует «Отъезд короля Вильгельма в армию», передающая «народный» энтузиазм по поводу отъезда короля к войскам. Дальше идут картины придворной жизни: «Бальное общество», «Бальный отдых», «Бальный ужин». И вдруг... эти грязные «циклоны», покрытые лохмотьями, и их тяжкий, граничащий с подвигом труд.

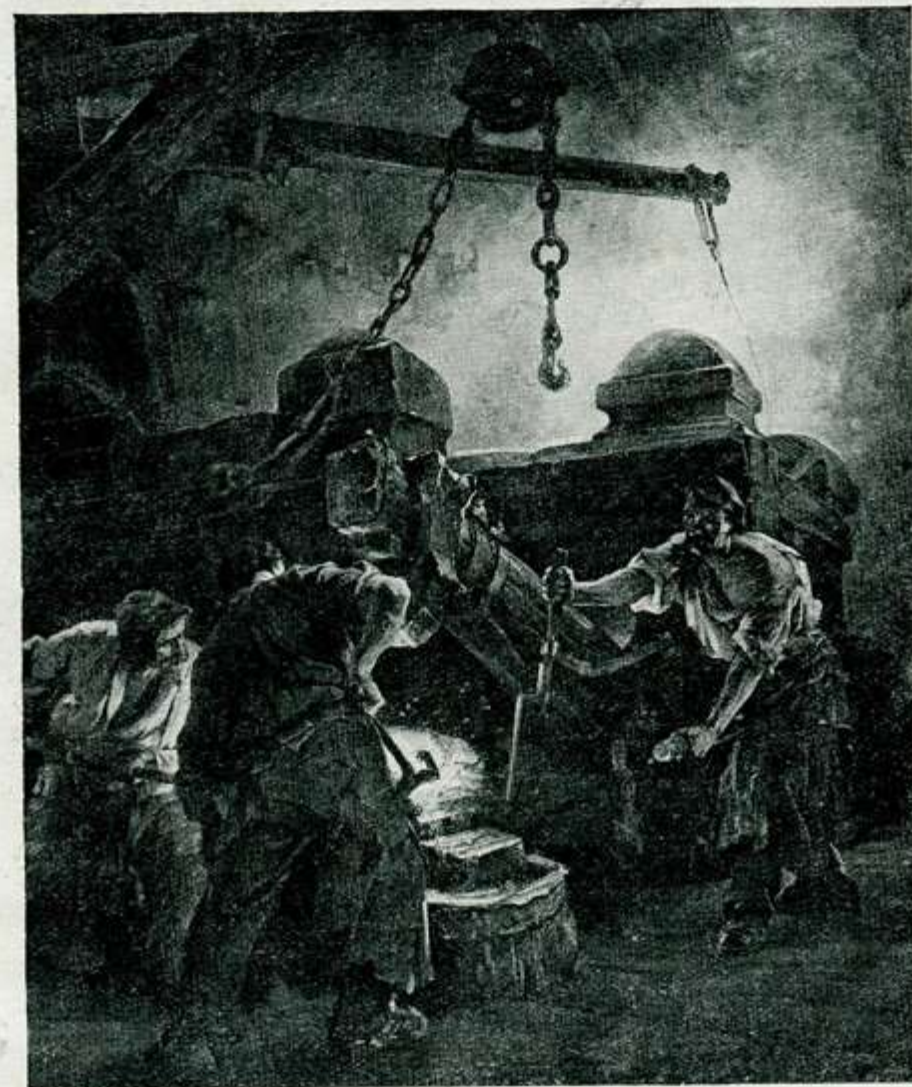
Какая-то пелена спала с глаз художника, и новый мир, до сих пор незамеченный, предстал перед ним. Всего несколько месяцев после появления «Циклонов» Мендель пишет еще одну картину из мира труда — «На постройке». Какая простая, какая будничная работа! Шесть каменщиков возводит стены кирпичного здания. Ни единого эффектного движения! Эту картину можно назвать «Труд». Здесь изображены работники за своей работой — и больше ничего. То же следует сказать о двух картинах, изображающих внутренность кузницы, одна из которых относится к 1879, другая — к 1880 г.



Кузница.

Адольф Менцель.

Начатое Менцелем пытаются продолжить его ученик Франц Скарбина (род. в 1849 г.). Идя по стопам своего учителя, Скарбина сначала пишет картины из жизни Фридриха Великого, но приближаясь к современности, он подходит и к изображению рабочего. Так возникает его «Трубочист, возвращающийся с работы», а затем «Рабочий», ранним утром спускающийся с лестницы, чтобы отправиться на работу. Этот старый работник в блузе, в деревянных башмаках и с корзинкой в руке, не кажется нам одиноким, мы чувствуем, что рядом с ним в этот утренний час шагают тысячи таких же, как он, пролетариев, чтобы у станков, у наковален, в шахте или гавани начать свой новый трудовой день.



Фридрих Келлер.

У молота.

В то же время Август Гейден (1827—1897 гг.) пытается проникнуть в мир работников шахт. Первой большой работой Гейдена была картина «Св. Варвара приносит причастие умирающему рудокопу». Здесь художник, боясь резкости выбранной им темы, старается связать ее с религиозным моментом. Но скоро он опять обращается к подземным работникам и на сей раз уже без религиозного прикрытия. Он пишет картину «Спасение рудокопами погибающего товарища». В этом произведении

Гейдену удалось передать самоотверженность, всегда проявляемую рудокопами во время подземных катастроф.

На интернациональной выставке 1879 г. в Мюнхене Фридрих Келлер (род. в 1840 г.) выставил двух каменоломов в натуральную величину, работающих под открытым небом в летний знойный день. Художник хотел показать человеческий труд, сам по себе тяжелый, еще отягощенный условиями, в которых этот труд протекает. Одним из таких отягчающих условий в данном случае является налечь зной, буквально жгущий каменоломов. Но «Каменоломы» Келлера созданы скорее под впечатлением знаменитой одноименной с ним картины Курбе, чем под непосредственным влиянием жизни. Гораздо более значительна другая работа Келлера такого же рода — «У молота», появившаяся на юбилейной выставке 1888 г. Там — двое рабочих с огромными усилиями кладут на наковальню раскаленное добела железо.



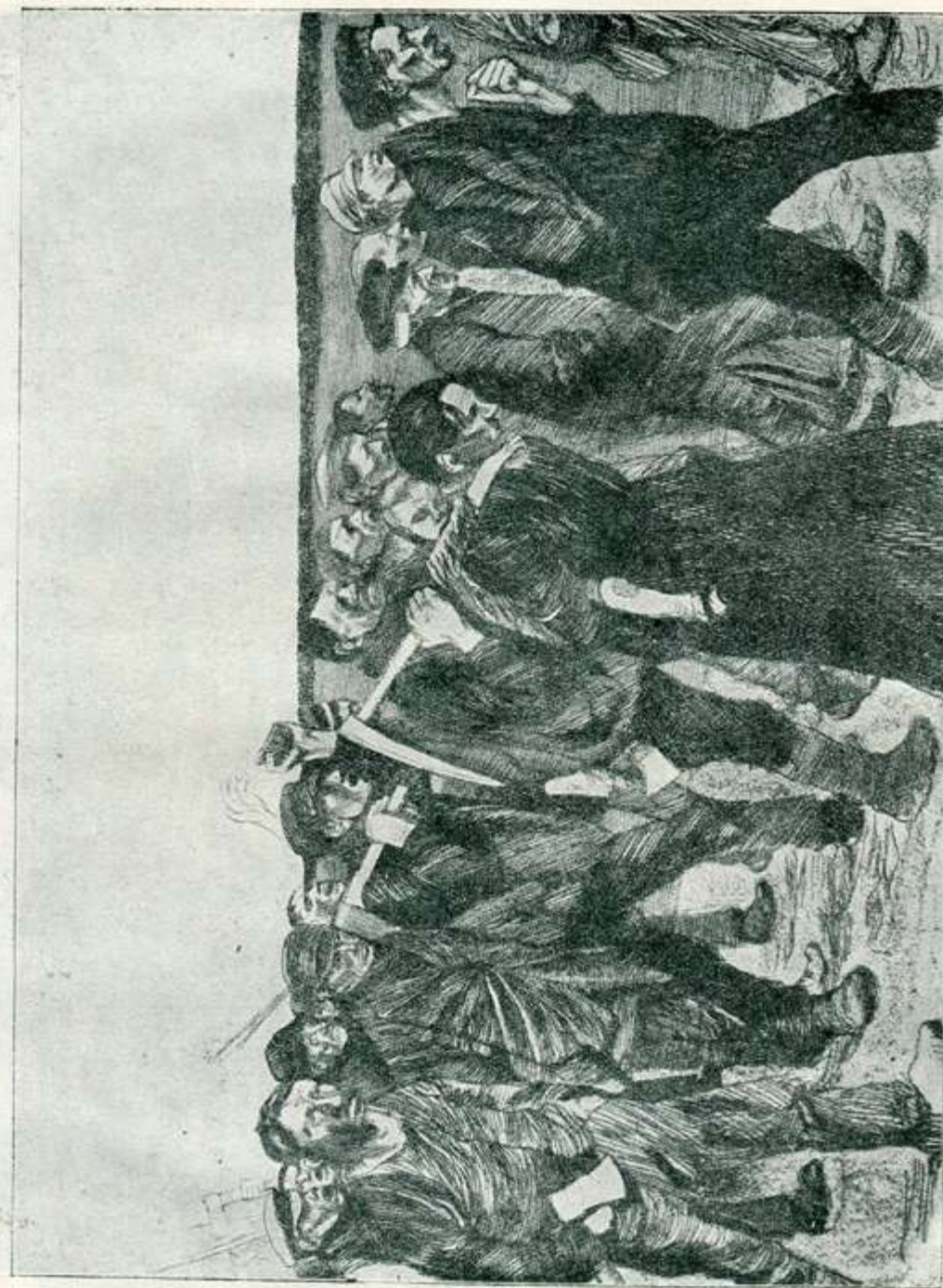
Макс Либерман.

Прядильщицы.

третий держит рычаг, готовый спустить гигантский молот. Здесь ясно, насколько трудность преодоления тяжести металла увеличивается чрезвычайно высокой его температурой.

В деле изображения труда и трудящихся немецкой живописью самую крупную роль сыграл Макс Либерман (род. в 1849 г.). До Либермана немецкие художники делали лишь экскурсии в область труда — для Либермана же область труда является главным источником творчества. Больше семидесяти полотен Либермана говорят нам о трудящемся человеке и его труде.

Первая выставленная Либерманом картина изображает группу женщин, ощипывающих перья в полутемном сарае. Это было в 1872 г., а в следующем 1873 г. появляется его «Приготовление консервов», «Плетение корзин», и с этого времени, вплоть до середины первого десятилетия нашего века, не проходит года, чтобы на выставках не показалась одна или несколько работ Либермана на трудовые темы.



Восстание ткачей — шестые.

Катя Козловская.

Либерман обогатил немецкую деревенскую живопись новыми образами. Немецкая живопись знала крестьянина лишь в часы отдыха, в праздничной обстановке. Либерман показал работающего крестьянина в его обычной, каждодневной трудовой обстановке — в избе, в поле, в сарае, на пастбище: «Картофельное поле», «Пряха», «Кормление свиней», «Пастушка», «Пастушок», «Крестьянин и коровы», «Женщина с козами». В последней картине художником изумительно подмечена и передана гармоничная слитность трудящегося человека с тем уголком природы, где протекает его труд. Обвеянный ветрами песчаный склон, серое, заброшенное безлюдье, старая крестьянка, дощие козы, чахлая трава, — все слито мастером в одно целое. А такие вещи Либермана, как залитые солнцем «Рабочие на репном поле», «Беление холста», всегда будут числиться среди лучших образов деревни в немецкой живописи.



Кёта Кольвиц.

Восстание ткачей — конец.

Либерман увеличил крайне скудное количество немецких картин, рисующих фабричного рабочего, рядом работ, среди которых имеются такие вещи, как «В ткацкой» и «Прядильщицы». Если первая картина — лишь изумительная по своей правдивости передача внутренности фабричного корпуса с рабочими за станками, то вторая, по широте захвата, по мастерству исполнения, по глубине проникновения, является выдающимся в истории мирового искусства произведением, воплощающим труд в художественный образ. — Низкое деревянное фабричное здание. В середине здания стоят прядильщицы, держа под мышками мотки льна и свивая их в нитки, которые свисают вдоль стены мальчики и девочки, вертя большие деревянные колеса, наматывают на шпульки. Колеса свистят, шпульки мчатся, и с быстротой ветра движутся руки работниц. Яркий свет струится из четырех окон и через головы юных колесовращателей, заливая все здание, озаряет фигуры прядильщиц, падает на покрытый ключьями пол. Картина полна жизни, как сама действительность. Ганс Розенгаген в своей монографии о Либермане говорит: «В «Прядильщицах» 1887 г., одной из ценнейших картин Берлинской Национальной галереи, Либерман вступает в период своего творчества, который можно назвать эпическим. Он достигает такой высоты, такой силы и такого совершенства созерцания и художественного выражения, каких не достигал ни один

из современных художников. В сравнении с «Прядильщицами» Либермана столь знаменитый «Рельсопрокатный завод» Менцеля кажется мизерным и вымученным»¹⁾.

Либерман раскрыл для немецкой живописи двери мелких мастерских, подвалы, где ютится и работает ремесленный люд: «У кузнеца», «Мастерская столяра» и опять «Мастерская столяра», «Сапожная мастерская» и еще раз «Сапожная мастерская», «Ткач» и трижды «Канатный мастер».

С 70-х годов XIX века в Германии начинается заметное развитие крупной промышленности и неуклонное падение ремесла. Это падающее ремесло с печеряющей чуткостью закрепило Либерман на своих полотнах. Печать ненужности, забитости, безнадежности лежит на всех только что перечисленных картинах. О безотрадном труде, о труде, не имеющем будущего, говорит скорченная фигура столяра, второпях поедающего свой скудный обед; о том же говорят согнутые спины сапожника и его «ученика», их жалкий верстак, нищенские примитивные инструменты.



Кёта Кольвиц.

Безработица.

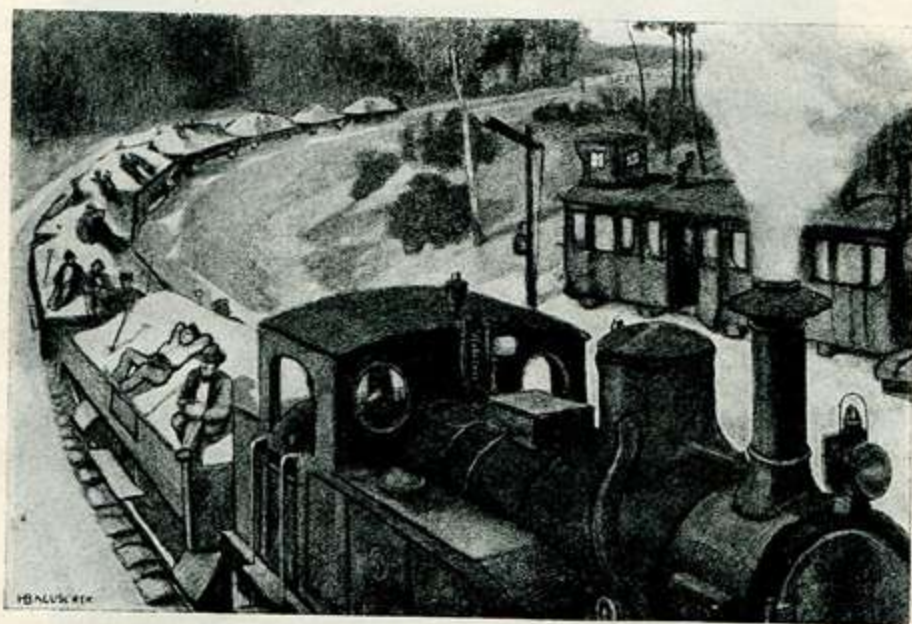
В начале своей работы Либерман посетил Голландию с целью изучения старых мастеров этой страны. Но больше музеев привлекла художника жизнь трудового люда в рыбацких деревушках, в дюнах, на берегу моря. Либерман полюбил эту страну, часто посещал ее, надолго оставаясь в ней; с ней связана большая часть его творчества. Спокойный, сосредоточенный труд — вот главный мотив голландских работ Либермана. Сюда относится такая захватывающая вещь, как «В дюнах» — широко раскинутый исключительной простоты пейзаж, среди которого выделяется сидящая фигура старика с ношей за спиной, опустившегося в сильной усталости для короткого отдыха. Сюда же относится «Чинильщицы сетей», одно из весьма немногих произведений мирового искусства, представляющих самый простой человеческий труд как широко развернутое, полное величия зрелище. Северная равнина, скудная, почти пустынная, уходит в даль, незаметно сливаясь с горизонтом. Темносерый пасмурный день; по туманному небу несутся клочья облаков, гонимые ветром. На земле по всем направлениям разостланы сети женщины и девушки, жены и дочери рыбаков, стоя на коленях, сидя на корточках или стибаясь по полю, починяют поврежденные

¹⁾ Ганс Розенгаген. — «Либерман», Лейпциг, 1900 г. Русского перевода нет.

в сетях места. Далеко во все стороны виднеются женские фигуры, все уменьшающиеся к горизонту; некоторые приподнялись и тяжело шагают, влача за собой сети. Но одна фигура выделяется на первом плане и господствует над всей картиной. Это сильная молодая женщина: она медленно подвигается назад, обутая в грубые башмаки, держа в руках тяжелую сеть, а поднявшийся ветер развеивает во все стороны платье, ее непокорно выбивающиеся из-под чепца волосы. Мощно выделяется эта темная колеблющаяся фигура, врезающаяся в горизонт. Вся облитая слабым светом туманного дня, эта крепкая рыбацкая дочь является олицетворением своей страны и создаваемого ею труда.

Творчество Либермана — это целый мир труда. Пламенный искатель правды и простоты, он шел в маленькие немецкие деревушки, в голландские рыбацкие поселки, в мастерские сапожников и столяров и перенес на свои полотна всю трепетность виденной и глубоко прочувствованной им трудовой жизни.

И недаром, став у власти 9 ноября 1918 г., пролетариат Германии отдал в руки 70-летнего Либермана президентство немецкой Академии Искусств.



Ганс Балушек.

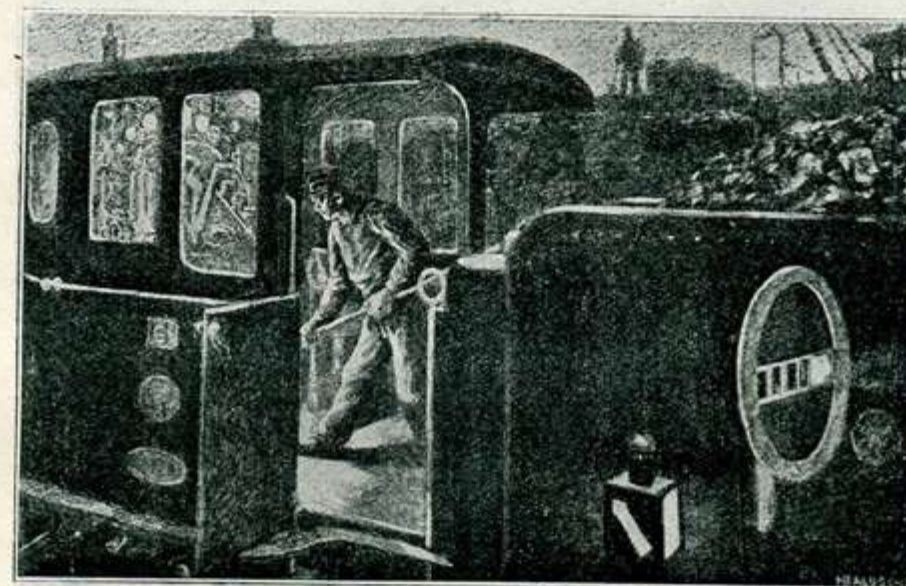
Железнодорожные рабочие.

Так постепенно труд рабочего класса, его быт вступают в немецкое искусство, но борьба его, сначала буйно стихийная, затем строго организованная, еще долго продолжала оставаться за пределами искусства. В 1876 г. Менцель впервые выставил своих «Циклопов», первое изображение фабричных рабочих немецким художником, а год спустя, в 1877 г., социал-демократический конгресс в Готе принужден был отказаться от партийной организации вследствие преследования ее Бисмарком. Еще через год, по предложению того же Бисмарка и при горячей поддержке напуганной ростом рабочего движения буржуазии, рейхстаг принял так называемый закон о социалистах, объявивший незаконными все рабочие организации. Начался разгром рабочей партии: закрыто было большинство профессиональных союзов, рабочих газет, клубов, отправлены были в ссылку сотни заподозренных в принадлежности к партии, сотни членов партии были заключены в тюрьмы. Больше десяти лет просуществовал закон о социалистах, и в это время не могло быть и речи о появлении на немецких выставках чего-либо напоминающего о борющемся пролетариате. Только в конце 90-х годов XIX века два дüsseldorfских художника — Людвиг Бокельман (1844—1894 гг.) и Эмиль Швабе — делают первые попытки изобразить борьбу рабочего класса. В это время Бокельман выставляет свою «Стачку в столярной мастерской», Бросившие работу рабочие возбужденно ведут

переговоры со своим хозяином. У одних озлобленные лица, другие охвачены тупым отчаянием. Картина Бокельмана может иметь значение только как первая по времени попытка. Перед нами не стачка эпохи организованного рабочего движения, это даже не стихийный бунт работников былых времен, — Бокельман любил писать столпившихся, возбужденных людей. Таковы его сценки: «Касса ссуд», «Крах народного банка», «Пожар в деревне»; такой же сценкой в мастерской является и его «Стачка».

Картина Швабе носит название «Комитет рабочих». Здесь уже не рабочая толпа, наступающая на своего хозяина, а выборные от рабочих, ведущие переговоры с представителями предприятия. «Комитет рабочих» появился на международной выставке 1891 г. в Берлине, и это единственное на выставке полотно, изображающее рабочих, было помещено в боковой зале при очень неблагоприятных условиях. Для нас и эта довольно бледная работа имеет значение лишь как хронологически ранняя попытка.

Рабочий борец впервые входит в немецкое искусство в работах Кэа Кольвиц (род. в 1867 г.) — первой классической офортиски, художницы, умеющей посредством контрастных столкновений черного и белого достигнуть большой силы выражения в изображении бунтов и восстаний.



Ганс Балушек.

Рочегар.

Первой крупной работой Кольвиц был цикл офортов «Восстание ткачей», стоивший автору четырех лет (1894—1897 гг.) упорной работы и состоявший из шести листов.

«Нужда» — так назвала художница лист, открывающий цикл. Рабочая каморка, скудно освещенная в глубине единственным окном, наполовину занята огромным ткацким станком, торчащим мрачным силуэтом в полусумраке. Сидя у станка, ткачиха у изголовья своего больного ребенка. Неподвижный взор матери устремлен на измученное крошечное существо с впалыми глазами и непомерно большим черепом. На заднем плане еще одна женщина с ребенком на руках.

«Смерть» — название второго листа. Низкая лачуга. Дрожащее пламя свечи озаряет убогую обстановку, тяжелые балки станка, изможденные лица людей. Их трое: ткач, его дитя, жена. Последняя припала к стене в крайней усталости, а смерть в виде скелета тянется к ней через стол, касается ее рукой.

«Совещание». — В углу трактира четверо ткачей за столом, тесно придвинувшись друг к другу, о чем-то совещаются. Один из них говорит, его лицо искажено гневом, кулаки сжаты.

«Шествие». — С топорами и кирками на плечах, молча, сосредоточенно идут ткачи. Тут и старики, и молодые; тут и женщина с спящим ребенком за спиной; кое-где над толпой сжатый кулак, поднятая рука.

«Осада». — Высокие стены, с тяжелыми железными воротами, за которыми виден в глубине парка роскошный дом владельца фабрики. Перед воротами рабочая толпа. Руки хватаются за решетку, угрожающе поднимаются вверх, топоры обрушиваются на железные прутья ворот. Тут же женщины, разбирая мостовую, готовят булыжники для бомбардировки.



Ганс Балушек.

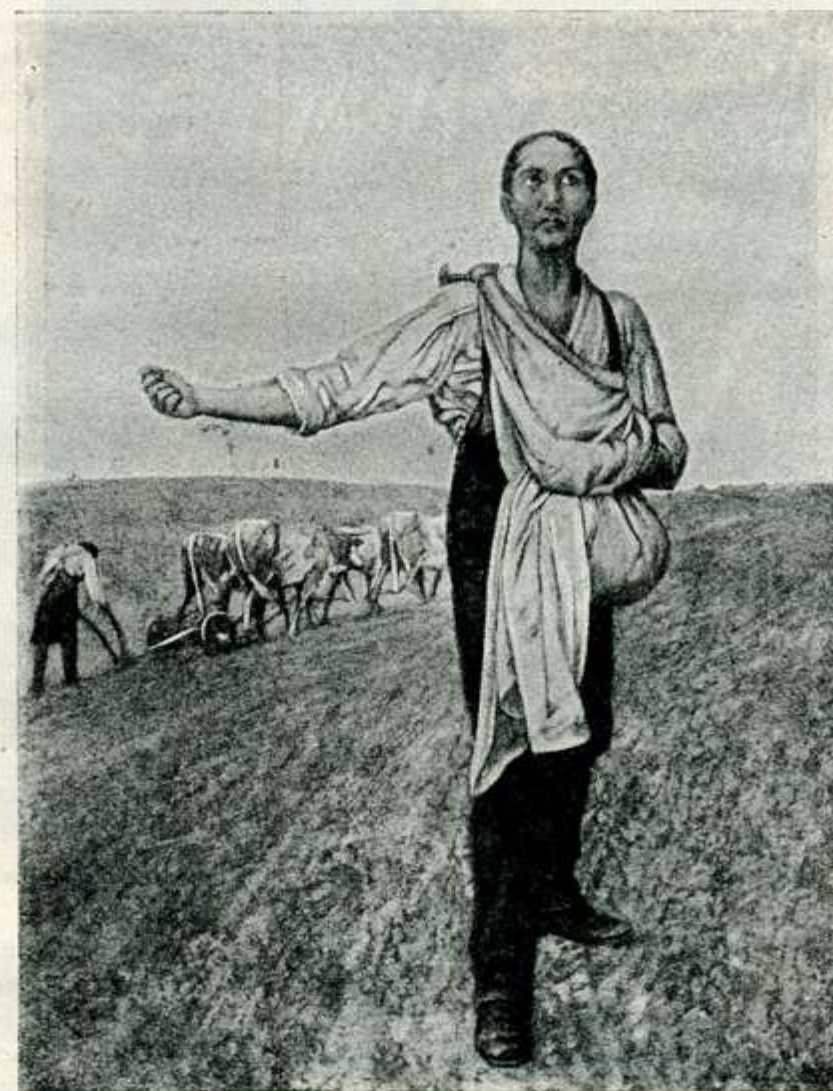
Рабочие.

«Конец» — последний лист цикла. Та же до суровости убогая обстановка жилища ткача с мрачным остовом станка. На полу два трупа, в открытую дверь вносят еще одного убитого. Женщина стоит с опущенными, как плети, руками, кто-то плачет в углу.

Толчком к созданию этих листов, по словам художницы, было появление на сцене «Ткачей» Гаунтмана. Как и эта драма, листы Кольвиц изображают восстание силезских ткачей в 40-х годах XIX века. Но время появления этих листов было временем сильнейшего подъема рабочего движения Германии. Буриного роста рабочей партии страны, наступившего после отмены закона о социалистах в 1890 г.,

и раздавшийся полвека назад отчаянный вопль силезских ткачей теперь прозвучал в жутко напряженных листах Кольвиц живым и могучим призывом.

Скоро Кольвиц переходит к изображению повседневной жизни рабочего класса. И тут художница, открывшая немецкому искусству рабочего борца, еще раз вносит новое в дело изображения труда и его носителя. В мастерской Кольвиц создаются один за другим образы пролетарской женщины: «Семья безра-



Ганс Тома.

Сеятель.

ботного», «Мать», «Материнство», «Беременная», «Работница», «Домашняя работница». В офорте, гравюре, литографии рисует Кольвиц весь ужас жизни женщины-работницы в капиталистическом обществе. Здесь самыми простыми средствами достигается огромная сила изображения, тающего в себе страстное возмущение.

Всемирная бойня 1914 г., обрушившаяся всей своей чудовищной тяжестью на пролетариат воевавших стран и ударившая, главным образом, по пролетарской женщине, еще прочнее приковала к последней внимание художницы. Кольвиц ищет наиболее прямой путь к широким трудящимся массам, и уже прежде

прибегавшая к плакату, художница теперь отдается этому доселе находившемуся в пренебрежении роду искусства. Здесь уж давно крепившее в художнице возмущение выливается в яростный протест, в грозное обличение.

В Германии нет недостатка в художниках, изображающих крупные фабрики и заводы. Но этих мастеров интересует лишь невероятный размах индустрии, чудеса ее техники, ее машины-великаны, ее гигантские сооружения. Заполняя свои полотна изображениями величия современной индустрии, подчас прямо-таки потрясающими, они отводят в них лишь последнюю роль подлинным создателям всей этой



Иоани Боссард.

Труд.

силы, всего этого могущества — пролетариату. На этих полотнах крошечные рабочие, словно сказочные карлики, суетятся возле стальных громад-машин, среди дыма и пламени, среди движения и грохота. Самым характерным из этих живописцев является Ганс Балушек, прозванный певцом железной дороги. На многих полотнах Балушека совсем нет человека; это гимны силе пара, блеску стальных путей, бешеной скорости движения. Но и на тех картинах, где присутствует рабочий, он затерян среди металлических огнедышащих гигантов, среди бесконечных переплетений стальных путей. Таковы все картины и рисунки Балушека, составляющие цикл «Железнодорожники», в котором перед нами проходят железнодорожные рабочие почти всех специальностей. Все эти живые существа — лишь одушевленные части железнодорожного организма, регулирующие его. Таковы «Ремонтные рабочие» — длинная цепь открытых вагоноплощадок, нагруженных песком, сверх которого видны крошечные фигурки рабочих, лежащих в разно-

образных позах; таков «Сцепщик», прислонившийся к вагону в ожидании подхода маневрирующего паровоза, чтобы проделать свою уже слишком несложную работу — набросить кольцо вагона на паровозный крюк. Несколько более значительное впечатление производит весь озаренный пламенем паровозной топки «Кочегар» и «Сигнальщик», который, стоя в своей башне среди леса рычагов, зорко глядит оттуда на бесконечные ленты рельс, бегущих во все направления, на мчащихся под ним во все стороны поезда; вот его рука коснется одного из рычагов — и где-то далеко какой-нибудь поезд, несущийся с быстротой ветра, мгновенно прирастет к рельсам. И тогда, когда Балушек хочет изобразить рабочий быт, и тогда у него на первом плане оказывается машина. Картина Балушека, озаглавленная художником «Рабочие», изображает возвращение рабочих из мастерских. Рабочая толпа проходит под железнодорожным мостом,



Иоани Боссард.

Посев.

и, чем дальше вглубь картины уходит наш взор, тем меньше становятся силуэты людей, и, наконец, перед нами еле видные кучки торопящихся людей. А высоко над рабочей толпой плавно и величественно проходит поезд, бросая тучи дыма в воздушный простор.

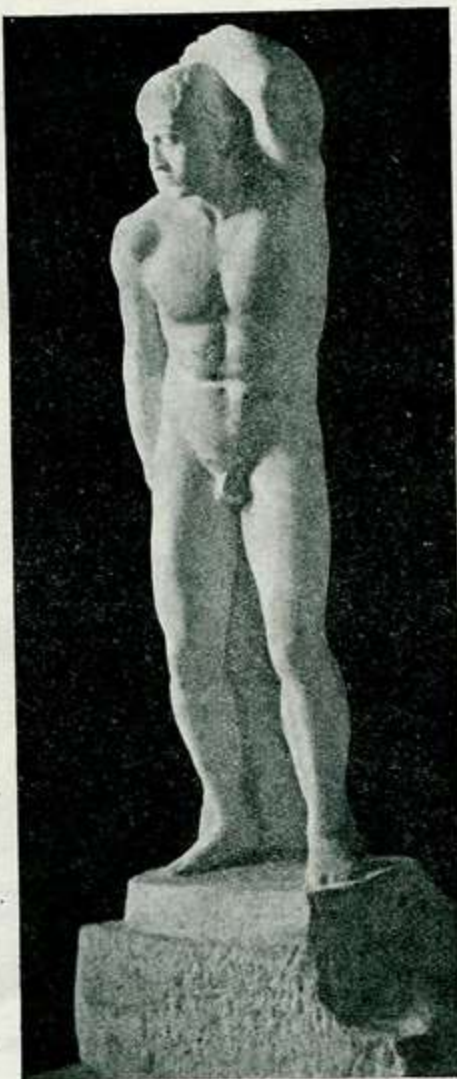
По мере возрастания значения рабочего класса страны, к изображению трудящихся приходят и художники, всем своим творчеством стоявшие в стороне от носителя труда, его жизни, его борьбы. Фриц Уда (1846—1911 гг.), пытавшийся в последнюю четверть XIX века оживить отмирающую религиозную живопись, переносит евангельские события в жизнь современного рабочего и крестьянина. В своей картине «Не мешайте детям приходить ко мне» 1884 г. Уда вводит Христа в сельскую школу, где его окружают крестьянские дети в больших деревянных башмаках. В 1885 г. Уда пишет: «Входи, господь, будь нашим гостем». В освещенном единственным окном рабочем жилище вся семья собралась к обеду, и в это время в комнату входит Христос. Все взоры направлены на пришедшего, а хозяин приглашает его к столу. В том же 1885 г. появляется картина «Христос в крестьянской избе», в общем очень близкая к предыдущей картине. Точно также мы видим Христа среди современных крестьян и рабочих на картинах Уда:

«Женщина, что плачешь ты?» 1890 г. и «Господи, оставайся у нас» 1894 г. Ганс Тома (род. в 1839 г.), писавший всю жизнь мещанские идиллии с мистическим налетом, выставляет в 1906 г. исполненного величия «Сеятеля», который, с поднятыми к небу глазами, с торжественностью богослужителя, бросает пригоршни зерен на вспаханную ниву. Ноанн Боссард использует ритмические движения работающего человека для декоративных целей. Автор монументальных композиций, он и в труде крестьянина и в труде индустриального рабочего видит лишь выявление красоты телесных линий. В эпоху, когда религиозно-мифологические темы окончательно и ни для кого уже не могли быть убедительны, а современная жизнь становилась торопливее и неустойчивее, художник стал искать монументальные образы в труде изначальном и вечном.

В весьма бедной немецкой скульптуре найдется очень мало образов труда, а начало появления их связано с работой Адольфа Гильденбранда (род. в 1847 г.). Гильденбранд очень часто брался за перо, при чем он в своих писаниях касался не только вопросов искусства, но выступал часто с краткими статьями по разным злободневным вопросам, и в одной из таких статей, озаглавленной «Рабочий и работа», скульптор, говоря о «стремлении фабричного рабочего к сокращению рабочего времени и высокой заработной плате», пишет: «Материальные улучшения и возрастание ничегонеделания никогда не послужат на пользу массам и имеют в себе деморализующую тенденцию». Последние слова показывают, как далек был этот мастер от понимания существования работой на фабрике. Таким образом, условия его ранней жизни в известной степени приблизили его к рабочему классу.

Главными работами Мазона, рисующими рабочих, являются его группы: «Стачка», «Засыпанный».

В своей полной порывистого движения группе «Стачка» скульптор представил лишь несколько человек рабочих, но это полное, страстного движения произведение заставляет нас почувствовать, что перед нами только часть огромной рабочей толпы, что впереди этих людей и позади их, что вправо и влево от них — тысяча таких же возмущенных людей; перед нами лишь одна поднятая с угрозой рука, но мы чувствуем, что тут же близко подымается лес таких же рук с гневно сжатыми кулаками.



Адольф Гильденбранд. Рыбак.

чения труда, как чужд он был стремлениям трудящихся, и ни того, ни другого мы не должны искать в его работах. Единственным объектом изображения для Гильденбранда была нагая человеческая фигура. Вся его художественная работа устремлена к нахождению в человеческой натуре новых моментов изображения, и это привело скульптора к его немногим трудовым мотивам. «Пастушок» Гильденбранда, в глубокой усталости уснувший в сидячем положении, его юный «Водонос», его «Рыбак», несущий сети, — интересны, как край редко представленное современным искусством нагое тело в жизненной обстановке.

Но работы Гильденбранда являются лишь напоминанием о мире труда; таким же напоминанием являются — группа «Рыбака со спасенной девушкой» Адольфа Брюта (род. в 1851 г.) и «Девушка, черпающая воду» Иоганна Геда (род. в 1865 г.). Первым немецким скульптором, коснувшимся жизни и борьбы рабочего, был Рудольф Мазон (1854—1904 гг.). Мазон был сыном ремесленника, и сам он прежде, чем стать художником, добывал себе средства к

В группе «Засыпанный» Мазон представил момент из полного смертельных опасностей труда рудокопов. Двое рабочих, напрягая свои силы до последней возможности, пытаются освободить из-под камней своего засыпанного обвалом товарища. Один из рудокопов вооружен железным ломом; другой хватается голыми руками за каменную глыбу; оба они всецело ушли в свою печальную работу. Неумолимо грозная общая опасность выработала особое отношение подземных работников к делу спасения погибающих товарищей.

Среди работ Мазона есть небольшая статуэтка «Мальчик-спожник». Ему поручено доставить обувь заказчикам, он спешит выполнить поручение хозяина. Голод, побои и издевательства годов «ученья» не могут окончательно убить в подростке его резвость, и она просыпается, как только он очутился за стенами хозяйского заведения. С непокрытой головой и в опорках на босу ногу он шагает, насвистывая какую-то веселую песенку.



Адольф Брютт. Рыбак со спасенной девушкой.

Прекрасная страница из истории ремесленного ученичества!

Немецкая скульптура, которая до начала нашего века статуи королей были почти единственным соприкосновением с современностью, подходит в работах Мазона вплотную к жизни и борьбе рабочего класса. Вслед за Мазоном, первым коснувшимся жизни рудокопов, подошел к теме и другой скульптор, Яков Грубер, в своей работе «Заживо погребенные». Многочисленные опасности, подстерегающие рудокопа в глубине земли — наводнения, пожары, взрывы, обвалы — уносят ежегодно огромное число жертв. Существует много жутких рассказов о великих подземных катастрофах. Многие рабочие семьи вместе с историей своего рода передают из поколения в поколение ужасающие рассказы о несчастиях, постигших их предков на протяжении многих десятков лет. Старик Бонмор в «Углекопах» Золя рассказывает: «Да, да, меня три



Рудольф Мэзон.

Засыпанный.



Рудольф Мэзон.

Стачка.

раза вытаскивали оттуда (из шахты) в самом лучшем виде... Один раз с опаленными волосами, другой раз с глоткой, набитой землей, и в третий раз с брюхом, вздувшимся от воды, как у лягушки»¹⁾.

И среди этих рассказов о бедствиях рудокопов наибольшее место занимают рассказы о заживо погребенных; рассказы о людях, отрезанных от живого мира обвалом горных пород, ворвавшейся в подземные



Яков Грубер.

Заживо погребенные.

проходы водой или разрушительной силой взрыва; о людях, остававшихся долгие сутки во тьме, без пищи, в воздухе, которым не могут дышать легкие; о людях, видающих перед собой смерть и ожидающих спасения, не зная, что раньше придет.

Один из таких моментов воплотил Грубер в своей скульптуре.

А. Менцель.



Рисунок.

¹⁾ Эмиль Золя. «Углекопы».

III

АНГЛИЯ

В Англии исторический 1848 г. был годом величайшего краха рабочего движения. Английская буржуазия, получившая в начале 30-х годов необходимую ей долю участия в политической власти, победоносно заканчивает в 1847 г. долголетнюю борьбу с помещиками, сторонниками пошлин за свободу торговли. Таким образом, в 1848 г. буржуазия Англии осуществила те лозунги, под которыми предстояло выступать революционной буржуазии в остальной Европе; она продиктовала стране законы, необходимые



Миллэс.

Христос в доме родителей.

для развития крупно-капиталистической промышленности. Буржуазная революция отошла здесь в прошлое. Здесь стало возможно только выступление против капиталистического общества. Это в полной мере учли в 1848 г. собственнические элементы страны, сразу обнаружив поразительное единение и твердую решительность — они расправились с выступившим пролетариатом. Английскому рабочему движению, начавшемуся еще в 30-х годах и в течение полутора десятков лет потрясавшему всю страну, был нанесен смертельный удар. В следовавший за революцией 1848 г. период английская буржуазия сумела, путем своевременных экономических и политических уступок, постепенно примирить рабочий класс с существующим строем, привить пролетариату буржуазное умонастроение. Достаточно указать, что профессиональные союзы Англии, бывшие издавна боевыми организациями, видевшие в стачке

главное средство борьбы, теперь признали своим единственным орудием «правду и рассудок». Так произошло полное идеологическое подчинение рабочего класса буржуазии. Это было второе и самое тяжелое поражение английского пролетариата.

Все это не могло содействовать появлению рабочего в искусстве Англии второй половины XIX века. Об отражении крестьянства в искусстве этой эпохи и речи не могло быть, ибо еще в первой четверти века длившийся больше ста лет процесс захвата крестьянских земель крупными помещиками заканчивается полным исчезновением крестьянства в Англии.



Гельман Гент.

Тень смерти.

И неудивительно, что через два века после Рембрандта и Веласкеза мы в Англии встречаем трудовые мотивы, идущие под религиозным прикрытием. Таковыми являются картины: «Христос в доме родителей» Джон-Эверста Миллэса (1829—1906 гг.) и «Тень смерти» Гельмана Гента (1827—1910 гг.).

Картина Миллэса, более известная под названием «Мастерская плотника», изображает Иисуса ребенком в мастерской Иосифа. Перед верстаком стоит маленький Христос, поранивший себе руку, около него на коленях — мать. Старуха Анна пытается вытащить из дерева гвоздь — причину случившегося. Маленький Иоанн приносит воду, чтобы омыть раненую руку. У одного конца верстака — Иосиф, не отходя от места своей работы, наклонился, чтобы рассмотреть рану. Только работник у другого конца верстака продолжает свою работу: он прилаживает доску. Пол покрыт стружками, на стенах висят



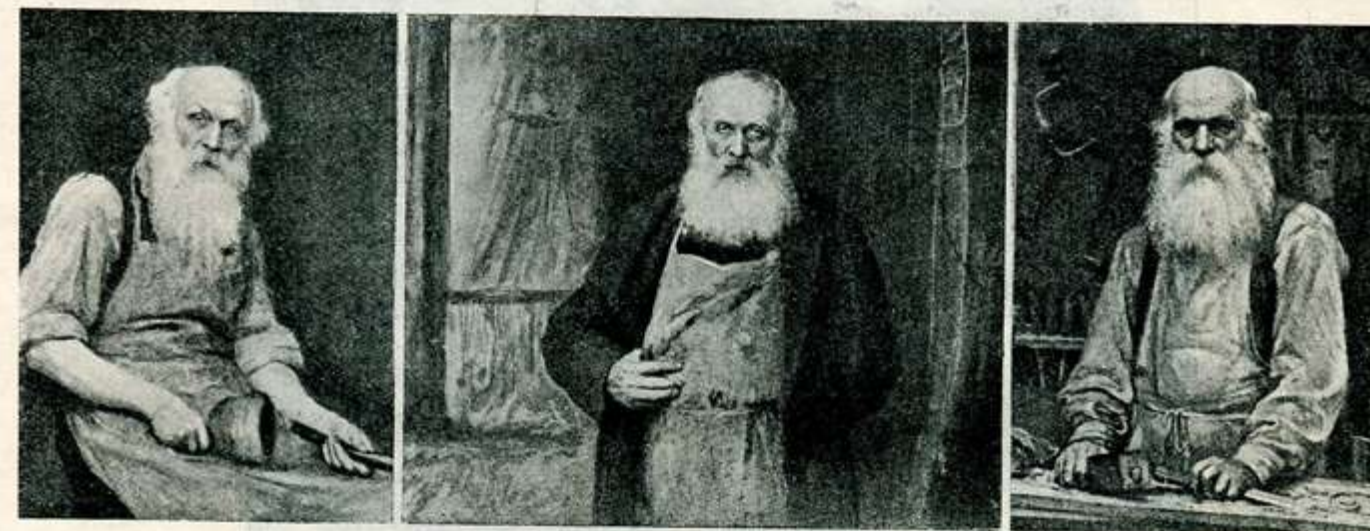
Труда.

Мелок Браун.

плотничьи инструменты. В «Тени смерти» Гента перед нами Христос, тридцатилетний рабочий, в своей жалкой мастерской, в которую солнце бросает свои последние лучи, напоминая о наступлении часа отдыха. Полураздетый плотник бросил пилу и, выпрямившись во весь рост, вытягивает утомленные однообразным движением руки. Тень от его тела падает на стену, образуя вместе с горизонтально прикрепленной к ней планкой, на которой висят инструменты, иллюзию человека, распятого на кресте. Роберт Сизеран говорит: «Христос, как он изображен в «Тени смерти», это — Христос рабочий... Пройдет мгновение — руки галилеянина опустятся, он снова примется за работу, заходящее солнце переместит все тени, — и в мирной назаретской хижине ничего не будет слышаться, кроме скрежета пилы, которой бог кончает распиливать доску»¹⁾.

На другой картине Гента «Торжество невинных» Иосиф представлен старым работником. Закинув за спину котомку да связку плотничьих инструментов, он шагает босой по дороге, ведя на поводу осла.

Но и эти, столь отдаленные полунапоминания о мире труда были встречены буржуазным обществом возгласами презрения и ужаса. Знаменитый английский романист Чарльз Диккенс выступил с самой



Губерт Геркоммер.

Строители.

едкой и злобной критикой Миллэса. Диккенс писал: «Приближаясь к этому святому семейству, вы должны изгнать из вашего ума всякое религиозное настроение, всякую возвышенную мысль, всякую ассоциацию нежных, драматических, священных, прекрасных, благородных идей и приготовиться спуститься до глубин всего низменного, отвратительного и отталкивающего».

В Англии мы в 70-х годах встречаем то, ничего общего с жизнью не имеющее, изображение деревни, какое мы видели в разных странах в XVII и XVIII веках. Тут и наделение обитателей деревни несвойственными им переживаниями высших слоев городского общества, и представление сельской жизни в виде сиюминутного праздника; тут трогательные сцены, элегии, пасторали, идиллии. Джон Геминг Мэзон (1818—1872 гг.) рисует жизнь крестьян нежной, умиротворенной. На его картине «Вечерний псалом» 1867 г. молодые девушки в крестьянской одежде, собравшись в тихий вечерний час на лугу, безмятежно поют. На картине Джорджа Боутона «Любовь все побеждает» молодая пастушка сидит около своего стада, а возле нее юный королевич влюбленно глядит ей в глаза. На «Крокет» Джорджа Рейда старые крестьяне предаются покою за трубкой и стаканом пива.

¹⁾ Роберт Сизеран. «Английская живопись». Русский перевод. Москва, 1908 г.

Первой по времени и до наших дней самой выдающейся в английском искусстве картиной, изображающей рабочий класс, является «Труд» Форда Медокса Брауна (1821—1897 гг.). Браун первый сознал необходимость обновления искусства своей страны, сведенного к концу первой половины XIX века к внешним показным эффектам, лишенного всякой углубленности содержания. Это сознание привело его к труду.

Начало работы Брауна над своей картиной относится к 1852 г. В это время художник жил в Гампстеде, где происходили длительные работы по прокладке газопроводных труб. Браун наблюдал ежедневно в разных концах города работу землекопов и трубопроводных мастеров и воплотил эту работу в свое произведение. Ослепительный июльский день. Под палящими лучами сверкающего солнца работают люди. Здесь и красивый мальчик, и крепкий юноша, и закаленный в работе мощный старик. Кругом течет суетная жизнь улицы большого города: проходит босой оборванец с корзиной незабудок в руках; нарядная дама выступает кокетливо под защитой шелкового зонта; продавец пирожков пыхтит с коромыслом на голове; знатная аристократка верхом на породистом коне отправляется на прогулку в сопровождении



Губерт Геркомер.

Тяжелые времена.

изящного кавалера. Но не замечают всего этого крепкие землекопы,—они продолжают рыть землю, заставляя ее принять в свое лоно холодное железо.

Историки искусства назвали картину Брауна «гимном труду», «апофеозом труда», «проповедью труда». Несомненно, что последнее определение наиболее полное—и в этом слабая сторона картины, которая все же остается выдающимся изображением труда в искусстве XIX века. Рядом с «Трудом» Брауна могут быть поставлены только «Каменотесы» Курбэ и «Циклопы» Менделя.

Но картина Брауна осталась одинокой как в работе ее создателя, так и во всем новом английском искусстве.

После «Труда» Медокса Брауна мы впервые опять встречаем в английском искусстве подлинных людей труда в работах Фредерика Вокера (1840—1875 гг.). Все творчество этого большого мастера отмечено соединением тихой мечтательной грусти с мощными образами, коренящимися в изучении действительности. Среди последних мы видим и образы труда.

В «Старых воротах» 1869 г. представлены тихие сумерки в уединенном углу старинного поместья. У ворот, ведущих из парка, показывается владелица имения в сопровождении служанки. Дети играют на ступеньках лестницы, мимо которой двое рабочих возвращаются домой после дневной работы.

На «Пахоте» 1870 г. опять закатный час. В безмолвии широко расстилающихся полей крестьянин ведет тянущую соху лошадь. Невдалеке протекает ручей.

В стройном рабочем, почти величественно выступающем на «Старых воротах», Вокер открыл комер является вместе с этим первым художником, введшим в английское искусство фабрично-заводского рабочего. Ему же принадлежат, быть может, единственные в этом искусстве работы, изображающие крестьян в их действительной каждодневной трудовой обстановке.

Геркомер вышел из семьи немецких ремесленников. Отец его был плотником. Плотником же был один из двух братьев отца, второй же брат был ткачом. В эпоху реакции, наступившей после разгрома революции 1848 г., много рабочих вынуждены были оставить Германию; эта участь постигла и семью будущего художника. Поселившись в Америке и долго не находя там работы, отец художника направляется со своей семьей в Англию, где ему удастся сесть за станок. Но скоро Геркомеры возвращаются в Германию, где вся семья ютится в маленькой комнатке товарища по ремеслу отца художника. Эта единственная комната служила и мастерской для Геркомера-отца и жилищем для его семьи. Будущий художник в детстве работал



Губерт Геркомер.

Стачка.

Геркомер вошел в историю английского искусства как портретист. Сизеран называет его «великим портретистом Соединенного Королевства». И действительно: портреты английской знати являются основой славы Геркомера. После появления в 1886 году портрета красавицы Грант, ставшего известным под названием «Дамы в белом», имя Геркомера сделалось очень популярным среди высших слоев Англии. Титулованные слои и крупная буржуазия стали забрасывать художника заказами, предлагая ему баснословные суммы. Но Геркомер отказывался. Покинув навсегда свою родину и поселившись в Лондоне, Геркомер, будучи уже художником, для поддержания своего существования, выводил вместе с артелью каменщиков стены Кеинингтонского музея. И этот художник, выходец из трудовой среды, с раннего детства видевший вокруг себя работающих людей, видевший и людей в поисках за работой,—стал изобразителем трудового люда.

Первые работы Геркомера—рисунки для английского еженедельника «Графика»—имеют большей частью своим содержанием труд, и некоторые из них, как, например, «В прядильной», и теперь предста-

влиют большой интерес своей жизненностью. В 1872 г. Геркоммер дебютирует большим полотном «После дневной работы».—Предвечерняя пора, деревенская улица, тесно жмущиеся друг к другу дома, а перед ними в различных положениях усталые люди предаются отдыху. Картина изумительна по своей жизненности, которую не уменьшают такие идиллические подробности, как странник у крыльца одного из домов, девушка, красиво усевшаяся у колодца. Перед нами не благодушствующие у порогов своих жилищ поселане, а люди, в крайней усталости вернувшиеся с полей и лугов, чтобы освежить свои силы для нового трудового дня.

В следующем 1873 г. появляется широко написанная вещь «В лесу» с мощными фигурами дровосеков, которые с крайним напряжением своих мускулов влекут огромный ствол подрубленного дерева.

В этих и остальных своих деревенских картинах, как например, «На молитву» с группой крестьян, спускающихся по уединенной горной тропинке, «Засуха» с молящимися о дожде крестьянами, Геркоммер воспроизводит знакомую ему по воспоминаниям раннего детства жизнь баварской деревни. Последней



Вальтер Крэн.

Триумф труда.

работой Геркоммера, связанной с Германией, является триптих «Строители». Три части этой картины представляют поясные портреты трех патриархальных ремесленников — отца и двух дядей художника, — изображенных в своей рабочей одежде и за верстаками. Эта картина — живой образ шпце ушедшего в прошлое, но некогда игравшего важную роль в хозяйственной жизни патриархального ремесленника — одиночки, гордого сознанием своей высокой квалификации, ревнистого хранителя тайн своего ремесла. Работы Геркоммера, рисующие фабрично-заводских рабочих, взяты из действительности второй родины художника. «Тяжелые времена» 1885 г. — картина безысходной пролетарской нужды и тяжкого бесправия. В стороне от пустынной дороги расположился для отдыха — безработицей ли, локаутом ли выгнанный с места своей работы — рабочий с семьей. Смертельно усталые от далекого пути сидят на земле жена и дети безработного; он же, опираясь на какой-то придорожный плетень, с тоской и гневом вглядывается в даль, где ему, быть может, еще видны недавно оставленные места. Глубокое одиночество людей сливается с печалью окружающего их сиротливого осеннего пейзажа.

Много таких изгнанных бродят по дорогам, ведущим к промышленным центрам капиталистического мира, и, отнесись пейзажисты последних сто лет честнее к воспроизведению виденного, многие ландшафты, украшающие стены музеев Европы, были бы «оживлены» подобными человеческими группами.

Людвиг Печ, автор обстоятельной монографии о Геркоммере, пишет о «Тяжелых временах»: «Эта свободная от фраз и ложного сентиментализма картина по своим живописным достоинствам принадлежит к лучшему, что создано в этом роде Геркоммером, его предшественниками или его современниками»¹⁾.

Но работа Геркоммера, будучи выдающимся творением искусства, является в то же время весьма ценным историческим документом: середина 80-х годов прошлого века была действительно тяжелым временем для пролетариата Англии. Кризисы и застой в промышленности приняли острый характер в этот период и сильно ухудшили положение рабочего класса. В отчете союза строительных рабочих за 1886 г. мы читаем: «Тысячи не имеющих занятий людей напрасно ищут честной работы. Страшно смотреть на лишения, переживаемые их женами и детьми». Об этом же рассказывает картина Геркоммера.



Вальтер Крэн.

Первое мая.



Вальтер Крэн. Рабочая солидарность.

Конец 80-х и начало 90-х годов — время сильного подъема рабочего движения в Англии. В 1889 г. возникают новые союзы — газовых работников, докеров, матросов и кочегаров, работников железных дорог, возникает много других профессиональных организаций, и, таким образом, много тысяч до сей поры неорганизованных рабочих присоединилось к профессиональному движению. Волна стачек проходит по значительной части страны, а великая лондонская портовая забастовка того же года привлекает к себе внимание всей Англии. К этому времени и относится другая большая работа Геркоммера из жизни рабочего класса, — его картина «Забастовка» 1891 г. — Перед входом в свое жилище стоит рабочий, он собирается идти туда, где его ждут товарищи по борьбе. На пороге показалась его жена, держа в одной руке маленькую дочь; другой она обвила шею мужа и прильнула к нему в немой тревоге.

¹⁾ Людвиг Печ. «Геркоммер». Лейпциг, 1901 г. Русского перевода нет.

В години обострения борьбы пролетариата, когда парадные улицы городов видят лишь шумные выступления рабочих толп, их бурный энтузиазм и яростные столкновения, узкие закоулки рабочих окраин, рабочие жилища бывают свидетелями — незримых для посторонних — сцен глубочайших мук и тягчайших испытаний. Один из таких моментов запечатлел Геркоммер на своем полотне.

В подеме рабочего движения 90-х годов берут свое начало и трудовые мотивы Вальтера Крана (1845—1915 гг.). Вальтер Кран начал выставлять свои картины в 1862 г., причем содержанием его работ были рыцарские легенды средних веков и мифология древней Греции: «Убийство Дракона св. Георгием», «Рождение Венеры», «Персей и Андромеда», «Гектор и Андромеда». И только перевалив за пятый десяток, Кран, будучи, как художник, захвачен грандиозностью идеи мирового объединения трудящихся, создает ряд работ во славу труда и рабочей солидарности.

Но, далекий от мира пролетариата, он не берет за изображение трудящихся, их жизни, борьбы, а оставался в мире античных образов, он своеобразно пользуется ими и приспосабливает их к созданию торжественных гимнов труду. Те же женщины, облаченные в белые одежды, драпирующие их грациозные фигуры, которых мы видим на мифологических произведениях художника, с арфами в руках, теперь простирают свои прекрасные руки над головами пролетарской работой. Прекрасен его «Танец вокруг майского дерева» к 1 мая 1894 г., прекрасна «Майская гирлянда» к 1 мая 1895 г. Состоявшемуся в Лондоне конгрессу Интернационала Кран посвящает лист, изображающий английского рабочего, приветствующего представителей рабочих всех стран.

Изумительная свежесть композиции, юношеская легкость форм, грациозность драпировок, плавность линий и богатство аксессуаров придают этим работам много своеобразной красоты, но в них нет ничего родственного духу рабочего класса. Это рисунки-гимны рабочему классу, но гимны, сложенные на чуждом ему языке.



Вальтер Кран.

Подвиг труда.

Самая яркая из этих работ Крана — лист, посвященный памяти дня 1 мая 1891 г. и озаглавленный «Триумф труда». Захватывающей радостью дышит торжественнодвигающееся шествие. Мощные быки влекли увешанный гирляндами возок, на котором виден земной шар с надписью «Международная солидарность труда». Рабочие несут стяги, на которых написаны лозунги, и среди них выше всех реет стяг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

В 80-х годах Кран увлекался утопическим социализмом, результатом чего была туманная картина «Свобода» 1885 г., представляющая явление ангела к узнику в темницу с вестью об освобождении, и прекрасно выполненная, но весьма наивная акварель «Работа в Утопии». Теперь художник почувал в призыве Интернационала голос единственной человеческой правды, и он почти из года в год отмечает день 1 мая

Единственный раз мы видим у Крана рабочих в их действительной рабочей обстановке на большой картине 1892 г. «Героический подвиг мастера Джемисона». В основу этой работы легло действительное происшествие. Железнодорожные рабочие, отец и сын Джемисоны, находившиеся на ремонтных работах полотна дороги, пожертвовав своей жизнью, остались на своем трудовом посту и тем спасли сотни жизней в поезде, которому угрожала неминуемая катастрофа. Художник не только лишил свою картину всякого пафоса, но и сообщил ей какое-то особое спокойствие и тем придал ей большую значительность. Кран не рассказывает о случившемся, а лишь чисто живописными средствами показывает его.

Одиноким осталась среди работ Медокса Броуна его картина «Труд». Слишком ранняя смерть не дала Воккеру продолжить начатое им в его «Пахоте». Несколько картин Геркоммера на трудовые темы кажутся случайными среди большого количества его портретных работ, и мотивы труда Крана теряются



Франк Бренгвин.

Прокладка рельс.

среди огромного множества его разнообразных творений. Франк Бренгвин является первым английским художником, в работе которого труд и трудящиеся входят значительной составной частью.

Бренгвин родился в Бельгии в 1867 г. Там он провел свое детство, там же он впоследствии часто жил и работал. Эта маленькая, вся покрытая фабриками и заводами страна, почти не имеющая равной себе по скоплению труда, искусство этой страны, в котором ко времени выступления Бренгвина труд уже занимал почетное место, — в значительной степени определили его творчество. Первые самостоятельные рисунки Бренгвина были изображения работ на стройках, столь охотно повторяемые художником и в более позднее время. Увлеченный не надолго религиозной живописью, он в начале нашего века возвращается к исходному пункту своего творчества. К этому времени начинают появляться насчитывающиеся теперь числом больше трехсот офорты, литографии и гравюры на дереве, среди которых выделяются несколько десятков работ, рисующих индустриальный мир.

Но в этих своих работах Бренгвин часто является художником, больше увлеченным напряженной силой, грандиозными размерами современной индустрии, чем образами трудящихся и созидательной силой труда. На значительной части этих работ вздымаются и падают гигантские молоты, выделяются чудовищные

силуэты кораблей, густыми, нескончаемыми переплетами обступают леса грандиозные строения, а где-то внизу, у подошвы этих сработанных из гранита и цемента, закованных в железо и сталь гигантов, словно муравьи, занятые своей работой, копошатся друг с другом сходные и все безличные создатели всей этой мощи. Самой характерной работой этого рода является офорт «Постройка корабля» с колоссальным остовом судна и миниатюрными фигурками рабочих. И только на немногих бреггвинских листах рабочие являются главным предметом изображения, выступают перед нами действительными создателями. Как бы переходом к работе последнего рода служит офорт 1905 г. «Шахты». Здесь перед зрителем все еще крошечные человеческие фигурки, но это не кучка людей, а рабочая толпа, точно лавина, устремляющаяся из подземного здания угольной копи. Озаренная пламенем коксовых печей, отражающимся на пожелавшем облик сознающего себя пролетария. Эти монументальные листы, в которых мастер путем сочетаний пятен света и теней достигает огромной силы выражения, — лучшее, что создало английское искусство в области изображения труда и трудящихся.



Франк Бреггвин.

Пильщики.



пом себе, — эта толпа движется единая и сильная в своей слитности. Три офорта — «Пильщики на корабельной верфи» 1904 г., «Бурлаки» 1906 г. и «Кузнецы» 1907 г. — подлинное воплощение в художественный образ рабочего, и его напряженный и сосредоточенный труд. Если в полуобнаженных фигурах бурлаков мы видим лишь всеодолевающую физическую мощь трудящегося человека, если в коренастых образах бреггвинских кузнецов мы только угадываем таящуюся в пролетариате творческую силу, то в выразительных и сильных линиях высящихся на своих козлах, как на пьедестале, монументальных пильщиков уже ярко выра-

IV

БЕЛЬГИЯ

Указав на то, что уже в XIII столетии в Бельгии существовала значительная промышленность, которую по форме организации нельзя иначе назвать, как капиталистической домашней промышленностью, на то, что важнейшие средства производства были уже тогда собственностью предпринимателей, рабочие же большей частью были уже пролетаризованы, — Генрик де-Ман заключает: «Уже самая продолжительность периода капиталистической эксплуатации бельгийского пролетариата объясняет современное



Шарль Эрманс.

На рассвете.

печальное положение нашего рабочего класса. Столетия накопления нищеты до такой степени ослабили силы его сопротивления принижаящим тенденциям капитализма, что из всех культурных промышленных государств Бельгия в настоящее время имеет самый длинный рабочий день и самую низкую заработную плату¹⁾.

Почти то же пишет Луи де-Бруккер: «В течение нескольких столетий исторические судьбы приучили наш рабочий класс к нищете и покорности, так что рабочее движение в этом раю капиталистов в течение длинного времени развивалось медленно и оставалось слабым; только очень поздно дошло оно до полити-

¹⁾ Генрик де-Ман «Характер бельгийского рабочего движения. ГИЗ, 1923 г.»

ческих требований. 1848 г. вызвал среди них (бельгийских рабочих) только легкое движение. Интернационал затронул их очень поверхностно»^{2,3)}.

Итак, Бельгия — колыбель пролетариата и в то же время классическая страна пролетарской нищеты и приниженности. Если первое обстоятельство сделало то, что в Бельгии трудящиеся рано показали в искусстве, то второе в течение долгого времени свело изображение бельгийскими художниками трудящихся к созданию образов обездоленных, образов жертв судьбы.

Еще в 40-х годах прошлого века стали появляться картины Шарля де-Гру (1825—1870 гг.), говорящие о мучительной, безнадежной и безысходной жизни в нищете и, между прочим, о безотрадном труде человека. Анри де-Бранслер (1830—1888 гг.) писал нищих и забитых портных, саножников, отдающих всю свою жизнь тяжелому однообразному труду где-то на окраинах города, в законных домишках. Сцены Яна Стоббардса (род. в 1838 г.) из быта трудового люда также не отличаются от изображений жизни нищих. Быть может, единственным произведением бельгийской живописи, близко подо-



Константин Менье.

Труд.

шедшим к изображению рабочего, является картина 1875 г. «На рассвете» Шарля Эрманса (род. в 1839 г.), на которой представлена, с одной стороны, кучка богатых людей, выходящих из роскошного ресторана, и, с другой стороны, — группа рабочих, идущих на работу. Но и здесь изображенные в естественную величину рабочие представлены мучениками с покорными лицами. В подобном положении остается дело изображения трудящихся бельгийским искусством до последней четверти прошлого века. К этому времени возникает среди бельгийских рабочих настоящее политическое движение. В 1877 г. создается Бельгийская социалистическая партия, а в 1885 г. было положено основание Бельгийской Рабочей партии. Разразившееся в следующем 1886 г. стачечное движение сразу усилило рабочую партию, являясь для нее боевым крещением. В каменноугольный бассейн были брошены войска, и ценой сотни рабочих трупов восстановилось «общественное спокойствие». Руководители рабочего движения были отправлены в тюрьмы, на каторгу. Начиная с 1886 г. едва ли проходил один год без крупных выступлений бельгийского пролетариата, без того, чтоб бельгийская буржуазия не устраивала боины своему пролетариату.

²⁾ Луи де-Бруккер. «Политический кризис в Бельгии». ГИЗ, 1923 г.

³⁾ Мы цитируем статьи де-Мана и де-Бруккера, написанные в 1911 г., когда авторы, позже перешедшие в лагерь оппортунистов, еще находились в левом крыле бельгийских марксистов.

В эту же эпоху в бельгийское искусство твердо вступает рабочий класс. В это время Бельгия, в лице своего живописца и скульптора Константина Менье, дает искусству первого в истории мастера, которому суждено было раскрыть наконец перед лицом мира всю мощь, всю красоту труда, величие трудового подвига, дает художника, призванного рассказать миру о мировом значении рабочего класса, о том, кто истинный творец жизни.

Менье не сразу нашел содержание своего искусства. Первая выставленная (1857 г.) им работа была трогательная сцена в больнице, в духе де-Гру. Затем художник в течение двух десятков лет пишет картины на евангельские темы и сцены из монастырской жизни. Только в 1878 г. появляется «Эпизод из крестьянского восстания», предвещающий переход мастера к миру труда. Близкое знакомство мастера с промышленными районами своей страны окончательно определяет его творческий путь. Решительным моментом



Константин Менье.

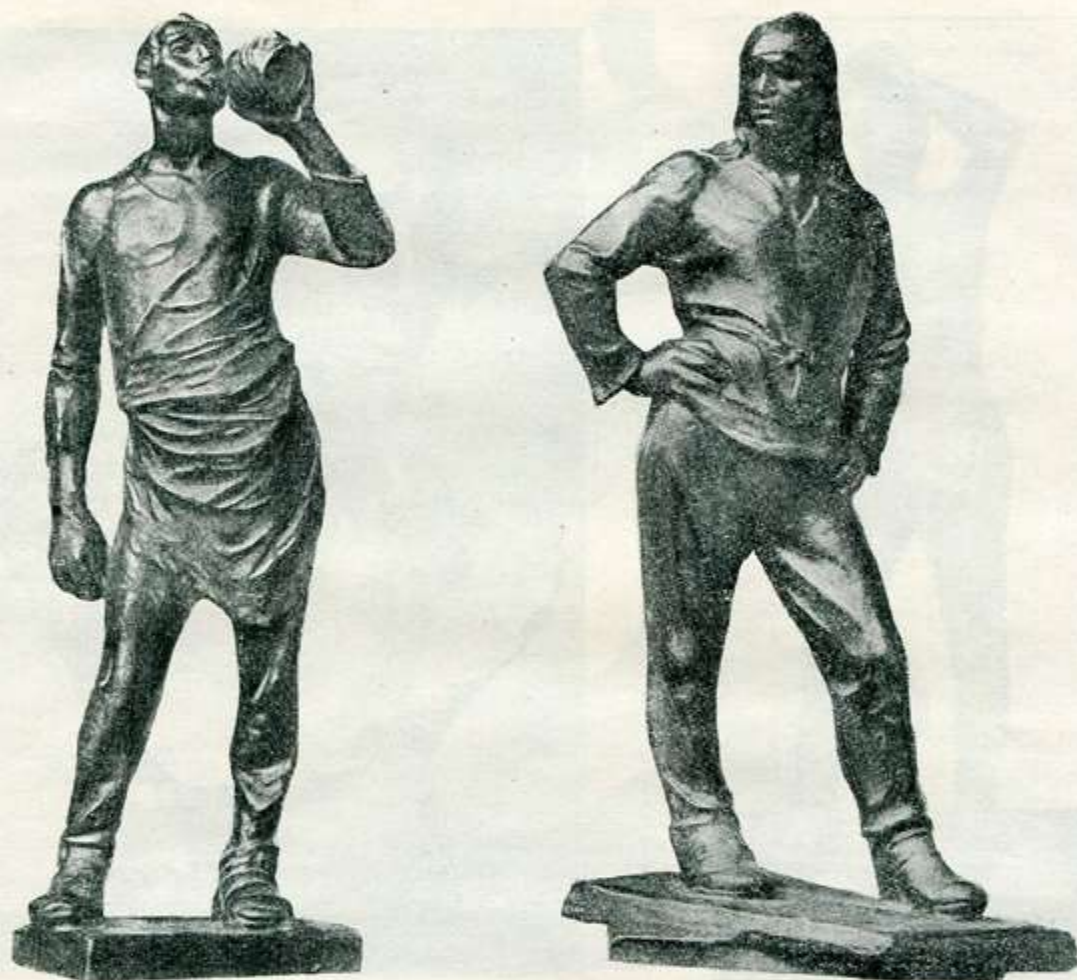
Жертва шахты.

здесь является 1881 г. В этом году Менье посещает близ Люттиха один из величайших в Европе стеклянных заводов. На этом огромном заводе перед художником впервые развернулись захватывающие картины героизма и мученичества рабочего и, как говорит друг и биограф его — писатель Камилл Лемонье, «его духовная ночь была разорвана огнями, которые выбрасывают вечерами заводские трубы»⁴⁾.

Во время своего пребывания на стеклянном заводе Менье был свидетелем момента, когда рабочие с колоссальным напряжением своих сил вблизи огромного пламени должны были в несколько минут заменить разбитый тигель другим. Художник тут же сделал несколько набросков, из которых впоследствии создана картина, так и названная им «Разбитый тигель». Но «Разбитый тигель» не единственный результат этого посещения; с ним связаны несколько работ, выставленных в 1882 г. Здесь, в движениях рабочих, вынимающих раскаленную стеклянную массу из пылающих печей, в трудовых усилиях выдувальщиков и полировщиков стекла, уже чувствуется тот величавый ритм, который в более поздний период работы Менье становится отличительной чертой его творчества.

⁴⁾ Камилл Лемонье. «Константин Менье — скульптор и живописец». Париж 1904. Русского перевода нет.

Менше отправляется в Боринаж в районе Монс — центральном угольном районе Бельгии. Округ Монс — край шахт и заводов, край пролетариев. Черная, назойливая, всепроникающая копоть покрывает весь этот лишенный всякой растительности край. И люди в этом краю — черная армия труда. Продолжительное пребывание мастера в этой «Черной стране», стране напряженнейшего труда, навсегда связало его творчество с рабочим классом. Появляются работы Менше, отражающие буквально каждый день, каждый час жизни углекопов. Он пишет их, собравшихся перед входом в шахту, в момент спуска под землю, работающих в темных подземных коридорах, присевших для кратковременного отдыха; он пишет

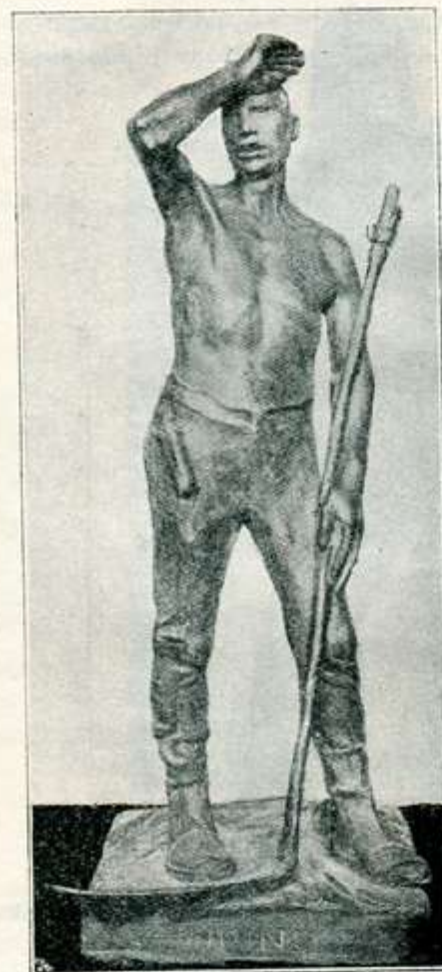


Константин Менше. Пьющий. Константин Менше. Грузчик.

ужасные катастрофы, уносящие многие шахтерские жизни; он пишет влюбленные пары, беседующие у плетня, молодых парней, смотрящих вслед удаляющимся работницам. «Спуск в шахту», «Шахтеры», «Возвращение из шахты», «Шахтеры и шахтерки в Боринаже» — вот названия работ Менше этого периода. В одной из работ Менше, связанных с Боринажем, мы видим попытку мастера дать в одном произведении целую эпопею рудокопов — речь идет о триптихе «Труд». Средняя часть картины представляет рудокопов в ранний утренний час на пути к месту своей работы. Они поднимаются в гору, где в тучах дыма видна копь. Широкие сильные спины, крепкие силуэты. А все же тяжелая поступь обнаруживает следы непрерывного тяжелого труда многих поколений. На правом полотне мы видим рабочих уже перед помещением подъемной машины. Передние ряды уже спустились в глубину, остальные ждут своей очереди. Наконец,

третья створка изображает углекопов в момент выхода из шахты. Здесь вся тяжесть многочасовой работы во тьме выражена в фигуре переднего рудокопа, который, весь изогнувшись, как бы готовясь к прыжку, устремляется большими шагами навстречу дневному свету.

История картины «Гекатомба» объясняет, какими путями шел Менше к рабочему классу, как зарождались, росли и зрели в нем образы «Черной страны». В своей «Гекатомбе» Менше коснулся величайшего ужаса жизни рудокопов — подземной катастрофы. На полотне передана внутренность обширного сарая, тускло освещенного единственным фонарем; ряды трупов, жертв подземного взрыва расположены



Константин Менше. Пьющий.



Константин Менше. Старый шахтер.

на досках; одни уже завернуты в саваны, другие еще в таком виде, как их извлекли из шахты. Женщины шьют саваны. В открытую дверь, в окна глядит черно-синяя ночь.

Во время пребывания Менше в Фримери, близ Монса, там погибло от взрыва шахтного газа 115 рудокопов. К вечеру мертвые тела были доставлены наверх и помещены в каком-то амбаре. Здесь Менше провел многие мучительные часы, здесь он при тусклом свете лампы углем зафиксировал в ряде набросков ужасающие подробности. Относительно одного из этих рисунков, изображающего женщину, наклонившуюся над обугленным до неузнаваемости трупом, Менше рассказывает: «Женщина, послужившая мне моделью, всю ночь провела в приюте мертвых рудокопов. Обливаясь кровью, я все время следил за ней. В этом страшном месте старуха металась долгие часы, мучительно всматриваясь в изуродованные

мертвые черты, стараясь разглядеть в опаленных телах, в вытекших глазах, в искривленных ртах дорогие черты. Из зарисовок этой памятной ночи создалась затем картина «Гекатомба».

Так Менье неразрывно и прочно связал свое искусство с рабочим классом. И не удивительно, что середина 80-х годов, являющаяся поворотным пунктом в истории рабочего класса, является также новым этапом в работе Менье.

В это время пролетариат всего промышленного мира проявил необыкновенную деятельность. Это всемирное движение имело в Бельгии блестящее выражение. Время, следовавшее за 1885 г., справедливо



Константин Менье.

Водоной

названо «прекрасными днями», «великим периодом» Рабочей партии и Бельгии. Достаточно указать на массовые стачки 1886 г., всколыхнувшие всю страну. Рабочий класс предстал перед Менье в совершенно новом свете: перед ним предстал класс, движимый единой классовой волей, и пятидесятилетний художник оставляет живопись. Он переходит к скульптуре, надеясь найти в ней более действительное средство выражения спокойной монументальной силы рабочего класса.

Живописец Менье был художником бельгийских рабочих, даже, пожалуй, художником бельгийских углекопов. Менье-скульптор стал певцом мирового пролетариата. Рабочий какой-либо отдельной страны может пережить тяжелые дни или годы острой нужды, голода, даже отчаяния, но уже давно человечество не сомневается в конечной победе мирового пролетариата, — отсюда спокойный и ясный язык линий

Менье, почти полное отсутствие резкости, даже в передаче самых напряженных положений человеческих тел. Расправив спину после тяжелого труда, бодро и смело глядит в даль «Грузчик» Менье. Его спокойствие доходит до величия. Замечателен по полному отсутствию драматизма «Пьющий» Менье. Чувствуется, что тут же, в нескольких шагах от него, бешено гудя, несутся в круговом движении маховые колеса; чувствуется, что, как только он зальет свою жажду, он должен вернуться туда, где горячий воздух вливается в жилы людей, жжет все невыносимее... а он шьет, крепко зажав в руке высоко поднятый сосуд, и нет ни одной тревожно бегущей линии во всей его фигуре. Этот бронзовый пролетарий исполнен монументального спокойствия. Нет ни малейшего болезненного искривления в телах трех работников на рельефе «Пудлинговщики», несмотря на то, что они представлены в момент крайнего трудового напряжения. На рельефе «В забое» тесная и низкая выемка в угольном пласту. Рудокон работает лежа на боку. Это единственно возможное для него положение. Но и в этой дыре человек не скорчился: сильны удары его лома, а тусклый огонь шахтной лампочки освещает крепкую, надежную спину.



Константин Менье.

Жатва (деталь «Памятника труда»).

Когда Менье воплощает в своей бронзе ужасы жизни рабочего, как в дошедшем до крайней степени животной усталости «Сидящем пудлинговщике» или в изнуренном до жуты целой жизнью каторжного труда во тьме и сырости «Старом углекопе», — и тогда перед нами не обиженный судьбой индивидуум, а класс, в тяжелой борьбе за существование создающий все жизненные блага земли. И если в подобных работах Менье и прорывается жалость, — она потрясающая.

Все шире становится круг трудовых образов Менье-скульптора. За поденщиками шахт и заводов — стекловыдувальщиками, углекопами, кузнецами и пудлинговщиками — следуют наемники гаваней и труженики моря — крючники, грузчики, рыбаки — и, наконец, работники земли — крестьяне и крестьянки, пахари, сеятели, жнецы.

Переступив за шестой десяток сильным мастером, много поработавшим для дела воплощения рабочего в художественные образы, Менье обращается к крестьянству и создает одно за другим величавые в своей исключительной, исчерпывающей простоте произведения. «Июнь», «Сеятель», «Водоной» —

лучшие работы этого рода. Первые две огромных размеров статуи стоят в Брюсселе под открытым небом. «Сеятель» — весь движение. Он шагает твердой поступью и мощным взмахом руки бросает пригоршни зерен по невидимой пашне. «Косарь» («Июнь») на минуту прервал свою работу, чтобы передохнуть. Он стоит среди поля под палящим солнцем, придерживая одной рукой косу, орудие труда своей жизни, вытирая другой рукой вспотевший лоб. В «Водоное» представлен обнаженный до пояса крестьянин, спускающийся на своей рабочей лошади с косогора к реке. Животное жадно тянется к воде, зовом коне образ трудящегося человека.



Константин Менье. Материнство. (деталь «Памятника Труда»).

Единственная конная статуя, дошедшая до нас от древнего мира, изображает римского императора Марка Аврелия; первая конная группа нового времени, созданная скульптором Донателло в 1447 г., увековечила черты венецианского полководца Гаттамелата; с тех пор немало царей и иных угнетателей трудовых масс посажено на коней скульпторами всего мира, в «Водоное» же Менье впервые мы видим на брон-

за. Памятник представляет слитые в одно величаво-прекрасное целое десять огромной значительности произведений. На четырех расположенных полукругом горельефах представлен коллективный труд в главных отраслях производства: на заводе, в шахте, в порту и на поле. Прямоугольные ниши, в которых помещены горельефы, отделены одна от другой фигурами на цоколе. В центре «Сеятель», бросающий зерна на ходу, налево от него — старик рабочий с сжатыми на коленях, натруженными руками и «Кузнец» с тяжелым молотом; направо — «Отдыхающий рудокоп» и группа «Материнство».

«Индустрия» — первая работа Менье для его великого памятника. Перед нами стеклянный завод. Здесь все горит, все пылает, все охвачено пламенем. У стальных рычагов, у колес машины сосредоточены

Настоящая неодолимая, творческая сила человека труда грохочет в каждом мускуле землекопов Менье. И совершенно справедливо пишет о «Водоное» Вальтер Гензель, автор содержательной монографии о Менье: «Совершенно не будет преувеличением, если мы ее назовем одной из прекраснейших конных статуй современности»¹⁾.

Последние десять лет своей жизни Менье отдал работе над осуществлением своего грандиозного замысла — «Памятник труда». Все свои помыслы, все свои творческие силы семидесятилетний ваятель сосредоточил на этой работе, которая, по его собственным словам, должна была стать итогом труда всей его жизни.

и спокойные рабочие — герои огненной стихии, которые одни лишь могут дышать среди этого жара, одни лишь могут выдержать это огненное испытание.

«Порт» — напряженная работа на морском берегу, разгрузка корабля. Одни за другим выступают портовые рабочие, нагруженные товарами. Никто не стибается под своей ношей. Преодоление тяжести здесь выражается лишь в крайнем напряжении мощных мышц грузчиков.

В «Жатве» мы находимся в поле, мы чувствуем ширь бескрайнего горизонта. Пронесется легкий ветерок, и зрелые колосья слегка склоняются к земле. Одни косцы врезаются в густую стену спелого хлеба, другие ныряют в его чащу. Настойчивый, спокойный труд. Это впечатление усиливает спокойная фигура погруженной в свою работу сноповязальщицы.

Мы не будем останавливаться на остальных образах колоссальной композиции Менье: в том или другом виде мы их встречали в других работах ваятеля; новым является, без сомнения, образ матери. У нее строго красивое лицо, грубые руки работницы и босые ноги. Любовно обнаживши свою грудь покоящемуся на ее коленях малютке, она в то же время прижимает к себе свое старшее дитя; она



Леон Фредерик.

Возрасты рабочего.

исполнена гордости, она — мать нового поколения работников, которое скоро сменит своих отцов в полях, гаванях, в мрачных шахтах, у наковален и фабричных машин.

Никакие мелкие украшения, никакие орнаменты, никакие эмблемы не нарушают строгой гармонии. Все сосредоточено на самих образах. Взгляд проходит по поверхности рельефов, задерживается на сидящих фигурах и наконец застывает на стоящем в центре «Сеятеле».

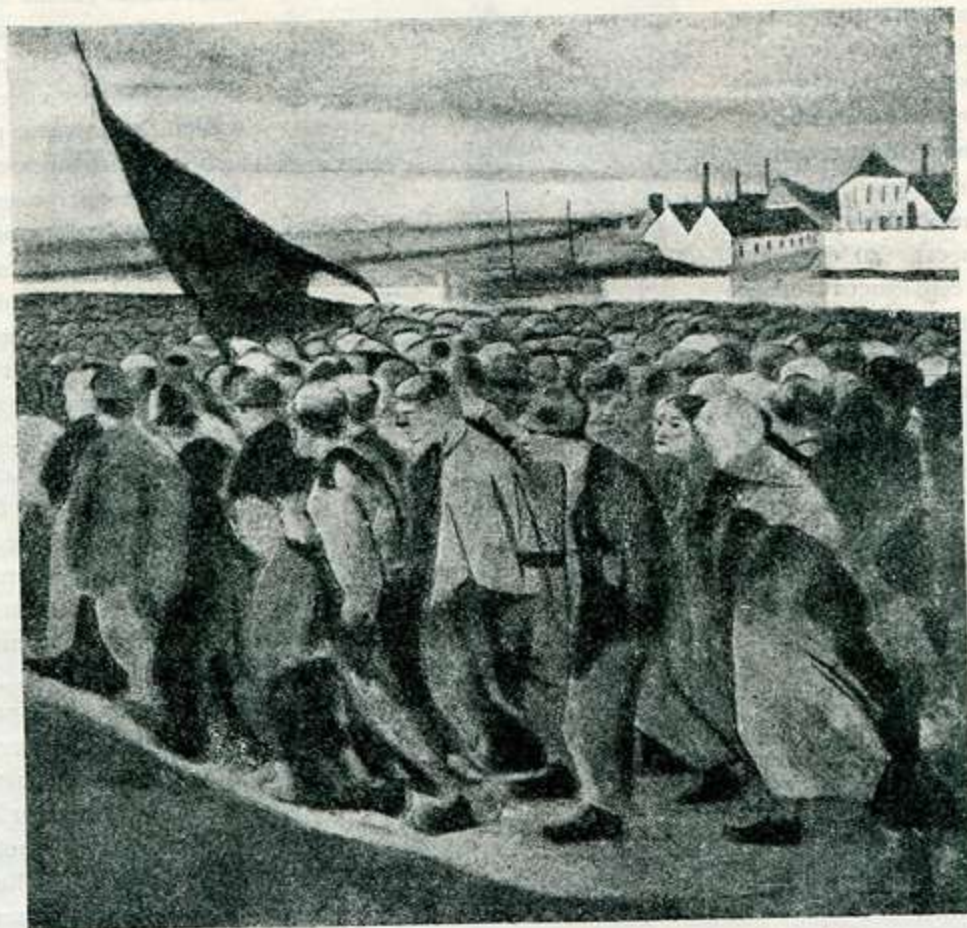
Величавая симфония труда.

Менье не изображал революционной борьбы рабочих, но в мощных ритмических движениях его бронзовых пролетариев, в сильных и смелых линиях их металлических тел, в их могучих расправленных спинах, в гордо-дерзкой их осанке ясна угроза, ясен вызов поработившему их миру. Это сознавала капиталистическая Бельгия, когда она не допустила постановки «Памятника труда» Менье на одной из площадей Брюсселя, несмотря на то, что ваятель предоставил правительству бесплатно свою модель. Это сознавал приказчик своей буржуазии, бельгийский король, когда он распорядился заключить «Памятник труда» в одной из зал музея Брюсселя. Это сознавало правительство Бельгии, когда оно ответило

¹⁾ Вальтер. Гензель «Константин Менье», Лейпциг, 1905 г. Русского перевода нет.

отказом на предложение комитета международной выставки 1911 г. в Риме выставить «Памятник труда» в интернациональном зале, и когда оно в то же время не включило его в свое помещение на той же выставке, ссылаясь якобы на недостаток места. Это также сознавала буржуазная Германия, когда она восстала против проекта воздвигнуть отвергнутый на родине ваятеля памятник в немецкой «черной стране», в Руре.

Значение работ Менье для борьбы рабочего класса прекрасно выразил Эмиль Верхарн. Поэт пишет: «Они поднимаются в гордой и новой форме, эти рабочие, вооруженные молотами, рабочие, которые



Иерманс.

Вечер забастовки.

построят церковь будущего. Константин Менье сеет беспокойное ожидание «завтра» не фразами, а приемами гораздо более непосредственными, ясными и резкими. Рабочий Менье — это некто, с которым скоро придется свести счеты».

Ту же мысль высказывает вдумчивый немецкий исследователь работы Менье, Эрнст Шур: «Рабочие Менье — новое человечество, — человечество, не рабски посягающее свой жребий в жалостливом стенании, но гордое, ликующее человечество, которое после жаркого боя само возлагает на себя венец победы»¹⁾.

Мы видим Менье в 1881 г. в фабрично-заводском районе Лютиха; мы видим его затем в копях Боринажа, в шахтах Фрамери. С начала же 1886 г. он поселяется в Левене, столице бельгийского угольного района, где он остается жить в продолжение ряда лет. Так работал Менье бок о бок с рабочей

¹⁾ Эрнст Шур. «Константин Менье», Берлин, 1912 г. Русского перевода нет.

массой, перенося на свои полотна, воплощая в своих бронзах то, что ему приходилось видеть. Но, наблюдая отдельных рудокопов, кузнецов, литейщиков, стеклодувов, он их воспринимает не как изолированные от остальной рабочей массы существа. Устраняя все случайное, мелкое, второстепенное в чертах, присущих отдельному рабочему, он ярко выдвигает существенное, характерное, общее. До Менье художники знали лишь отдельного рабочего, Менье открыл искусству рабочий класс.

Влияние великого скульптора сказалось на работе двух крупных бельгийских художников: Леона Фредерика (род. в 1856 г.) и Эжена Лерманса (род. в 1864 г.), толкая их на путь изображения трудящихся.

Работы Фредерика «Детство», «Юность», особенно большая, трехстворчатая «Возрасты рабочего» — широко задуманные произведения. В последней картине Фредерик показывает жизненный путь рабочего от младенчества до старости. Сознывая всю серьезность своего замысла, художник наполнил свою картину спокойствием, уберег ее от какого бы то ни было подчеркивания. Спокойствие не покидает художника и тогда, когда он в левом углу средней части картины пишет группу фабричных «мальчиков», играющих в карты. Все это дает триптиху Фредерика место в ряду лучших изображений трудящихся мировым искусством.

Взору Эжена Лерманса было доступнее умирание под напором капитализма крестьянства, чем растущая, под влиянием той же силы, мощь пролетариата. Крайнее обнищание деревни с огромной силой (род. в 1854 г.). Рельеф «Рыбаки» Шарлея с сильными фигурами работников, огромным напряжением своих сил пытающихся сдвинуть севшую барку, — мощное и прекрасное произведение, а его поднюю величия группу «Камнеомы», с фигурой поднявшего молот рабочего на высокой скале, хотелось бы видеть царящей над какой-нибудь обширной площадью.

Этот славный ряд бельгийских изобразителей трудящихся замыкает ученик Менье — рабочий Юлий ван Бисбрюк, автор величавого бронзового гимна «Величие труда».



Шарлей.

Камнеомы.

передано в картине «С работы». Согбенные спины приближающихся к деревне крестьян, их унылые фигуры, тяжелые шаги дышат глубокой безнадежностью. Эти люди много и тяжело работают, зная, что труд не может их прокормить. В «Бродячем племени» — то же дошедшее до крайних пределов нищеты крестьянство. Выгнанные из деревни высокой арендной платой, нищетой и голодом люди бредут целыми таборами от фермы к ферме в поисках работы. Только в своем «Вечере забастовки» Лерманс является истым изобразителем рабочего класса. Единая в своей непреклонной воле, движется рабочая толпа, движется властно, неудержимо. Волны человеческих голов, а над ними реет красное знамя социализма. Здесь художник погружается в рабочую массу, улавливает ритм ее возмущенных шагов, линии ее гневных движений.

Под влиянием Менье, но всегда сохраняя свою самобытность, работает скульптор Вильям Шарлей



V ГОЛЛАНДИЯ

Хозяйственная жизнь Голландии XIX века определяется ее колониальным могуществом и преобладанием в ней торговых интересов.

Колониальное могущество Голландии, сосредоточившее почти всю деятельность ее капитала за пределами страны, и преобладание торговых интересов, тормозившее развитие промышленности,



Исаак Израэльс.

Жертва моря.

являются причинами малочисленности рабочего класса страны и слабого развития его боеспособности. Второстепенное же значение земледелия в этой стране, лишенной ирригации, стране, получающей извне три четверти потребляемого хлеба, не дали крестьянству развиться в крупную общественную силу. Таким образом ни пролетариат, ни крестьянство не могли занять сколько-нибудь видного места в искусстве Голландии. Изображая трудящихся, искусство этой страны сосредоточило свое внимание на много-

численном рыбацком населении приморских деревень, в тяжелом и суровом труде отвоевывающем у моря свое скудное пропитание. Самым крупным, самым многосторонним работником здесь является Иосиф Израэльс (1824—1911 гг.).

И Израэльс, как большинство рассмотренных нами художников других стран, в первых своих работах уплатил дань внешней блестящему, внутренне пустому и живому искусству своего времени. Тут была мифология — «Ахилл и Патрокл» и библия — «Аарон находит трупы своих сыновей», были и короли «Вильгельм Молчаливый» и «Маргарита Пармская», были и принцы и рыцари при лунном сиянии.

Близкое и длительное общение художника с рыбаками во время его продолжительного пребывания в глухой прибрежной деревушке Зантворт сделало его поэтом и бытописателем трудящегося населения голландского побережья.

Но не сразу удается Израэльсу проникнуть в суровую красоту повседневности скудной рыба-



Иосиф Израэльс.

Возвращение.

рыбаков несут тело погибшего товарища, другие следуют позади. На успокоившемся уже море видна разбитая барка. Третья картина этого периода «Вечер перед разлукой» изображает внутренность рыбацкой лачуги с неподвижным телом хозяина на смертном ложе.

Скоро Израэльс отказывается от изображения каких-либо драматических моментов, и этот отказ, исходящий из глубокого сознания, что обычная жизнь трудового люда полна первостепенной важности для искусства и красоты, приводит художника к той исключительной простоте, которая отмечает собою всю его работу. Этот новый путь художника прекрасно иллюстрируется его работой «Возвращение» — несколько женщин

кой трудовой жизни, и он в начале своей работы останавливается лишь на исключительных, полных драматизма моментах. В 1856 г. Израэльс заканчивает картину «На могилу». Мощный, закаленный в непогодах рыбак, неся на руках малютку и ведя за руку свое старшее дитя, направляется на деревенское кладбище, где нашла последний приют его жена и мать его детей. Большая картина «Жертва моря» (1863 г.) представляет группу рыбаков, удаляющуюся от берега моря с принесенным волнами мертвым телом. Несколько человек

с корзинами за спинами идут по дороге к деревушке. Здесь нет рассказа о тяжелой нужде, нет жалобы на непосильный труд, даже состояние усталости в фигурах идущих женщин, в выражении их лиц передано без малейшего подчеркивания. Все внимание художника сосредоточено на полной истой познании картины возвращения работниц в предвечерний час.

«Рыбак», «Рыбачка», «Дети рыбаков», «Чинильщица сетей», «Чинильщицы сетей», «Труженики моря», «В прилив», «В бурю», «После бури» — эти работы Израэляса обнимают всю жизнь рыбаков. Тут художник является перед нами то тонким поэтом тихих лачуг, то мощным изобразителем сурового и тяжелого труда.

«Ожидание» и «Труженики моря» — наиболее полное выражение обеих сторон работы Израэляса.

«Ожидание». — На морском берегу среди сырого вереска сидит жена рыбака с ребенком на руках.



Исаак Израэльс.

Труженики моря.

Она застыла в ожидании. Она смотрит в морскую даль, откуда должны показаться паруса рыбацких лодок. Тяжела борьба с морской стихией. Опасен труд рыбака. Нередко застигнутая бурей в открытом море рыбацкая флотилия возвращается к берегу сильно поредевшей. И в дни, когда рыбацкие лодки уходят в море, тревога вселивается в рыбацкие хижины. Оставшиеся дома все чаще оглядываются на море, все чаще спешат на берег. Эту тревогу, которая составляет столь заметное явление жизни рыбацких деревень, Израэльс выразил в только что рассмотренной работе. К этой тихой грусти ожидания он возвращается в целом ряде других работ, всегда с исключительной чуткостью.

А вот картина «Труженики моря» — исполненная огромной, почти стихийной силы работа. Кругом бескрайняя ширь моря, над которой простирается свинцовое небо. Два моряка, идя по колени в воде, тащат тяжелый якорь. Грозная стихия моря, тяжелое небо, закаленные в бурях люди и суровый труд, — все слито в могучее созвучие.

В своем очерке о Рембрандте Израэльс пишет: «Рембрандт и не думал никогда изобразить что-либо, кроме того, что он видел. Ему не нужны были Юноны, Дианы, Венеры; он мог взять себе натурой

прачку и посадить ее на трон в мастерской...¹⁾. То же надо сказать и об Израэльсе, но при этом необходимо заметить, что он никогда не сажал своих рыбаков на троны, а писал их в обычной трудовой обстановке. Он их писал чинильщиками сетей, на виду деревни, с корзиной за спиной, по дороге к морю, на берегу моря или у выходящего на море окна в своей хижине, выматривающими возвращающихся рыбаков. Большинство художников воспроизводило красоту, рожденную в их индивидуальном изображении, связанную с индивидуальным настроением определенного момента и, как этот момент преходящую, — только очень немногие произведения искусства раскрывают красоту повседневности, красоту обыденности, красоту действительности, и лучшими среди этих немногих, без сомнения, являются трудовые образы Израэльса.

В Голландии нет недостатка в художниках, изображающих труд, как например, талантливый Ганс Бартельс (род. в 1856 г.), но все они писали лишь по частям то, что писал Израэльс.



Израэльс

Рисунок.

¹⁾ И. Израэльс. — «Рембрандт». Перевод Е. Баратынской. Москва, 1910.

VI

ШВЕЙЦАРИЯ

Отсутствие в Швейцарии минеральных богатств, задержавшее рост двигательных сил, заставило промышленность использовать естественные силы природы, как, например, быстрое течение рек, водопады, что привело к расположению промышленных предприятий вне городов, к возникновению большого количества фабричных деревень. Отсюда длительная связь рабочего с землей, отношение его к своей работе на заводе, как к подсобному промыслу, отсюда невозможность появления центров с крупным рабочим населением. Эта «власть земли» над рабочим классом, как и его распыленность долго задерживали рост его самосознания, а вместе с тем и рост его общественного значения.



Фердинанд Годлер.

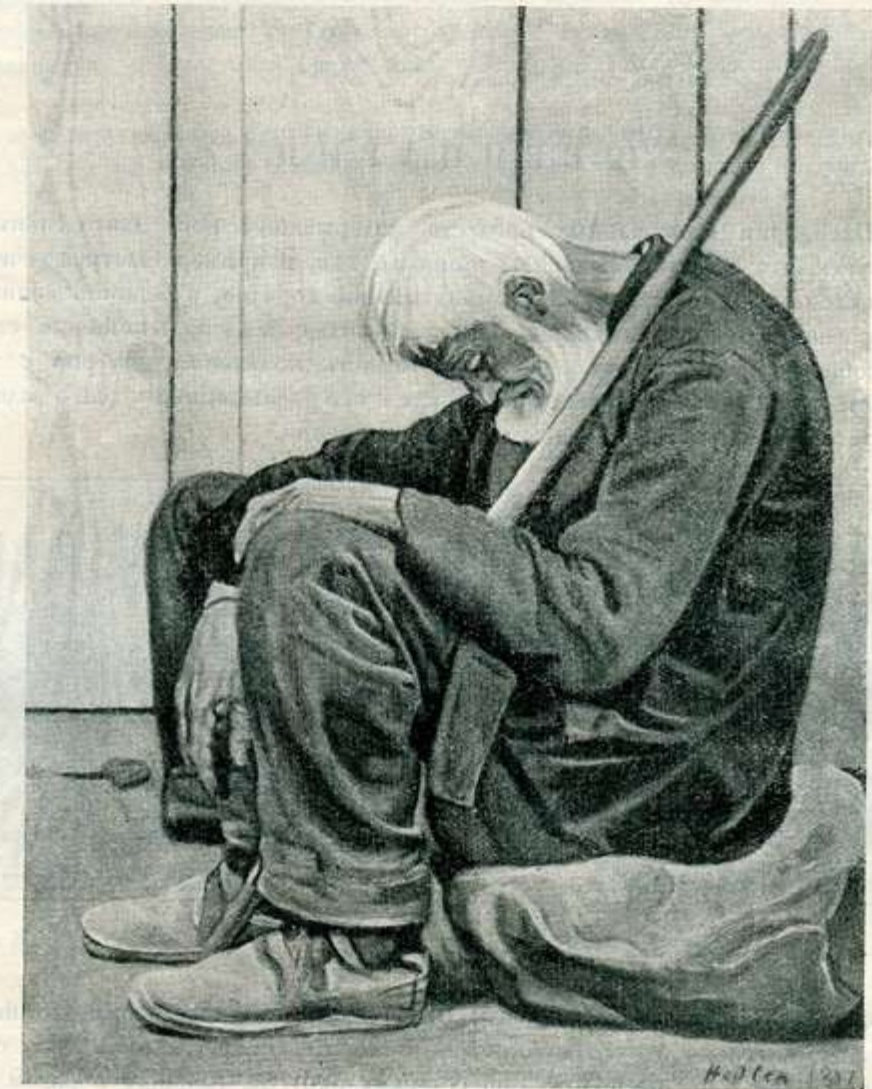
Единодушие.

Несмотря на то, что почти половина площади Швейцарии занята сельским хозяйством, она производит собственными силами только одну треть потребляемого ею хлеба и ни в коем случае не является сельскохозяйственной страной. Благодаря расположению сельских округов, главным образом в горных областях, природные условия которых способствуют развитию пастбищного хозяйства, последнее с давних пор продолжает вытеснять производство хлебных злаков.

И в сравнительно не бедном мотивах труда швейцарском искусстве почти отсутствует фабричный рабочий; изображение же крестьянства главным образом сосредоточено на жизни пастушеского населения. Фердинанд Годлер (1853—1918 гг.) и Джованни Сегантини (1858—1899 гг.) — два крупнейших художника Швейцарии, они же самые выдающиеся изобразители труда в швейцарском искусстве.

Годлер больше чем кто-либо из художников прошлого осознал тупик ничтожных мелочей буржуазного искусства. И вся его работа была усилием найти содержание большой значительности и могучую, монументальную форму для его выражения. Отсюда частое обращение Годлера к миру труда, центру человеческого бытия, отсюда его величавый и величественный стиль.

Уже первые едва заметные проблески монументальности в ранних работах мастера ярче всего сказываются в его трудовых образах, как в «Пилищем столяре», «В мастерской часов» и особенно в «Старике» (1887 г.). Спина его старика сгорблена, опущена его седая голова, плетью висят его бессильные руки, он стоит на краю могилы, и все же его образ не внушает нам мысли о смерти. Об огромном запасе жизненной энергии, истраченной в труде целой человеческой жизни, говорит нам годлеровский «Старик».



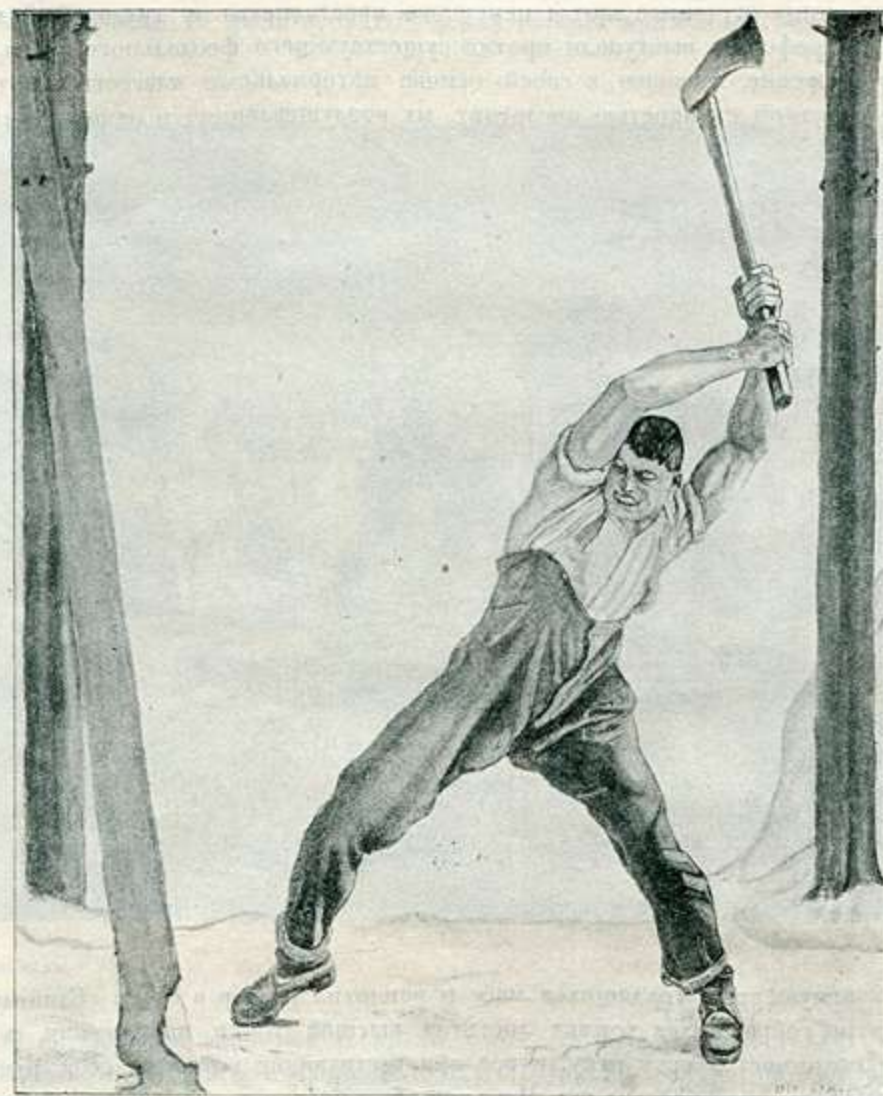
Фердинанд Годлер.

Старик.

Годлер сознательно удаляет из своих работ все частное, преходящее, дабы путем подчеркивания существенного, общего, сконцентрировать всю силу выражения в главном объекте изображения. Сильный мастер пейзажа, он изгоняет пейзаж из своих фигурных композиций, оставляя на своих полотнах лишь основные его формы, немногие, самые существенные его черты. Да и человек на полотнах Годлера теряет свою индивидуальность: здесь выражены лишь общие, сконцентрированные черты фигуры. И все это с наибольшей полнотой выражено в трудовых образах Годлера, особенно в его «Дровосеке» и «Косаре» (1910 г.).

В «Дровосеке» нет леса. Три дерева, оставленные художником на полотне, — лишь окрашенные контуры стволов. Пейзаж сведен к абстрактной линии горизонта. Перед нами лишь человек, в вихревом движении атакующий дерево, человек, каждый мускул которого дрожит в страшном напряжении.

В «Косаре» нет солнца, нет воздуха, пейзаж является лишь обозначением места, где работает человек. Но изогнутая до крайних пределов человеческая фигура, но мощный размах сильных рук,



Фердинанд Годлер.

Дровосек.

но переходящее в ураган движение буквально заставляют наше ухо улавливать свист косы годлеровского косара.

В этих вещах воплощены в художественные образы высшая точка трудового напряжения человека, максимальное выявление трудовых усилий его. Здесь человек — только работник, здесь нераздельно царит трудящийся человек.

Годлер говорит: «Если мой путь приводит меня в сосновый лес, я вижу стволы деревьев направо и налево, возвышающиеся, как колонны, меня окружает одна и та же многократно повторенная верти-

кальная линия. Когда смотришь на луг, испещренный цветами, испытываешь то же впечатление единства. Аналогию всех частей являет и нагромождение гор...» Эту же гармонию Годлер ищет в общественной жизни человека, что опять приводит его к миру трудящихся, где уже давно зреет воля к единству. В своем гигантском панно «Единодушие», (см. стр. 149) в городской думе Ганновера, Годлер изображает народное собрание XVI века; Ганноверцы хотели увидеть на стене своей ратуши эпизод из жизни их города в так называемую эпоху реформации. Но Годлер развернул в своем, огромной значительности, произведении всю ту бурную эпоху, когда огромные массы немецкого крестьянства и трудовой бедноты городов под требованием церковной реформы выступали против существующего феодального строя, во главе которого стояла церковь. Это движение, имевшее в своей основе материальные классовые интересы трудящихся масс, отличалось невероятной стойкостью последних, их воодушевлением и непоколебимой волей к борьбе,



Джованни Сегантини.

Пахари.

к победе. Эту коллективную волю трудящихся масс и воплотил Годлер в своем «Единодушии». Призывная речь стоящего в центре собравшихся вожака достигла высшей точки напряжения, в страстном порывистом движении он поднимает вверх руку, и все присутствующие возносят свои руки. Они клянутся. Сплошной стеной застыл лес человеческих рук. И в этой повторности жеста, в почти строгой параллельности множества поднятых рук, в подчинении каждой отдельной фигуры общему ритму, — выражена слитность многих отдельных волей в единую коллективную волю.

Независимо от историчности своего сюжета, «Единодушие» Годлера воспринимается нами как властное воплощение коллективной воли трудящихся, которая теперь только начинает осуществляться в классовом духе мирового рабочего движения.

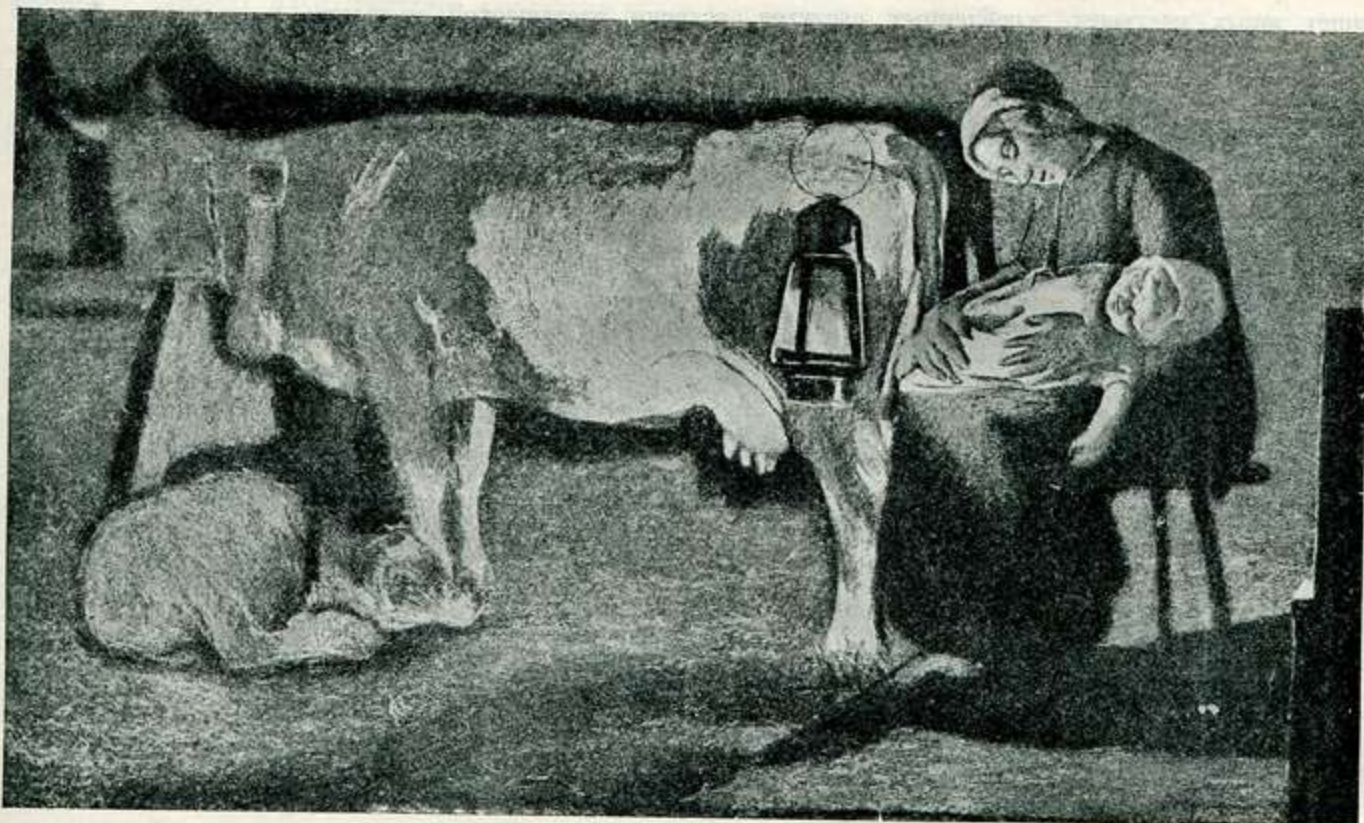
Гуго Габерфельд в статье о Годлере пишет: «Когда мы пробуем найти место мира идей Годлера в кругу идей современности, нам становится ясной их родственность социалистической мысли¹⁾».

¹⁾ Гуго Габерфельд. «Искусство для всех». Русского перевода нет. Декабрь, 1911 г.

а В. Гаузенштейн говорит, что Годлер «выдвигает соборный стиль, соответствующий великому общественному духу будущего»¹⁾.

«Единодушные» мастера лучшее доказательство этому.

Грандиозная и суровая природа Альп, полное борьбы бытие пастушеского населения этой горной области, жизнь многочисленных альпийских стад,— вот содержание работ Сегантини. Подавляющее большинство его картин пропитано суровой и простой поэзией трудового существования человека среди волон, коров и пушистых овечьих стад, на фоне зубчатых цепей горных кряжей, на фоне увенчанных снегами вечных вершин.



Джованни Сегантини.

Две матери.

Ясность воздуха на высоких вершинах и яркие отблески солнца на ледниках придают особенную ясность и законченность очертаниям и формам. Отсюда—никем раньше не достигнутая, только ему одному доступная ясность передачи, отличающая работы Сегантини.

В автобиографии Сегантини подробно говорится о раннем детстве художника. Здесь мы узнаем, что рано лишившийся матери и оставленный эмигрировавшим в Америку отцом будущий мастер жил одиноко и заброшенно у каких-то родственников, что, тяготясь такой жизнью, мальчик бежал из дому и нашел приют в бедной крестьянской семье, которая заставила его пасти свиней. «И в этот день,—заканчивает Сегантини свой рассказ,—имея едва семь лет от роду, я стал свинопасом».

В этой связи Сегантини с пастушеским населением следует искать источник его творчества. Сам художник указывает на это. «Вы спрашиваете,—пишет он в одном письме,—каким образом в моей

¹⁾ В. Гаузенштейн. «Нагота в искусстве». Пер. с нем. Москва, 1904 г.

полудикой жизни (оставив карьеру свинопаса, Сегантини служил в колбасной, потом в пивной; затем он попал в исправительный дом, где тачал сапоги и откуда дважды бежал) у меня могла развиться любовь к мышлению и искусству. Право, я не умею ответить на это. Быть может, для того, чтобы ответить на ваш вопрос, надо было дойти до самых корней, изучить, проанализировать восприятие души, начиная с детского возраста»¹⁾.

Двадцати трех лет Сегантини уходит в горы и больше уже никогда не возвращается к городской жизни. Здесь он остается жить среди закаленного в труде крестьянского и пастушеского населения, быт которого он и воплощает в своих работах.

Первый период работы Сегантини связан с пребыванием его у озера Комо. В это время он пишет юных пастушек, влюбленных пастухов, встречи пастушеской молодежи у колодца. «Поцелуй



Джованни Сегантини.

Возвращение на родину.

у колодца».— Воспользовавшись тем, что девушка, имея в каждой руке по наполненному ведру, не может сопротивляться, молодой пастух вливается долгим поцелуем в ее загорелую щеку. Посох в руке юноши и овцы на полотне говорят, что перед нами сцена из жизни пастухов.

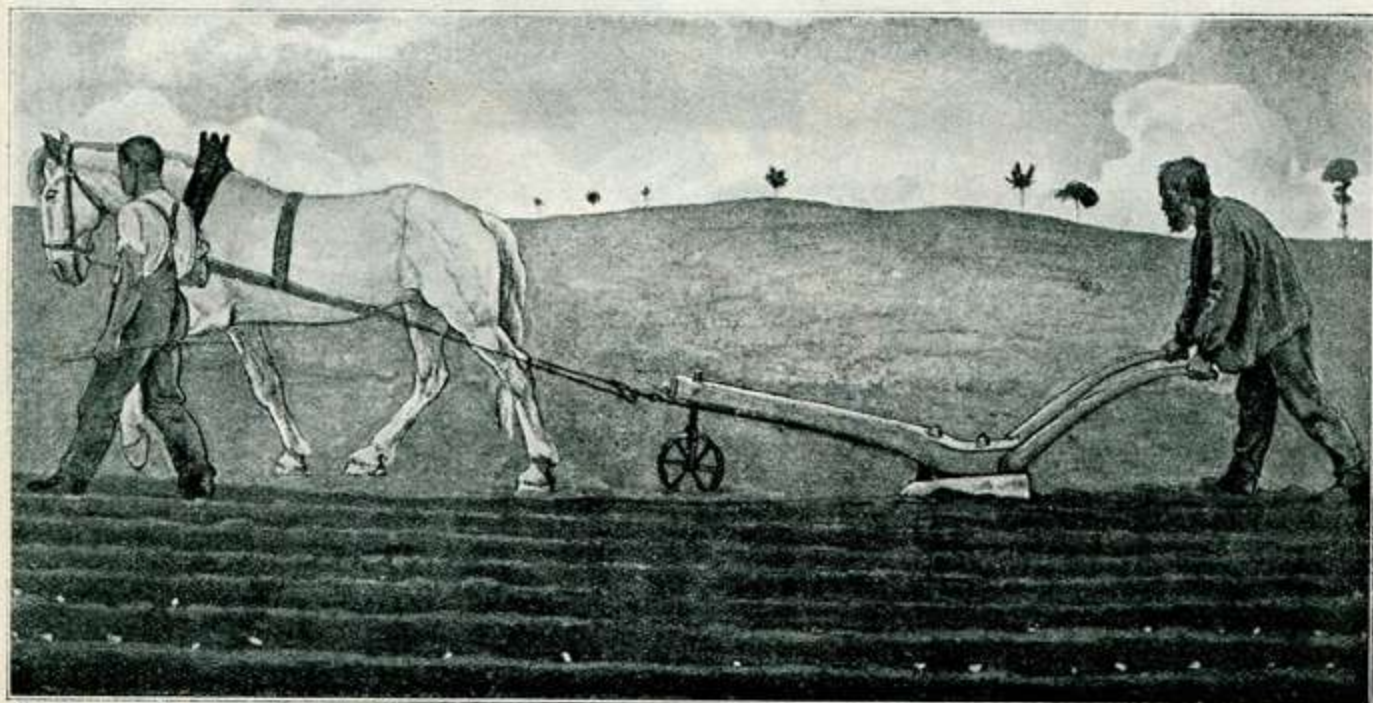
«В утренний час».— Опять сцена у колодца. Юная пастушка, окруженная овцами,—Ревекка горных долин,—предлагает свое наполненное ведро жаждающему юноше. «Девушка у источника».— Наклонившись над источником, молодая пастушка, зачерпнув воду пригоршней, жадно пьет; немного поодаль шипит траву оставленное ею стадо. Наконец «Идиллия».— Сидя у края красиво поднимающейся в гору проселочной дороги, играет на своей свирели юный пастух, а сзади него, опершись головой о его спину, лежит в цветущей траве его юная, как и он, подруга.

Последняя вещь определяет всю работу Сегантини первого периода,— отмеченную идиллическим, подчас даже библейским характером.

¹⁾ Джованни Сегантини. «Статьи и письма» Лейпциг. Русского перевода нет.

Но некоторые работы Сегантини и этого раннего периода, как например, «Непогода в горах», представляющая застигнутую бурей на горном пастбище пастушку с ее стадом, уже предвещают углубленные позднее изображения мастером трудовой пастушеской жизни. Объятое грозовыми тучами небо, сгорбившаяся от сильных порывов ветра пастушка, сбившееся напуганное бурей овечье стадо — как далеко это все от только что рассмотренных нами почти сказочных сценок!

Скоро Сегантини подымается выше в горы, он остается жить в глухой альпийской деревушке Савоньян. И, чем дальше он вступает в эту страну напряженного труда, тем решительнее исчезает идиллическое направление из его работ. В это время появляются такие вещи, как «Пахари» — величественная картина пахоты на фоне живописно расположенной у подножия гор деревушки и снежных вершин на высотах Альп. «Пахари» Сегантини до сих пор остаются одним из прекраснейших изображений крестьянского труда мировым искусством.



Эдуард Боссе.

Пахари.

Марсель Монтандон в своей книге о Сегантини объединяет целый ряд работ художника периода Савоньян под общим названием «История батрачки»¹⁾. И действительно в этих вещах перед нами проходят все часы трудового дня деревенской работницы.

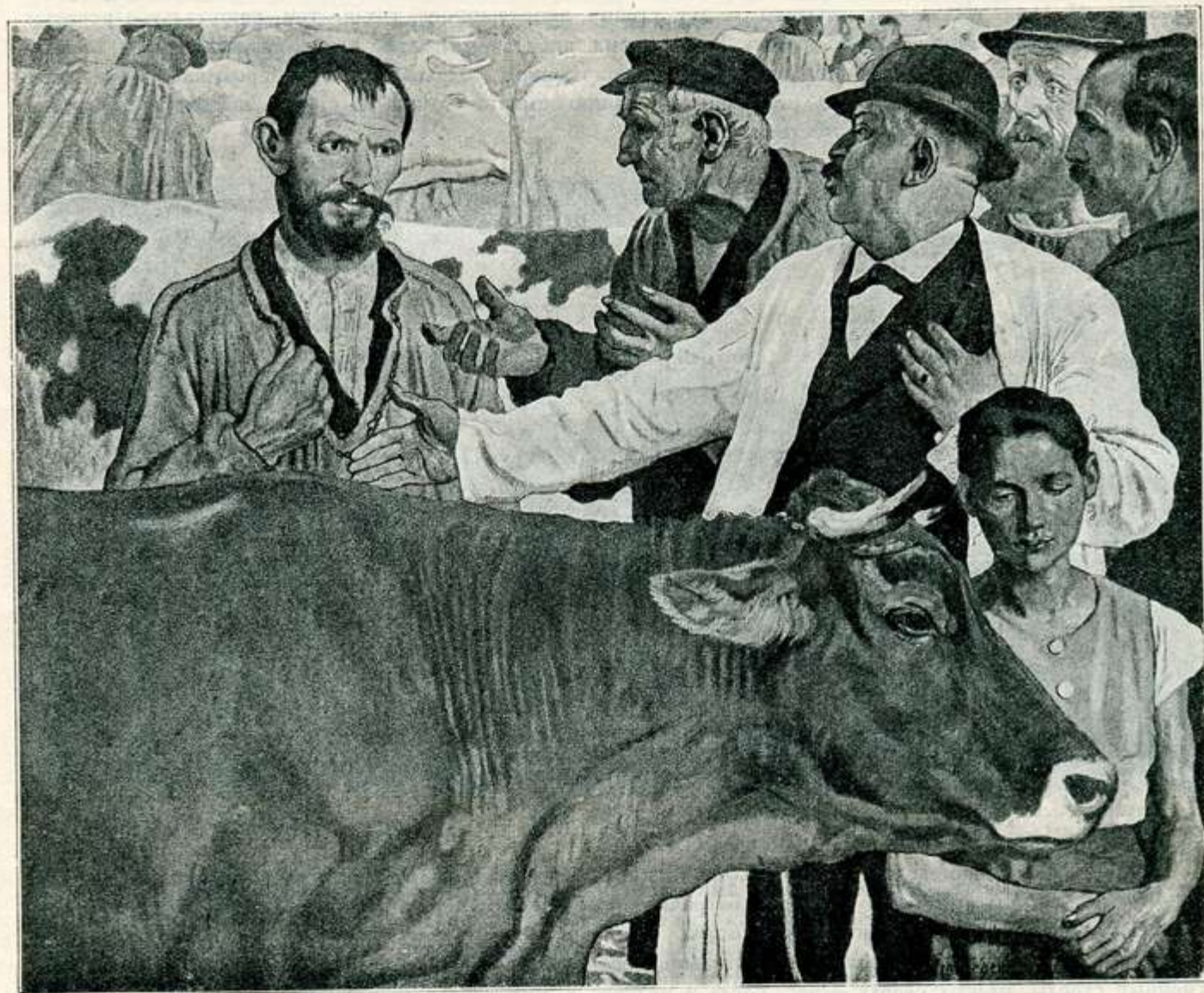
«Полдень в Альпах». — Колоче-ослепительное солнце как бы застыло в вышине; его лучи, как огненные стрелы, падают сверху, — час, когда и человек и животное устало дышат; опершись об одиноко растущее среди пустынного пейзажа дерево, стоит истомленная зноем пастушка, неподвижные овцы пощипывают чахлую траву.

«Сумерки». — С гор потянуло прохладой, озябшая пастушка сидит перед дымящимся котелком, под которым едва тлеет отсыревший хворост; впереди усталого стада корова, подняв голову протяжно мычит.

Наконец «Вечер в Савоньяне». — Работница, приближающаяся к деревушке, тащит по снежной дороге сани, нагруженные дровами.

¹⁾ Марсель Монтандон. «Сегантини». Лейпциг 1906. Русского перевода нет.

Одна из лучших работ обширного пастушеского цикла Сегантини — «Две матери». Еще в первый период работы Сегантини появляется его картина «Последний труд дня», на которой представлена молодая девушка, на закате спускающаяся с горы с огромной связкой хвороста за спиной. В 1888 г. мастер опять возвращается к этому сюжету, заменив на сей раз девушку согнувшимся под своей ношей стариком, за которым устало бредут две овцы. «Последний труд» послужил сюжетом и для большого полотна



Эрнст Вюртенбергер.

Продажа коровы.

«Две матери». Кончился день, близится ночной отдых, в освещенном слабым светом фонаря сарая молодая крестьянка сидит, обхватив обеими руками свое спящее дитя; ее голова в крайней усталости склоняется на грудь, она дремлет в ожидании, когда корова кончит свое вечернее поило. Стоящая тут же корова спокойно опустила свою голову в корм, а у ее ног лежит новорожденный теленок.

В 1894 г. Сегантини оставляет Савоньян. Он подымается выше в горы, проникает в самое сердце Альп — Верхний Энгандин. В этой суровой и величественной области, среди закаленного в труде народа,

с невероятными усилиями сделавшего пустынные нагорья удобными для человеческого поселения, Сегантини продолжает творить свои трудовые образы. Здесь он написал одну из лучших, — быть может, самую лучшую свою работу «Весна в Альпах», с крестьянкой, ведущей лошадей с водою, в центре.

Здесь же создается его проникновенное «Возвращение на родину», полного глубокого чувства, картина крестьянских похорон. Глухая, затерянная альпийская долина. Утро. Медленно ступая, крестьянская лошадка везет телегу. На телеге длинный черный гроб, на котором сидят плачущая женщина и прижавшее к ней дитя. Рядом с лошадью идет крестьянин, низко опустив обнаженную голову. Между задними колесами телеги плетется собака, замыкая траурный поезд. Позади, в стороне от дороги, видна только что опустевшая хижина. А параллельно дороге тянется цепь горных кряжей, высятся опоясанные снегами вершины, громоздятся гигантские глыбы скал. И на фоне этой грандиозной природы горе осиротелой крестьянской семьи вырастает в бескрайнюю скорбь, которая исходит из каждого сантиметра этого полотна.

Последняя неоконченная работа Сегантини представляет громадный в тринадцать с половиной метров ширины и больше пяти метров вышины символический триптих «Природа». Три части этой работы — «Возникновение», «Бытие» и «Исчезновение» — три сцены из жизни альпийских крестьян на фоне грандиозной панорамы Граубюнденских Альп.

Годлер и Сегантини — начинатели самостоятельного швейцарского искусства, в их же работе это искусство достигло значительной высоты. Под влиянием Годлера и Сегантини работают последующие швейцарские художники, беря у первого ритм его линий, стремление к монументальности, у второго — ясность передачи.

Монументальны крестьяне и крестьянки Эрнеста Белера (род. в 1863 г.), с изумительной ясностью переданы картины крестьянского труда Эжена Бурнанда (род. в 1850 г.), подчинены общему ритму и ряды свежее-вспаханных борозд, и движения пахарей, и линии плуга, и шаги лошади на картинах Эдуарда Босса (род. в 1873 г.), ясно очерчены и монументальны сцены крестьянской жизни Эрнеста Вуртенбергера (род. в 1868 г.).

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Фердинанд Годлер.



Рабочий-часовщик.

РОССИЯ

I

Искусство — одно из самых сильных средств воздействия на массы, ибо язык художественных образов особенно близок и понятен массам. Это сознавали господствующие классы всех времен, всех стран и всеми силами стремились использовать искусство в целях укрепления и поддержания своей власти.

То же мы видим и в России.

В древней Руси православная церковь была придворным учреждением, зависимым от князей, которым она была обязана своим существованием. Но благодаря татарским ханам церковь стала независима от князей. Русские митрополиты вошли в союз с завоевателями своей страны. Служители церкви убеждали народ, что власть хана поставлена от бога; ханы же оказывали церкви всякие милости, благодаря которым она стала самостоятельной по отношению к князьям. Растет и экономическое имущество церкви: она становится обладательницей огромных денежных богатств, крупнейших земельных пространств, невероятного количества крепостных. В середине XVIII века, когда новая дворянская государственность окончательно подчинила себе церковь, предварительно сильно уменьшив ее владения, последней все еще принадлежало 14% всего сельского населения страны.

Церковь, как самая могучая сила старой Руси, подчинила себе всю жизнь страны, она заставила и искусство служить себе.

И русское искусство оставалось в течение веков на службе у церкви; оно было исключительно религиозным. Бог и святые были единственными объектами изображения; авторитет церкви и ее служителей — вот содержание искусства тех времен. Художник был тогда иконописцем.

В этом искусстве, конечно, не могло иметь места изображение труда и трудящихся, и единственными мотивами труда в искусстве тех эпох являются миниатюры, украшающие рукописные книги. К нам дошли несколько таких рукописей XVI века, довольно богато украшенные миниатюрной живописью. Здесь мы, между прочим, видим и крестьянский труд: например, уборку сена и др.

Начиная с XVII века, все усиливающаяся царская власть привлекает искусство на свою службу. Могущество самодержца становится главным содержанием искусства, лики святых уступают место изображению царей и царедворцев, церковные фрески заменяются росписью дворцов. Художник становится «гофмалером» и в первую очередь портретистом. Почти вся деятельность русских художников, вплоть до XIX века, свелась к производству сотен портретов царственных особ и их вельмож.

Эти портреты, подчас отмеченные высшим мастерством, по своему стремлению скрыть за внешним блеском и пышностью всю пустоту, грубость и убожество паразитического общества являются «льстивыми одами в живописи». Самый яркий пример здесь — великое множество портретов Екатерины II, на которых эта развратная и преступная женщина представлена как высшее совершенство. По поводу одного из портретов Екатерины, написанного Левицким, портрет Ипполит Богданович обратился к художнику:

«Левицкий, начертав Российско Божество,
Которым семь морей покоятся в отраде,
Твоею кистью ты явил в Петровом граде
Бессмертных красоту и смертных торжество».

А. Г. Р. Державин, сам не скупившийся на льстивые оды в честь «премудрой» и «богоподобной» императрицы, так описывает Екатерину в изображении Левицкого:

«Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена,
Сошла — и жридей очутилась
Или богиней предло мной».

«Звери алчные! Пяльницы ненасытные!» — восклицает по адресу командующего класса революционер конца XVIII века Александр Николаевич Радищев. Воплощением в художественные образы этих звероподобных людей было занято искусство эпохи; широкие же народные массы, их полная тяжкого труда жизнь остались незамеченными искусством.

И чуть ли не единственными изображениями крестьян русским художником XVIII века являются две картины Михаила Шибанова, на оборотах которых имеются надписи: на первой — «Сия картина представляет Суздальской провинции крестьян. Писал в 1774 г. Михаил Шибанов», на второй — «Празднество свадебного договора». Писал в той же провинции, в селе Татарове, в 1877 г. Михаил Шибанов».

Как и все художники того времени, и Шибанов был портретистом, и названные картины в сущности — групповые портреты. Но художник, бывший сам крепостным и доподлинно знавший крепостную деревню, сумел связать эти портреты крестьян в полную реальность картину — лишь слащавые копии французских работ. Наряженные в якобы русские костюмы люди не напоминают собой деревню. Вещи же Воробьева — пейзажи с умело поставленными в них фигурами. Здесь надо только упомянуть работу В. А. Боровиковского «Дворецкий», являющуюся портретом дворового человека. В этом суровом облике крепостного внимательный глаз уловит кое-что от той жути, что царил в жизни крепостной деревни.

Только к концу первой четверти XIX века крестьянство прочно вступает в искусство в творчестве Алексея Гавриловича Венецианова.

Венецианов начал свою художественную деятельность с писания портретов и около двух десятков лет работал почти исключительно над портретной живописью. Только в 1823 г. в сорокатрехлетнем художнике совершается, видно, уже давно назревавший перелом: он резко порывает с портретной работой



Уборка сена. (книжное украшение).

крестьянского быта.

Шибанов остался единственным. Появление «Суздальской провинции крестьян» совпадает по времени с охватившим огромную часть страны Пугачевским восстанием. Это широкое, беспощадное движение, эти «черные» дни для господ укрепили в дворянской психике страх перед крестьянской массой, и дворянство — единственный потребитель искусства — теперь в ужасе отвернулось бы от «музейских портретов». Таким образом, начатое Шибановым дело введения крестьянства в искусство в течение почти полвека никем не продолжается.

Мы не можем считать картинами деревенской жизни такие вещи, как относящиеся к концу XVIII века — «Пастух и пастушка» М. М. Иванова, «Благословение при сговоре крестьянской свадьбы» И. А. Якимова, а также «Уборка сена» и «У колодца» М. Н. Воробьева. Первые кар-

и переходит к изображению крестьян и их трудовой деревенской жизни. На написанном Венециановым в этом году портрете Философовой рукою художника сделана надпись: «Венецианов, 23 марта 1823 г. сим оставляет портретную живопись». И, действительно, начиная с этого года и до конца своей жизни, за исключением 3—4 портретов, Венецианов пишет исключительно крестьянский мир.

Но не легко досталась Венецианову эта победа. Художник, стремившийся к изображению трудовой жизни деревни, видел перед собой лишь портреты и аллегории, пусть часто отмеченные высшим мастер-



А. Г. Венецианов

Очищенные свеклы.

ством, но всегда блестяще-холодные, внутренне-неправдивые, как и то общество, которое они воспроизводили. Он берет за копирование в Эрмитаже народных сцен голландцев, но здесь он находит попойки, драки деревенских пьяных забулдыг, — словом, не жизнь деревни, а лишь жизнь деревенского кабака. Художественные приемы, годившиеся для блестящих портретов русских вельмож, как и те, что употребляли голландцы в своих изображениях пьяных крестьян, были совершенно негодны для воплощения в художественный образ трудовой жизни русской деревни.

Ученик Венецианова Аполлон Макрицкий, говоря долго и обстоятельно в своих воспоминаниях о неодолимых технических трудностях, что встречал его учитель в своей работе, видит главную причину затруднений в крайней неживописности русского простонародного костюма. И при чтении этих наивных строк становится ясно, что дело тут не в русском костюме, а в том, что действительность совершенно не укладывалась в художественные формы и установленные образцы того времени.

Но вот в 1820 г. в Эрмитаже была выставлена картина французского художника Грана — «Внутренность костела». Гране отличался реалистическим изображением внутренних покоев монастырей. Венецианов был поражен произведением Грана, принялся детально изучать его и в нем нашел нужные внешние средства.

Вот как сам Венецианов рассказывает об этом: «В 1820 г. появилась в императорском Эрмитаже картина «Внутренность костела», писанная Гране. Сия картина произвела сильное движение в нашем о живописи: мы в ней увидели совершенно новую часть ее (техники), до того времени в целом не являвшуюся. Увидели изображение предметов, не подобное или точно такое, живое: не писанную с натуры, а изобразившую самую натуру».

Венецианов открыл путь художественной правды, единственного верного пути к изображению близкой к природе крестьянской жизни. Он вскоре оставляет службу, покидает столицу, отправляется в деревню и принимается писать одну за другой картины из жизни крестьян.

Уже в том же 1823 г., когда была сделана упомянутая надпись на портрете Философовой, Венецианов создает сложную по композиции картину «Очищение свеклы» с выхваченной прямо из жизни фигурой сидящей крестьянки, с выражением крайней усталости в лице. А в следующем 1824 г. в каталоге выставки картин Академии Художеств значатся следующие картины Венецианова, изображающие деревенских людей, их труд: «Гумно» и «Крестьянка, чешущая шерсть», «Одевающийся мужичок», «Спящий пастушок», «Вот те батькин обед», «Мальчик, свивающий лыки», «Крестьянка с грибами».

«Гумно» — первая картина, написанная Венециановым после его знакомства с «Внутренностью костела» Грана. Желая, подобно французскому мастеру, написать внутренность здания, Венецианов заменяет монастырские комнаты трудовой обстановкой гумна, а монахов — крестьянами. В «Гумне» передана с изумительной точностью обстановка скудно освещенного здания. Одни крестьяне возятся около запряженных лошадей, другие отдыхают, по бревенчатым стенам развешана сбруя. В «Гумне» неприятны излишняя верность натуре и неестественная нарочитость позирующих крестьян, и все же от этой работы веет теплотой, а главное — чувствуется, что она писана художником, любившим то, что он воплощал в своем творении.



А. Г. Венецианов.

Пелагея.

«Одевающийся мужичок» — прекрасное по своей теплоте, искренности и скромности произведение. Здесь нет ни красивой позы, ни эффектных подробностей. Перед нами лишь образ крестьянского юноши в обыденной, каждодневной обстановке. Конечно, теперь, спустя более ста лет после своего появления, «Мужичок» Венецианова не может поразить зрителя, но когда подумаешь, что перед тобой первый опыт воплощения трудящегося подростка в художественный образ, — эта небольшая картинка вырастает в творение, полное огромной значительности.

«Вот те и батюшкин обед» — страничка из жизни деревенской детворы. «В полном разгаре страда деревенская»: все взрослое население в поле, не остался без дела и малыш. Старая бабка послала его отнести обед работникам. Какое-то неловкое движение или шалость — и бурак с похлебкой опрокинут.

Малыш сидит у толстого ствола какого-то дерева и полными слез глазами смотрит на разлитый по земле «батюшкин обед», а мохнатая Жучка лежит подле и унылыми глазами сочувственно смотрит на своего маленького хозяина и друга. Рука, так горестно подпирающая щеку, чрезмерно подчеркивает переживание малыша и придает слащавость этой картине, но не лишает ее жизненности.

«Спящий пастушок». — Кругом ни души, и кажется, что этот мальчик уже очень давно сидит здесь, всеми забытый, как забыта эта заброшенная, одинокая поляна, эта



А. Г. Венецианов.

Каменщик.

имеется до шестидесяти произведений, изображающих крестьян и крестьянский быт. Можно сказать, что нет почти момента крестьянской жизни, не изображенного Венециановым: «На жатве», «На пашне»; «На сенокосе», «Уборка сена», «Пряха за работой», «Ткачиха», «За вышиванием», «Крестьянка с телятком», «Крестьянка с коровами», «Причащение умирающей», «Отправление рекрута» и т. п.

Такие вещи художника, как «На пашне» и «На жатве», несмотря на явную прикрашенность боронящей крестьянки на первой и позирование кормящей жиды на другой, дают впечатление большой жизненности: веет настоящей деревенской страдой от этого знойного летнего дня, от этих стоящих враспынную копен, от этого созревшего хлеба, который вот-вот ляжет под серпом.

С особой любовью Венецианов писал крестьянскую молодежь. Мы уже говорили об «Одевающемся мужичке», «Спящем пастушке», «Вот те батюшкин обед». Но среди дошедших до нас работ имеется до 30 произведений, рисующих деревенскую молодежь. Здесь перед нами молодая деревня за обычной работой в доме, в поле, в сарае: «Девочка с серпом», «Девушка с коровой», «Девушка с телятком», «Мальчик

тихая речка, поросшая травой, этот покосившийся сарай. Он спит, и сон его спокоен, как спокоен этот унылый северный пейзаж, с которым он с колыбели сроднился.

Большинство работ Венецианова погибло, и, как говорит Бенуа, «из всего его творения остались крохи». И можно смело сказать, что среди исчезнувших работ было больше всего работ, рисующих крестьянскую жизнь, ибо, если портреты предков тщательно хранились их обладателями, то равнодушные последних скорее встречали венециановские мужики и мужички.

И все же среди дошедшего до нас наследия

с топором». Здесь первое пробуждение любви в трудовой деревенской обстановке — «Жнецы». Здесь — просто галерея образов деревенской детворы: «Девочка с кошкой», «Мальчик с розгой», «Мальчик в красной рубашке», «Мальчик» и еще раз «Мальчик» и в третий раз «Мальчик». А такие вещи, как «Пелагея», «Капитошка», «Настя с Машей», говорят о том, что Венецианову открылся мир крестьянской молодежи, и в этом мире он нашел богатый источник творчества. И не даром работы Венецианова, рисующие юную деревню, выделяются своей жизненностью. Чувствуется бесконечная близость между крестьянскими подростками Венецианова и землей, по которой ступают их босые ноги, той землей, на которой они уже теперь напрягают свои еще неокрепшие мускулы и которой они в будущем отдадут все свои усилия.

Венецианов остается художником крестьянства и тогда, когда он берется за иные сюжеты, — будь то религиозные, мифологические или декоративные. «Святой Андрей Первозванный» Венецианова — только



А. Г. Венецианов.

Уборка сена.

изображение старика-крестьянина; даже сложенные крестом на груди руки не могут заставить подумать, что перед вами святой муж. В венециановской «Вакханке» мы видим сидящую среди густой зелени молодую крестьянку, на его панно «Качели» перед нами опять молодые крестьянки.

Среди работ Венецианова есть одна, указывающая, что первый изобразитель крестьянства в России является вместе с тем и первым русским художником, заметившим рабочего и изобразившим его почти в первый момент вступления его в жизнь. Мы говорим о картине Венецианова «Каменщик». Год появления этой столь неожиданной, столь необычайной для искусства той эпохи картины нам неизвестен, но нет сомнения, что она относится к тридцатым годам. Это было время, когда в недрах крепостнического общества начался процесс образования современного пролетариата, когда рядом с вотчинными и помещичьими рабочими-крепостными стали образовываться первые кадры вольных рабочих — мастеровых. Такой мастеровой перед нами на полотне Венецианова.

В этой своей работе Венецианов вырастает в большого, проникновенного художника, сумевшего в тогда только формировавшемся классе рабочих подметить кое-что такое, что до сих пор является одной

из основных черт в облике этого класса. Достаточно указать, что ни один из многочисленных крестьян Венецианова не держит так высоко своей головы, ни один из них не смотрит так смело, так упорно, как этот каменщик. Вся фигура венециановского мастера дышит сознанием своего достоинства, что так свойственно рабочему и окончательно не покидает его даже в самые тяжелые времена гнета и эксплуатации.

Говоря о венециановском «Каменщике», надо помнить, что если не считать таких случайных упоминаний рабочего у поэтов XVIII века, как в «Ошибке» А. О. Аблесимова: «Фабричны песни там утешают», или в «Маслянице» Василия Рубана: «Драв горло, бурлаки поют, играют, свищут», если не считать эти случайные упоминания, то рабочий вступает в русскую литературу в «Рыбаках» Григоровича в 1852 г., т. е. через 5 лет после смерти Венецианова. По Захар из рыбаков Григоровича, этот первый рабочий, попавший на страницы русской литературы, представлен своим создателем уж в очень неприглядном виде. В каждой строке Григоровича, говорящей о Захаре, чувствуется глубокая неприязнь к этому мастерскому парню, чего совершенно нет в «Каменщике» Венецианова.

Безограды первые страницы истории русского искусства XIX века. Вся страна лежала под железной пятой необузданного тирана и кучки одичавших помещиков, окружавших трон. Многомиллионное крестьянство во всей стране находилось в самом тяжелом рабском положении. Наверное развился также вольно, широко и ярко, как растение, которое выносят наконец из комнаты на свежий воздух.

Исследователь русского искусства вынужден с грустью отметить, что такой большой мастер, как К. П. Брюллов, отдал свое живое по существу дарование на театральность, на достижение внешних эффектов. О столь прославившей своего автора картине Брюллова «Последний день Помпеи» критик парижского «Еженедельника» вполне справедливо писал: «Эти помпейцы, бегущие от пожара своего города, представляются нам труппой трагических актеров, застигнутых пожаром среди театрального представления». О другой работе Брюллова «Смерть Инессы де-Кастро» русский критик В. В. Стасов пишет: «Уж и так мелодраматически настроенную голову его воодушевила довольно пошлая мелодраматическая сцена — сцена убийства Инессы де-Кастро по приказанию зверского короля Альфонса IV, избившего тем, что сын его осмелился на ней жениться. И вот Брюллов пишет большую картину.



А. Г. Венецианов. Голова крестьянина.

состоянии, — живому искусству неоткуда было черпать жизненные соки. Ряд подражательных холодных картин, лишенных всякой правды, из чуждого их создателям, не прочувствованного ими мира, — вот все, что завещано этой эпохой русскому искусству.

Никому в голову не приходило, что художник может изображать действительность своей страны. А. С. Пушкин, входя в мастерскую русского скульптора, восторгается: «Сколько богов и богинь и героев!.. Вот Зевс громовержец. Вот исподлбья глядит, дуя в цевницу, сатир...»

Н. В. Гоголь говорит: «Русские художники часто ищут в себе истинный талант, и, если бы только дунул на них свежий воздух Италии, он бы

В картине заключается множество тех же блестящих технических качеств, что и в Помпее: ловкое письмо, мастерская рисовка и в то же время отсутствие всякой поэзии, всякого истинного художества. Поэты театральны, вычурны; в самой Инессе, стоящей на коленях и протягивающей руки к Альфонсу, столь же мало чувства, сколь и истинной красоты, — все в ней условно и холодно: Альфонс не что иное, как актер без всякого выражения; убийцы — хористы оперные».

И среди всего этого стоит одиноко скромная фигура Венецианова, с его такими же скромными картинами-этюдами, изображающими крестьян, их труд, их жизнь, при чем речь идет не о двух-трех случайных работах, между прочим посвященных жизни деревни, а о более полусотни полотен, охватывающих многие стороны крестьянского быта, — речь идет о двадцати пяти годах художественного творчества, почти без остатка отданного деревне.

И не раз историки русского искусства останавливались в недоумении перед этим неожиданным появлением в русской живописи двадцатых годов прошлого века такого художника, как Венецианов. Так например, А. Бенуа пишет: «В своем месте Мутер восклицает: «Откуда появился Милле?» Мы с таким же недоумением можем искать, откуда появился наш Милле — Венецианов, живший на пятьдесят лет раньше великого французского художника. Ничто в русской живописи как будто не предвещало его появления».

Идея освобождения крестьян овладевает умами, она вызывает к жизни целый ряд тайных обществ. Так в 1814 году создается общество «Русских рыцарей», в 1817 году «Союз спасения», в 1818 году «Союз благоденствия» и в 1821 году «Тайное общество декабристов». Все эти общества при многих различиях имеют своей «равнодействующей» требование ликвидации крепостного права.

Так, вопрос о крестьянстве становится основным вопросом русской жизни.

До крайности скудны дошедшие до нас сведения о жизни Венецианова, и все же они дают полное основание утверждать, что он не оставался в стороне от общественного движения своего времени. Так, в 1808 г. Венецианов стал издавать «Журнал каррикатур», который после выхода третьего номера был закрыт по распоряжению царя Александра I. Каков был этот журнал, нам неизвестно, ибо из вышедших трех номеров его ни один не сохранился. Но из найденного в цензурном архиве дела о закрытии этого журнала мы узнаем, что «министр внутренних дел князь Куракин сообщил министру народного просвещения графу Завадовскому, от 18 января 1808 г., что государь император повелел дальнейшее издание



Можачев. Крестьянин и мальчик.

Да, в русском искусстве двадцатых годов прошлого века «ничто не предвещало» творчество Венецианова, но в жизни страны было многое, что должно было обратить глаз художника в сторону крестьянства.

То было время, когда стали давать себя чувствовать нарождающиеся новые экономические отношения в стране. К концу первой четверти XIX века, под влиянием неимоверного возрастания вывоза русского зерна за границу, назрела необходимость заменить чрезвычайно непроизводительный крепостной труд трудом вольнонаемным. К этому времени уже достаточно развившаяся промышленность требовала наличия в стране большого количества сво-

«Журнала карикатур» запретить, заметив притом: 1) самому издателю, что он дарование свое мог бы обратить на гораздо лучший предмет и временем мог бы воспользоваться с большою выгодною к приучению себя к службе, 2) цензуре, чтобы она в позволениях на такие журналы была бы разборчивее».

История Венециановской школы дает достаточное основание заключить, что Венецианов был в лагере врагов крепостничества. Венецианов сознавал свое значение, он открыто противопоставлял свое искусство мертвому официальному искусству, возглавляемому Академией. Он, начиная с 1824 г., привлекает к себе начинающих молодых людей, предоставляя им кров и стол и свои уроки. Таким образом, дом художника постепенно превратился в школу, первую русскую свободную школу. Кто же были ученики Венецианова? Здесь были юные маляры-подмастерья — главным образом, крепостная молодежь. Число учеников доходило до семидесяти. Большинство своих учеников Венецианов кормил, одевал на свои более чем скромные средства. Истощив свои средства, Венецианов делал долги, чтобы продолжать свое дело: так, в 1827 г., по словам самого художника, он «для содержания ежедневно натурщиков, для заведения гипсов, для большей квартиры и для содержания самих воспитанников задолжал более 4.000 рублей».

По жизни крепостной интеллигенции, которая не могла мириться со своим рабским положением, была нескончаемым рядом мук. Как видно из записок людей 30-х годов, драма этих интеллигентных невольников была в то время заметным явлением общественным в качестве лакея. Венецианов знал, какая судьба ожидает его учеников, и немало трудов стоили художнику хлопоты по освобождению своих учеников от крепостной зависимости. Уже упомянутый нами Аполлон Макрицкий, ученик Венецианова, вспоминает о своих ученических годах: «Мы все пришли к нему голыми, у каждого были свои нужды, он помогал нам всячески... Его семейство было нашим семейством... многих из нас он своим ходатайством на свободу вывел».

Так Венецианов, выбиваясь из сил, воспитал целое поколение художников, вышедших из рядов крепостного крестьянства.

Далеко не то мы видим в другом лагере. Незадолго до основания Венециановым своей школы новый президент Академии А. Н. Оленин вносит проект об изгнании из ее стен учеников-крепостных. Но Оленин был не одинок в своем походе против крепостной молодежи. Сохранился документ, показывающий, как единодушно были в этом вопросе все члены Академии. Мы приведем более обстоятельную выписку из этого документа: он достоин этого.



В. А. Тропинин.

Пряха.

ной жизни. Русская повесть 30-х годов неоднократно останавливалась на участи этих людей. Такова появившаяся в 1833 г. повесть Тимофеева «Художник». Герой повести — крепостной живописец, прошедший через коровий хлев, лакейство и подвергавшийся сечению розгами за невыполнение во время заказанной работы. Венецианов сознавал, что, готовя крепостных юношей к художественной деятельности, он их обрекает на тяжчайшие муки. Венецианову не могла оставаться неизвестной судьба его современника, художника В. А. Тропинина: он был крепостной графа Маркова, и последний заставил своего крепостного, уже известного тогда художника, служить за сто-

Президент Академии пишет известному душеителю крестьянства А. А. Аракчееву.

«Новое главное начальство министерства народного просвещения, вникнув в расстроенное положение сего знаменитого и полезного заведения, усмотрело многие вкравшиеся слабости, временем и обстоятельствами (смею прямо сказать) злоупотребления...»

Начальство поставило мне на вид, между прочими послаблениями, и допущение принимать на ряду с вольными казенными воспитанниками Императорской Академии Художеств помещичьих людей крепостного



В. Г. Перов.

Похороны.

состояния, в противность первой статье, первого разряда, первой главы Академического устава и Высочайше утвержденной привилегии. Сия статья начинается следующими словами: «первому приему состоять из шестидесяти мальчиков, какого б звания ни были, исключая одних крепостных». Отступление от сего коренного правила произошло от стесненных обстоятельств Императорской Академии Художеств. Бывшее начальство оной, усмотрев, что некоторые из гг. профессоров имеют у себя на квартирах учеников из крепостных людей и что профессора получают за то от помещиков изрядный себе доход, вздумало

тем же средством помогать расстроеным финансам Императорской Академии Художеств, и, отложив самособой коренные правила, верховною властью для сего заведения установленные, стало уже принимать в училище Академии и в самую Академию крепостных людей под видом пансионеров.

При вступлении моем в звание президента Императорской Академии Художеств большая часть или, лучше сказать, все господа академики, советники оной и профессора при всех случаях, где речь касалась до сего нововведения, единогласно восставали против оного... сверх того, дошедшее до меня роптание



В. Г. Перов.

Выгрузка извести на Днепре.

отборнейших поведением своим вольных учеников как казенных, так и пансионеров, о смешении их с крепостными людьми, принадлежащими к холопскому званию, столь уничижительному не только у нас, но в всех землях света, побудило меня рассмотреть сие дело самым прилежным образом».

Излагая дальше свой проект, Оленин заканчивает: «Вот какие были мои заключения по предмету изъясненных мне единогласно замечаний гг. членов Академии Совета о недопущении крепостных людей в училище Академии»...

Сопоставим Венецианова, окружавшего себя крепостной молодежью, со снаряжавшейся в поход против этой молодежи сворой академических профессоров — и перед нами две России того времени: Россия законных крепостников — Россия Салтычих — и Россия, объявившая борьбу не на жизнь, а на смерть крепостному праву — Россия Пестелей и Бестужевых.

Таким образом, и те воистину скудные сведения о жизни Венецианова, что известны нам, показывают, что его творчество стоит в прямой связи с эпохой, подготовившей декабристское восстание.



Н. В. Неврев

Торг.

И не приходится удивляться, что такой писатель, как барон Врангель, до конца своих дней любивший «живопись из-за таковой и искусство из-за искусства», приходит к заключению, что «недаром же первые картины Венецианова появились в 1824 г., — за год до восстания декабристов».

Венецианову часто посылают упреки в прикрашивании действительности, в том, что его крестьяне, крестьянки, крестьянские дети всегда празднично одеты, аккуратно и гладко приглажены, что каторжный крепостной труд представлен им легким и радостным.

И этот упрек вполне заслужен художником.

А. Н. Радищев в своей книге о крепостном праве «Путешествие из Петербурга в Москву», законченную в 1789 г., поставил эпитафию «Чудище обло, озорно, стозевно и лаяй», и это определение

крепостного права осталось верным до его окончательного падения. Сплошным кошмаром висел барский произвол над крестьянством, страшною бездною оно зияло перед ним. Нечеловеческий труд, — труд, не сменяющийся отдыхом, был участью крестьянина. А неуправка какая, — самая жестокая расправа. Не было помилования слабым и больным. Штрафы, цепи, тюрьма, батоги, палки, розги, плети, ошейники, колодка, ссылка, рекрутчина, — все это сыпалось за малейшую вину.

Ничего подобного нельзя угадать в работах Венецианова.

Едва ли не наибольшим ужасом крепостной деревни было насилие помещиков над крепостными женщинами. Об этом явлении дают богатый материал сохранившиеся в архивах жалобы крестьян. В своих челобитных крестьяне в простых и тем более жутких словах рассказывают о произволе помещиков, их управляющих над крестьянскими женщинами. Об одном саратовском помещике его крестьяне пишут: «Он крестьянкам обрезывает косы за несогласие их к сношению с ним». Крестьяне деревни Аткарек пишут о своем помещике Куткине, что он берет к себе крестьянских жен «на целые ночи для содействия



И. М. Прилуцников.

Порожники.

с ними незаконного прелюбодеяния, а оставшиеся без них в домах малолетние дети в люльках с одного плакания и крику всего много умирают». В середине пятидесятых годов оренбургский помещик Жадовский оказался виноватым в растлении многих своих крепостных девушек. Устюжский помещик Павел Толстой отдавал крестьян в учение мастерам с целью воспользоваться женами в их отсутствии.

Кто подумает о чем-либо подобном, глядя на венециановских крестьянок, жующих, сеющих так мирно, так безмятежно?

Как ни тяжела была участь взрослого крестьянина, еще во много раз тяжелее была доля крепостных детей. В крепостной семье, все взрослые члены которой были почти всегда заняты на барщине, ребенок с самого раннего возраста становился работником, на плечи которого падала вся тяжесть необходимой в крестьянском хозяйстве работы. Совсем ужасна была жизнь детей, попавших на барский двор. Будучи всегда на глазах у господ, они никогда не знали ни отдыха, ни покоя, часто попадали под барский гнев. Наказания малолетних часто также отличались особенной жестокостью. Тысячи трагедий, пережитых крепостными детьми в глухих стених усадеб одичалых Собакевичей, Ноздревых и Петуховых, похоро-

нены под развалинами дворянских гнезд, унесены в безвременные могилы. Но и те немногие факты, что сохранились для нас в воспоминаниях современников, в народной памяти, рассказывают о величайших муках миллионов маленьких людей.

Выдумкой злой и жестокой должно казаться все это при виде чистеньких деревенских мальчиков и девочек на картинах Венецианова.

И все же Венецианову удавалось подчас подойти к подлинной жизни крестьянства. Венециановская «Уборка сена» — картина лютого крестьянского труда. Перед нами настоящая летняя рабочая пора, когда воздух сух, ветер горяч, когда от зари до зари люди остаются в полях, насыщенных зноем, когда ноги трескаются, ступая по срезанной траве, а руки покрываются мозолями. В суровой «Голове крестьянина», написанной в знаменательный 1825 г., художник подошел вплотную к крепостному мужику. «Голова» Венецианова была первая и вплоть до конца шестидесятых годов оставалась единственной вестью в русском искусстве о многомиллионном порабощенном крестьянстве, что с черным страхом, но и с ненавистью жгучей и с злобой дикой поглядывало на ликующие огни, гремящие оркестрами барские усадьбы. Образ этого крестьянина вызывает в памяти предания о том, как вскипали холопские сердца, предания о жестокой мести крестьян своим угнетателям, о ночных кровавых набегах, о пылающих поместьях.

Первый изобразитель крестьянства в России был самобытным мастером, он ставил перед собою самые трудные задачи живописного мастерства и с редким упорством работал над их разрешением. Мы уже видели, как Венецианов в своем «Гумне» померялся силами с одним из самых видных художников Франции того времени. Из этого поединка Венецианов вышел победителем, он отказался от сравнительно легко достижимой к вопросу с этой стороны, то раньше Венецианова должны быть названы имена несравненных мастеров — Д. Г. Левицкого, В. А. Боровикова и О. Н. Кипренского. Для нас гордо важнее то, что Венецианов первый стал изображать крестьянство, указав таким образом искусству путь к широким массам трудящихся.

И пусть венециановское искусство отдало обильную дань своему времени, — важно и очень важно то, что это искусство первое в России воплотило в художественный образ труд и его носителя.

Для искусства нашего времени, с пути которого Октябрьская революция сняла все преграды для изображения мира труда, останется близким имя того, кто первый перешагнул через эти преграды, — имя Алексея Гавриловича Венецианова.

Венецианов сумел внушить окружающим его молодым мастерам свою любовь к изображению трудовой жизни. Ученики Венецианова стали искренне и правдиво изображать труд и его носителя, при чем одни, как учитель, сосредоточили свое внимание на деревне, другие же устремились к труду,



В. В. Герасимов.

Бурлак.

ного сильного светового эффекта, какой мы видим на картинах французского мастера, и пропитал свое «Гумно» скудным рассеянным светом, что требует большого мастерства. В уже упомянутом нами «Очищении свеклы» Венецианов дал чрезвычайно интересную работу, в которой размещение масс, ритм линии и гармония красок сливаются воедино. В «Спящем пастушке», «Весне», «Лете» Венецианов является перед нами чутким, искренним художником умелого русского пейзажа. Но не в этой чисто-живописной ценности значение Венецианова для нашего времени.

Эпоха, предшествовавшая Венецианову, как и эпоха, в которую он работал, была исключительно богата достижениями в живописном мастерстве, и если

более близкому городу. Мохначев пишет «Крестьянку с косой», Солидев — «Крестьянское семейство», А. Венецианова (дочь художника) — «Старика-крестьянина». В то же время Плахов, Щедровский, Денисов и др. пишут внутренности мастерских, работников за работой.

Лавр Плахов (1811—1881 гг.), быть может, самый талантливый ученик Венецианова, писал кузницы, столярные и иные мастерские, сцены из рабочей жизни, как «Подвал», «Рыбаки, застигнутые бурей». В 1836 г. Плахов выставил свой «Подвал», имевший значительный успех и повторенный несколько раз автором. В подвальном этаже парень, водя пальцем по странице, разбирая слова по складам, читает какую-то книгу; старик рабочий, сидя на лавке, слушает чтение; лежащий на нарах другой рабочий, поддерживая обеими руками голову, также слушает; тут же какой-то молодец рассматривает уже опустевший штоф. Незатейливая вещь, а сколько жизни в ней!

Тот же Плахов создал небольшую картину «Столярная мастерская». В тесной, загроможденной всякими инструментами и приспособлениями для работы мастерской, рядом с хозяином, работающим



И. Е. Репин.

Бурлаки на Волге.

у верстака, два «мальчика» работают у точила. Это чрезвычайно скромное полотно является первым в русском искусстве художественным документом из жизни огромной армии подростков, находившихся «в ученьи» в сапожных, портняжных, медных, парикмахерских и иных «заведениях». От Плахова осталась еще прекрасная «Голова старика-крестьянина».

От И. Щедровского (умер 1870 г.) дошло до нас много рисунков тушью, изображающих кузнецов, плотников, штукатуров. Но эти сухо и безразлично написанные «типы» столичных улиц ничего не говорят зрителю. Самая значительная вещь Щедровского «Мастерская бондаря» — сухое, не согретое живым чувством произведение. Несмотря на то, что на полотне изображены пять мастеров за работой, оно совершенно лишено движения.

Г. Крылов пишет «Кухню» с сидящей на полу стряпучей. Г. Михайлов изображает «Кухарку» за работой. П. Басин (1793—1877) — «Чердак» с развешивающими белье прачками.

Под влиянием Венецианова находится и портретист В. А. Тропинин (1776—1857 гг.) в своих работах: «Девушка-садовница», «Кружевница», «Швея», «Пряха» и др. Но эти вещи так далеки от крепостной

действительности, что их нельзя считать изображением крестьян той эпохи. У С. Терпигорева-Атавы есть сцена осмотра гостями приданого помещичьей дочери. «Это было нечто удивительное, — рассказывает автор, — это был пенюар, весь вышитый гладью: дырочки, фестончики, кружочки, цветочки — живого места, что называется, на нем не было — все вышито». На вопрос гостя: «Ну, а сколько же, тетюшка, времени вышивали его?», хозяйка отвечает: «Два года, мой друг. Двенадцать девок два года вышивали... Три из них ослепли». Далее мы узнаем, что в глубине барского парка есть специальный флигель для выбывающих из строя вышивальщиц, и что в нем находятся уже «семь слепеньких»¹⁾. Как не вжуются цветущие, довольные тропининские крепостные вышивальщицы и пряхи с этим рассказом-воспоминанием.

Казалось, дело, начатое Венециановым, нашло своих продолжателей в лице его учеников. Но изменившееся экономическое положение страны совершенно меняет обстановку, в которой приходится работать этим людям, и направляет их творчество в другую сторону. Начавшийся во второй половине 20-х годов, в связи с резким падением хлебных цен, аграрный кризис оказался жестоким и длительным. Продолжаясь на протяжении почти двух десятков лет, этот кризис заставил крепостного помещика ценно держаться старых социальных форм. Даровой мужичий труд, как бы ни был он непродуцируемым, казался единственным спасением помещика.

Крепостническая реакция обеспечила торжество официально-барскому искусству, которое достигло своего высшего расцвета в внешне блестящих. Первым по времени таким написанием является «Пастух с барашком» М. И. Козловского (1753—1802 гг.). Козловский — автор длинного ряда вычурных и лживых спящих и бодрствующих амуров, Аполлонов, Ахиллов и других героев, богов древности; его парень с овцой такой же бог, переименованный в пастуха. Немного ближе к жизни две статуи 1836 г.: «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова (1812—1864 гг.) и «Парень, играющий в свайки» А. В. Логановского (1810—1855 гг.). Пушкин приветствовал эти две работы как проявление «народности» в русском искусстве, и действительно, эти «Парни» могут быть отмечены как первый наивный опыт русской скульптуры в деле изображения трудящихся.



И. Е. Репин.

На пашне.

Вступление России на путь капиталистического хозяйства началось задолго до шестидесятых годов, и уже тогда это начавшееся экономическое переустройство страны вызвало к жизни небольшие группы образованных людей не дворянского сословия, принимавших участие в организации туго налаживающейся новой жизни. С падением же крепостного права кадры разночинцев стали быстро расти. Они шли из глухих деревень, из уездных захолустий, из городских окраин. Тут были сыны мужицкие, кухаркины

¹⁾ С. Н. Терпигорев-Атава. «Потревоженные тени».

дети, поповичи, потомки заурядных чиновников. Эти люди, от которых протягивались нити к социальным низам города и деревни, принесли в русскую общественность дух народности. В литературе зарождается, крепнет народническое направление, которое проникает и в изобразительное искусство. Крестьянство теперь твердо вступает в русскую живопись. Здесь первым должно быть названо имя В. Г. Перова (1833—1882 гг.).

Перов был отпрыском обедневшего старинного рода баронов Криденеров, но, родившись вне брака, он не мог по законам того времени носить имя своего знатного рода. Когда Перову исполнилось три года, отец его вследствие гонения по службе вынужден был выйти в отставку. Он поступает управляющим в какое-то имение, но вскоре ему отказывают от места, и он переходит на такую же должность к другому помещику и т. д. Таким образом, семья Криденеров ведет скитальческий образ жизни, и в годы детства



К. А. Савицкий.

Ремонт железной дороги.

будущего художника она десять раз меняет свое местожительство. Первым учителем Перова был приходский поп, за ним следует заштатный дячок, и наконец мальчик поступает в уездное училище. Годы обучения искусству прошли в крайних лишениях. Тут была и жизнь из милости у дальней знакомой, бедной и больной старухи, было и крайне тягостное длительное просиживание в комнате в зимнее время вследствие отсутствия теплой одежды, были и неоднократные угрозы удаления из училища из-за неуплаты.

Так, потомок старинных баронов Перов прошел путь, характерный для новых пришельцев в общественную жизнь России шестидесятых годов. И первый в русском искусстве коснувшийся того ужаса, который царил в жизни многомиллионного крестьянства, Перов сделал это с той резкостью и беспощадностью, какими отличаются выступления этих новых людей.

В 1857 г. двадцатилетний Перов пишет картину «Суд становой». Приехавший в деревню становой в присутствии писаря и старосты допрашивает стоящего перед ним со связанными руками, в чем-то

провинившегося парня. Пусть не жизненная фигура стоящего перед начальством парня, но начальство как деревенское, так и приезжее, написано весьма выразительно. Особенно характерен становой — грубый и жестокий душитель, сознающий свою власть над забитой деревней.

Эта ранняя картина Перова начинается собой целый ряд его работ, дающих жуткое по своей правде отражение жизни крестьянства. В год падения крепостного права Перов заканчивает две картины: «Сельский крестный ход» и «Проповедь на селе». На первой картине богомольцы и духовные отцы, пьяные до последней степени, шатаясь, бредут по деревенской улице с хоругвями и иконами. На второй картине — рядом с уснувшим среди проповеди ожиревшим помещиком, рядом с помещицей, зангрявшающей тут же, в церкви, с каким-то франтом, мы видим оступившего от тяжелой нужды вдовца-крестьянина, стране обманутое «волей» крестьянство с неслыханным озлоблением бунтовало, когда в тысячах селений «освободители» военной силой восстанавливали порядок, когда во многих губерниях усмирение доходило до настоящих военных действий, — и правительство поспешило убрать эти полотна, и в течение ряда лет продолжалось преследование против них.



К. А. Савицкий.

Крючник.

Обе картины появились на выставке в тревожный 1862 г., когда во всей

стране поезда. Холодное зимнее небо, озябшие елки в стороне от дороги, — вся эта проселочная глушь сливается с горем осиротевшей крестьянской семьи в единую гармонию безотрадного быта.

Спустя три года после появления «Похорон» Перов выставляет картину «У последнего кабака»: мрачные силуэты крестьянских лошадей, озябшие фигуры в дровнях, сиротливые крыши убогих домишек, а над всем этим холодно-желтый зимний закат. Перед нами опять безысходность крестьянской жизни.

Картины Перова «Тройка» и «Погрузка извести» изображают детский и женский труд — «первое слово» развивающегося капитализма, эпохой которого и является время Перова.

«Тройка» Перова — не подхваченная мимоходом уличная сценка. Эта картина долго нарастала в художнике. Вернувшись из Парижа, куда он был послан Академией для усовершенствования, Перов привез несколько полотен, написанных на чужбине и в том числе «Юношу трубачиста». Через год появляется его «Мальчик-мастеровой» и, наконец, «Тройка». В зимний бурный день трое детей-мастеровых,

За этими резко-обличительными работами Перова идут обвешанные позеи картины унылой крестьянской жизни. Таковы «Похороны» 1865 г. По зимней дороге понуро плетется лошадейка, таща убогие дровни, в которых двое детей сидят по бокам гроба; вдова, тяжело свесив голову, погоняет лошадь; бегущая рядом собачонка одна сопровождает печаль-

выбившись из сил, тащат на санях по обледевшей улице, мимо какой-то угрюмой стены, огромный чан с водой в хозяйскую мастерскую. Каждая из этих трех детских фигурок — отдельная повесть страданий, отдельная бездна мук. «Кто не знает «Тройки» Перова, — говорит В. В. Стасов, — выражений безысходных страданий, следы вечных побоев; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, в позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах, в полураскрытых от натуги малых ротиках».

«Тройка» Перова — самый яркий протест искусства против величайшего уродства капиталистического общества, против «природного избиения младенцев», творимого этим обществом.

Небольшая картина «Выгрузка извести на Днепре» появилась на выставке 1872 г. Восемь женщин, сгибаясь под наполненными известью мешками, поднимаются по крутому берегу. Едкая белая известковая пыль покрывает носильщиц, пони вынуждены исполнять свою работу с туго завязанными ртами. Резкий береговой ветер делает еще более тяжелым и без того тяжелый труд грузчиц.

Эта картина привела к большому смущению и товарищей Перова по выставке и критиков: первые, чтобы уменьшить свою ответственность за столь смутившее их произведение, назвали «Выгрузку» в выставочном каталоге эскизом, что должно было понизить требование, предъявляемое зрителями к выставленной работе; критика же, останавливаясь подолгу на других работах Перова, выставленных рядом с «Выгрузкой»,

крашеный ужас крестьянского бытия. Но в жизни крестьянина, как бы ни была она горька, в труде крестьянина, как ни тяжел он, все же, благодаря близости к природе, в них всегда есть некая красота, и эта красота не осталась незамеченной Перовым. Ее он запечатлел в написанных в 1874 г. картинах: «Крестьянка», «Возвращение с поля», «У калитки» и особенно в «Возвращении жниц» с вереницей крестьянок, тянущихся по меже в сероватом освещении летних сумерок.

Последняя работа Перова, посвященная крестьянству «Возвращение с похорон». Мрачной процессией движется по дороге с погоста группа крестьян. Ветер треплет одежду, тело стынет от мороза. Глухая зимняя пора, забытые горем люди.



М. Харламов.

Сейтель.

Что же смутило всех в рассматриваемой картине? На этот вопрос отвечает А. И. Сомов, единственный критик, обмолвившийся о ней в своем отчете о выставке («С.-Петербургские Ведомости» 1872 г. № 23) двумя словами: «Выгрузку извести на Днепре» нельзя принимать в расчет, — пишет Сомов: — она лишена художественного интереса и пуста по содержанию».

И, действительно, подобной картины тяжелого, безотрадного труда, — при чем, труда женского, — еще не видели русские выставки. Воистину было чем смутиться.

В своих работах, рисующих деревню, Перов весь отдался задаче представить современникам ничем не при-

Эта картина была написана в 1880 г., а в мае 1882 г. художника не стало.

Одновременно с Перовым за изображение крестьянства берутся и другие, очень часто и гораздо менее значительные художники. В 1860 г. К. А. Трутовский (1862—1893 гг.) выставляет «Хоровод в Курской губернии», за которым последовали: «Переселенцы» 1864 г., «Выбивание податей», «В рабочую пору». В 1861 г. А. И. Морозов выставил «Обед на сенокосе», затем в 1865 г. «Сельскую воскресную школу», где рисуется первое появление интеллигенции в селе в момент, когда только нарождалось хождение в народ. В 1866 г. Н. В. Невров (1830—1904 гг.) выставил свой «Торг» — сцена продажи помещиком крепостной девушки, первая картина, прямо коснувшаяся ужаса крепостного права. О «Торге» Неврова В. В. Стасов пишет: «Посмотрите единую секунду на эту картинку — и русская история теснится в душу, долгие столетия и бесчисленные поколения замученных и поруганных проносятся перед воображением». И. М. Прянишников выставляет в 1872 г. две картины: «Погорелые» и искренно и любовно написанные «Порожняки» — полузамерзшие крестьяне, возвращающиеся в убогих санях ко двору через снежную пустыню. В том же году Г. Г. Мясоедов (1835—1911 гг.) выставил «Земство обедает» — группа крестьян-земцев, во время обеденного перерыва жующих у подъезда управы захваченные из дому краяхи.

В то же самое время продолжается начавшееся еще в работах Венецианова и его учеников вступление рабочего в искусство. Одним из крупных видов отхожих промыслов было в середине XIX века бурлачество. На нем в первую очередь и останавливается искусство. В 1866 г. В. В. Верещагин (1842—1904 гг.), впоследствии отдавший бата-



И. Подозеров.

Косец.

ной живописи и создавший необычайную по многочисленности галерею «бойни народов», работает над картиной «Бурлаки». Молодой еще тогда Верещагин жил в это время в селе Любед на Шексне, по берегу которой почти непрерывно тянулись огромными толпами бурлаки, и он тут же принялся за свою картину. Широко задумал свою работу Верещагин. Несколько ватаг бурлаков, по двести и больше человек в каждой, должны были одна за другой, идя вдоль берега, тянуть нагруженные барки. Картина не была исполнена художником, к нам она дошла лишь в эскизе и в этюдах.

Но вот, на выставке в 1873 г. появляется под тем же названием картина другого, тогда тоже еще очень молодого, художника И. Е. Репина (род. в 1844 г.). Это было время, когда земельная необеспеченность и податное бремя вызвали усиленный отход кре-

стьян на промыслы. Бурлацкий промысел был тогда широко развит по всем судоходным рекам России, и то, что Верещагин видел на Шексне, то представилось Репину на реке Неве.

Вот как Репин рассказывает о своей первой встрече с бурлаками: «Приблизились. О, боже, зачем они такие грязные, оборванные? У одного разорванная штанина по земле волочится, и голое колено сверкает, у других локти повылезли, некоторые без шапок; рубахи-то, рубахи! Истлевшие, поделившиеся... вот лохмотья!.. Влегли в ляжку груди обтерлись до красна, оголились и побурели от загара... Иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся, висячих волос... Своим тяжелым эффектом бурлаки, как темная туча, заслонили веселое солнце; я же тянулся вслед за ними, пока они не скрылись с глаз. Вся эта сказочная баркаролла казалась мне страшной своими чудовищными возницами».

Я не мог отделаться от группы бурлаков и делал разные наброски то группы, то отдельных лиц». После этой встречи, происшедшей в 1868 г., Репин начинает работать над «Бурлаками», появляются первые эскизы. Но скоро художник оставляет работу и отправляется на Волгу, чтобы посмотреть «настоящий, традиционный тип бурлака».

Картина была закончена в 1872 г. В палящий знойный день по песчаному берегу Волги шагают одиннадцать человек бурлаков. Всей тяжестью своих тел, натянувши ляжки, они тащут против течения нагруженную барку. Здесь не только сознательно устранены какие бы то ни были мелочи, но и речной простор, и расстилающиеся равнины почти не задерживают на себе внимание художника: вся сила выражения сосредоточена на главном — на бурлаках. Тут и туго направленные в землю глаза; тут и обращенный назад, на барку с хозийским «богачеством», свирепый взгляд; тут и покорно налегающие на ляжку всей тяжестью своих тел; тут и готовые сорвать с груди проклятую бечеву; тут впереди изнемогающего в последней усталости старика, стирающего пот с искаженного лица, могучие силачи, которых ни победить, ни сломать никакому труду.



М. М. Антокольский.

Еврей-портной.

Тут и скотоподобное порабощение полотна», а француз Жюль Кларесси замечает: «картина Репина раскрывает горизонты на русский народ». И, как бы обобщая эти два отзыва, русский критик пишет: «Никогда еще горькая судьба вьючного людского скота не представляла на холсте в такой страшной массе, в таком громадном произвольном аккорде» и тут же продолжает: «это те могучие, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую песню «Дубинушку», «Эй ухнем, эй ухнем!», под грандиозные звуки которой, быть может, еще много поколений пройдет у нас, только уже без бечевы и ляжки» (В. В. Стасов).

Давно уже стало традицией, говоря о «Бурлаках», упомянуть о том, что эта картина написана как иллюстрация к «Размышлению у парадного подъезда» Н. А. Некрасова. Мы имеем свидетельство самого

художника о том, что он «прочел некрасовский «Парадный подъезд» только уже года два спустя после работы над картиной, после поездки на Волгу». Но и без этой справки ясно различие этих двух произведений: репинские «Бурлаки» не оставляют места для заключительных слов поэта: «Иль судьба повинувась закону, все, что мог, ты уже совершил, — создал песню, подобную стону, и духовно навеки почил».

Никто из изобразителей трудовых масс в России еще не положил в основу своего произведения содержание подобной глубины. Но Репин нашел и чисто живописные средства, чтобы воплотить свой замысел. Недаром же на всемирной выставке 1873 г. в Вене за «Бурлаками» было закреплено название «самой солнечной картины». Вот почему и в России и за границей сейчас же стало ясно огромное значение «Бурлаков». «Железной рукой схватил он действительность», — пишет немец Мутер, — «и перенес ее с полной правдивостью

художника о том, что он «прочел некрасовский «Парадный подъезд» только уже года два спустя после работы над картиной, после поездки на Волгу». Но и без этой справки ясно различие этих двух произведений: репинские «Бурлаки» не оставляют места для заключительных слов поэта: «Иль судьба повинувась закону, все, что мог, ты уже совершил, — создал песню, подобную стону, и духовно навеки почил».

«Бурлаки» Репина — это один из лучших перлов русской живописи. В них высокая художественность сочетается с огромным социальным содержанием.



Е. А. Лансере.

Крестьянин верхом.

Каковы бы ни были будущие судьбы русского искусства, еще много поколений пролетариев будут подолгу останавливаться перед репинскими «Бурлаками», первым истинно-художественным воплощением рабочего в русском искусстве.

За почти полвека работы, протекшей со дня появления «Бурлаков», Репин не создал ничего, что хотя бы в слабой мере равнялось им по глубине передачи жизни трудящихся. Маленькая картина «Подень», или «Отдых мостовщиков» 1885 г. — единственная попытка художника еще раз вернуться к изображению рабочего. Здесь прекрасно переданы атмосфера давящего летнего зноя, тяжелый сон на раскаленных камнях изнемогающих работников, но присутствие на полотне тучной фигуры праздного

богача, чрезмерно подчеркивающая несчастное положение рабочих, уменьшает значительность этой вещи. Что касается репинских изображений крестьянства, то его «Вечерницы», долженствовавшие быть зрелищем бурного деревенского веселья, не вышли таковыми, а его картина «Проводы новобранца» по безучастности действующих лиц, по вялости композиции не может быть воспринята, как картина глубокого крестьянского горя.

Только в своей небольшой работе «Нахарь» 1887 г. (для этой картины мастеру позировал Л. Н. Толстой) Репин создал исключительную по сосредоточенности и непосредственной модальности картину полевой



Н. А. Ярошенко.

Кочегар.

работы. Эти смирные характерно-крестьянские рабочие лошадки, этот серенький весенний день среди пашен, этот седобородый крестьянин, идущий за сохой, сливаются в один цельный, властно захватывающий и убедительный образ.

В 1879 г., через год после появления на выставке репинских «Бурлаков», К. А. Савицкий (1845—1905 гг.) выставляет «Ремонтные работы на железной дороге». Полотно, в метр высоты и $1\frac{3}{4}$ метра ширины, из края в край, снизу доверху заполнено движущимися землекопами с навалившимися

тачками. Тут и старики, и молодые, есть и подростки, почти не вышедшие из детского возраста. Одни сами подталкивают тачки по узким дощатым дорожкам, другие движутся с помощью влекущего тачку сзади, запряженного в лямку работника.

Душный день, пыль, тяжелые тачки, сгибающиеся поденщики. Безотрадный труд.

Безотрадная картина.

Шестидесятые и семидесятые годы были годами усиленного железнодорожного строительства. Со всех концов страны десятками тысяч стонались рабочие в пустынные места, где прокладывались стальные пути. Обстановка труда была сплошь да рядом ужасающая, эксплуатация рабочих доходила до крайних размеров. Не поргическим вымыслом является в «Железной дороге» Некрасова песня мертвых о том, как



Н. А. Касаткина.

Углекопы (смена).

они «боролись с голодом, мерзли и мокли, болели цынгой», о том как «грабили их грамотей-десятники, секло начальство, давила нужда». История труда в России рассказывает нам факты из жизни строителей дорог, перед которыми бледнеет некрасовская песня. Этот труд железнодорожных строителей и показывает Савицкий на своей картине. Вслед за «Ремонтными работами» Савицкий пытается в ряде массовых сцен представить величайшие ужасы из жизни широких трудящихся масс: земельный голод крестьянства — «Спор на меже» в 1897 г.; периодическое истребление масс на полях сражения — «На войну» в 1888 г.; затемнение сознания трудящегося люда религией — «Встреча иконы» в 1878 г. Но Савицкий не обладал нужными средствами для выполнения таких огромных замыслов, и его лишённые ярких характеристик полотна остаются ценными свидетельствами о великих задачах, которые ставило перед собой искусство эпохи.

Между громадным и многолюдным «На войну», почти таким же «Спором на меже» Савицкий выставляет в 1884 г. маленькую однофигурную картину «Крючник». И странно: художник всю жизнь

стремившийся изобразить трудящуюся толпу, дал в этом изолированном рабочем самый значительный свой трудовой образ. Широкогрудый грузчик с расстегнутым воротом потной рубахи, он только что освободился от тяжелой цоши. Он прислонился к первому попавшемуся предмету для минутного отдыха. И стоит он живым олицетворением сотен тысяч каторжников гаваней и портов.

В рассматриваемом периоде скульптура в деле изображения труда следует далеко позади живописи. Крайне скудные численно, эти произведения очень часто весьма незначительны по своей глубине.



Н. А. Касаткина.

Тяжело.

Прекрасным подтверждением последнего являются «Сеятель» М. В. Харламова (род. в 1836 г.), «Сеятель» В. П. Крейтана (род. в 1833 г.) и «Жнец» И. И. Подозерова (1835—1899 гг.) — бойкие, крайне поверхностные работы, начинающие собой трудовые мотивы русской скульптуры второй половины прошлого века. В этих сеятелях и жнецах нет решительно ничего крестьянского. Даже специальные атрибуты, которыми снабжены эти произведения, не могут заставить нас поверить, что перед нами действительно деревенский люд на работе.

Здесь единственным жизненным произведением является горельеф М. М. Антокольского (1843—1902 гг.) «Еврей-портной, продающий у окна нитку в иголку». Антокольский родился, провел детство и отроческие годы в Вильне, где многочисленный еврейский ремесленный люд знал лишь каторжный труд и тяжкий голод. Образ этих тружеников и дал скульптор в истощенном, костлявом старце, который в мучительном напряжении потускневших глаз старается вдевать нитку в свою иглу. В. В. Стасов отметил «Портного» Антокольского «как попытку внести в скульптуру жизненную правду». И действительно, эта



С. А. Коровин.

На миру.

ранняя работа скульптора дает повод полагать, что пойдя он по пути изображения знакомого и близкого ему трудящегося еврейского люда, он дал бы в своих работах живые образы. Но погоня за философскими и историческими сюжетами привела Антокольского к холодным, лживым и мертвым произведениям. И «Портной» остался единственным его трудовым образом.

Близко к крестьянину подошел М. А. Чижов (род. в 1838 г.) в появившихся в 70-х годах работах: «Первая любовь», «Крестьянин в беде», особенно в последней, где хорошо сделан мальчик, сочувственно прильнувший к убитому горем отцу. Несколько жизненных статуэток крестьян дал Е. А. Лансере (1848—1887 гг.), среди которых выделяется «Крестьянин верхом».

III

И грузчики Перова, и бурлаки Репина, и ремонтные рабочие Савицкого — это временно занятые в подсобных промыслах крестьяне. Фабричный же рабочий появляется в русском искусстве лишь в 90-х годах минувшего века. Это время отмечено огромным ростом всех отраслей производства, сопровождавшимся таким же ростом числа рабочих. Одновременно в стране происходит концентрация промышленности, что влечет за собой изменение состава рабочих: прежний рабочий — крестьянин, связанный с землей, ищущий на фабрике лишь временный подсобный заработок, — уступает место совершенно потерявшему связь с землей пролетарию. При таком изменении состава рабочего класса в нем неизбежно должно было пробудиться классовое самосознание, должно было широко развернуться рабочее движение. Все это могло остаться незамеченным только для слепцов. Так наступает крах традиций народничества,



С. А. Коровин.

Волостной суд.

связывавшего будущее развитие страны исключительно с крестьянством, при чем крестьянством единым и нераздельным. Становится ясным огромное значение пролетариата, как общественного класса, а также происходящий в недрах крестьянства процесс расслоения. Под знаком этих новых фактов общественной и экономической жизни идет дальнейшее изображение трудящихся русским искусством.

Первый пришелец из нового фабрично-заводского мира появляется в русском искусстве еще на пороге 80-х годов. В 1878 г. Николай Александрович Ярошенко (1846—1898 гг.) выставил полотно «Кочегар», в метр с четвертью вышины и почти в метр ширины. Живым поставлен у печи широкоплечий рабочий. Пламя открытой топки обдает его снизу доверху красноватым светом, блестит в глазах, ярко освещает его мускулистые руки с высоко засученными рукавами. В «Кочегаре» Ярошенко нет решительно ничего, что отличает собой пролетария; перед нами лишь раздавленный изнурительным трудом человек. Ничего другого не мог увидеть в рабочем художник той эпохи. Но вот в середине 90-х годов Ярошенко опять берется за изображение рабочего, и на сей раз ясен совершенно другой подход мастера к изображаемому им. В последние годы жизни Ярошенко работал над большой картиной из жизни горно-

рабочих. Он ездил в Донецкий бассейн, спускался в шахты, собирал материал для начатой работы. Уже были нанесены на полотно первые контуры картины, когда тяжелая болезнь, а затем смерть навсегда остановили работу. Но оставшиеся — большой силы и жизненности — этюды для этой работы говорят о том, что художник видел в руднике не только загнанную рабочую тварь.

Первым в России художником, связавшим почти всю свою работу с рабочим классом, является Николай Алексеевич Касаткин (род. в 1859 г.). С глубоким сознанием всей важности задачи, которую он поставил перед собой, подошел Касаткин к изображению рабочего. Произведения Касаткина, рисующие рабочих, по количеству самые многочисленные, по замыслу самые глубокие, по выполнению наиболее яркие среди работ художника. 90-е годы — период наиболее плодотворной работы художника, и на протяжении этого времени он создает ряд картин, обнимающих буквально всю жизнь рабочего. Тут просто



И. П. Богданов.

За расчетом.

образы пролетариев: «Шахтер», «Шахтеры-зарубишки», «Шахтерка»; тут и жертва завода, искалеченный машиной мастерской — «Тяжелое», тут и семейный быт рабочего, сцена ревности — «Повенчались»; отец-рабочий, придя с работы, любит своею малюткой — «Семья»; ожидающая своего мужа на заводских задворках «Жена заводского рабочего»; тут и труд рабочего — «Углекопы — смена», «Тягольщик» и, наконец, «Неизбежный путь».

«Углекопы — смена» — мрачное полотно в 2¼ метра ширины и 1½ метра вышины. В здании подъемной машины собрались углекопы в ожидании спуска в шахту. Вот из-под земли вынырнула клеть, и толпа расступилась, давая дорогу выходящим из нее кончившим свой рабочий день шахтерам. Впереди выходящих выступает мощный, пожилой рабочий, с головы до ног пропитанный угольной пылью, на запыленном лице которого резко выделяются белки глаз. Один за другим выходят вернувшиеся из-под земли, обвешанные мраком, что царит там в глубине. Вот последний появится на поверхности, и ожидающая толпа хлынет в клеть, чтобы исчезнуть под землей. Две волны встретились в море труда. Вся это величественно-суровая картина тонет в мраке, как и жизнь тех, кого она изображает. «Шахтер-тягольщик» —

ползая на четвереньках, молодой шахтер с лямкой на шее тащит нагруженные углем салазки. Упираясь руками и ногами, он колоссальными усилиями продвигается вперед по узкому темному подземелью. Воистину нечеловеческий труд!

А рядом сильно и гармонично написанная бодрая, смеющаяся смехом молодости «Шахтерка». Писатель-народник Н. Е. Каролин-Петропавловский свои отношения почти к тому же времени, что и работы Касаткина, «Очерки Донецкого бассейна» заканчивает следующими строками: «...так что во всех донецких копях и заводах образовался особенный класс подземных людей — буйных и пропащих. Нет у них ни дома, ни определенной цели; много, каторжно работать и много пить — вот и вся их жизнь». Совсем о другом говорит шахтер-гигант в «Смене» Касаткина, о другом говорит и его задорно смеющаяся молодая «Шахтерка». Кто был прав: писатель или живописец? На это отвечает история рабочего



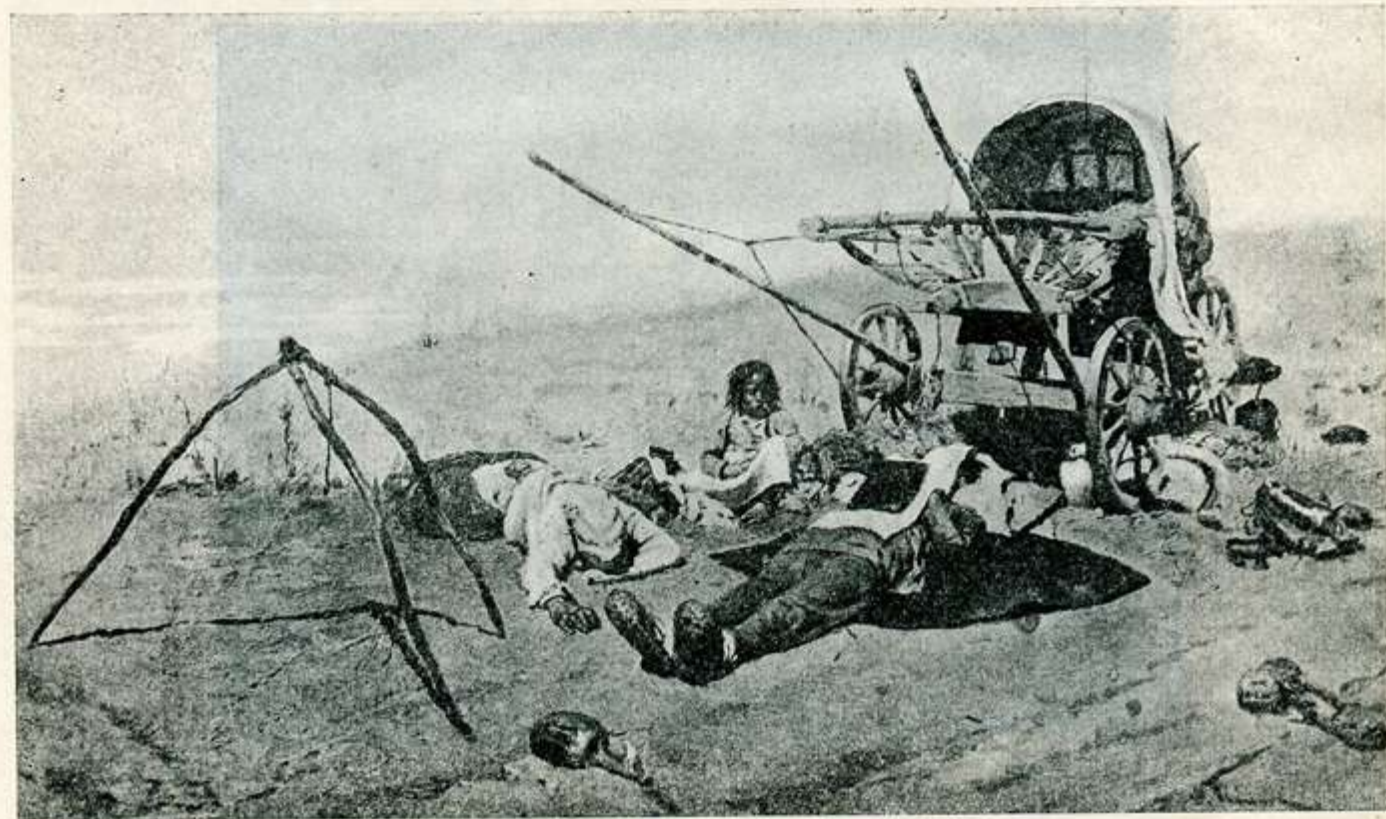
Н. В. Орлов.

С работы.

движения, рассказывающая о крупных и единодушных забастовках донецких шахтеров в 1887 г., о еще более крупных забастовках этих «пропащих» людей в 1892 г., забастовках, на которые самодержавие ответило военным усмирением, судом и смертными приговорами.

Близко к заводскому рабочему подошел Абрам Ефимович Архипов (род. в 1862 г.) в своих «Поденщицах на литейном заводе». Сын крестьянина, сам никогда не порывавший с деревней, Архипов является тонким поэтом деревни и крестьянина; но его крестьянин уже оторван от сохи, он кормится не землей, а отхожим промыслом. Таковы в тонко и поэтично написанных картинах «Обратный» и «На Волге» юный ямщик в первой и молодой бурлак во второй; таковы в его лучшей вещи «Прачки», работающие в подвале, среди клубов пара, женщины. И заводские поденщицы Архипова, лишь временно работающие на заводе, — крестьянки ближайших деревень. Влюбленный в солнце и краски художник очень часто, как например, в своей знаменитой картине «На Оке», сам не сознает, что для него главное: люди ли, в данном случае сидящие в лодке крестьяне, или тот поток солнечного света, что заливают этих людей. И, при рассматривании обедающих на заводских задворках «Поденщиц» Архипова, нам кажется, что они лишь для того написаны, чтобы захлестнуть их сиянием полуденного летнего солнца.

Одновременно с картинами Касаткина на выставках показывались работы, отображающие процесс расслоения деревни. Так, в 1893 г. появляется знаменитая картина Сергея Алексеевича Коровина (1858—1908 гг.) «На миру». Собравшись на сходку, мир выслушивает тяжбу двух своих односельчан. Лицом к лицу столкнулись деревенский бедняк и деревенский богатей. Первый, потрясенный глубокой обидой, с искаженным горем лицом вопиет о защите. Мир знает правду, но трудно выступить против кулака-паука, держащего всю деревню в своих руках. Яркая, правдивая картина! Как бы продолжением «На миру» является другая значительно менее яркая работа Коровина «Волостной суд», картина приготовления к наказанию крестьянина розгами. Тяжба бедняка с богачем доходит до волостного суда, суда назначенных начальством судей, — суда, вся юстиция которого заключается в воле поставленного начальством писаря. И в результате — розги. О том же говорит появившаяся на два года раньше работа Ивана Петровича



С. В. Иванов.

Переселенцы.

Богданова (род. в 1835 г.) «За расчетом» — беспристрастная, полная жизни сценка появления в убранный горнице деревенского богатей мужика-батрака, пришедшего с требованием расчета. Сюда должно отнести картину забытого Михаила Ивановича Зощенко (род. в 1857 г.) «В ожидании найма» 1890 г. — Утро. На выгоне за городком лежат темные кучи рабочих, ожидая нанимателей из соседних имений и хуторов. Люди прикрыты рядами и свитками, из-под которых виднеются ноги — босые, потрескавшиеся. Солнце встает, освещая безформенные людские кучи. Кусок живой жизни перенесен на полотно просто и правдиво.

И Н. В. Орлов (род. в 1863 г.), автор длинного ряда слезливых крестьянских картин — «Умиравшая», «Переселенцы», «Со службы», — изображает крестьянство, одной ногой уже стоящее вне деревни. В изданном в 1907 г. альбоме репродукций с работ Орлова мы под картиной «С работы» читаем: «Мужик вернулся с отхожего промысла. Жена вскипятила чайку. Староста уже пришел за податью и кладет в свой кошелек

последний заработок бедняка. Мужик задумался. Испуганные дети прижались к отцу. Старик-отец упрекает старосту в том, что не по-божьи поступает.

Орлов хотел дать в своих работах полную картину жизни бедняцкой части деревни конца прошлого века, но чрезмерная покорность судьбе и безответность лишает его крестьянские образы жизненной правды.

«Орлов мой любимый художник»,—говорит Л. Н. Толстой,—а любимый он мой художник потому, что предмет его картин—мой любимый предмет. Предмет этот—русский народ, настоящий мужицкий народ, не тот народ, который побеждал Наполеона, не тот, который, к несчастью, так скоро научился делать машины и железные дороги, революции, парламенты, а тот смиренный, трудовой, христианский, кроткий, терпеливый народ, который выстроил и держит на своих плечах все то, что теперь так мучает и старательно развращает его».

Вот эта «смирительность», эта «терпеливость» лишают работы Орлова всякого значения.



В. А. Серов.

Баба с лошадью

Замечательно, что В. Е. Маковский, всю жизнь писавший анекдоты в красках: «Толкучка», «Любители соловьев», «Варят варенье» и т. п.,—теперь пробует обратиться к трудовым образам. Он выставляет в 1897 г. картину «Бурлаки». Нечего говорить, что эта работа является лишь запоздалым и слабым переизобретением репинских «Бурлаков».

Десятилетние годы были свидетелями первых организованных выступлений рабочего класса. Эти выступления нашли отражение в работах Сергея Васильевича Иванова (1864—1910 гг.).

Рано умерший Иванов оставил русскому искусству несколько картин, отражающих историю рабочего движения в годы, предшествовавшие первой русской революции, и крестьянские волнения того же времени, а также ряд картин, рисующих рабочий класс и крестьянство в 1905 г.

С. В. Иванов иступил в искусство с глубокими намерениями. Увлеченный мыслью развернуть в серии картин трагедию переселенчества, двадцатилетний художник пристал к табору переселенцев и исколесил с ним в пыли и грязи русских дорог много губерний; много ночлегов провел с ними в курных избах и под открытым небом. Здесь, в минуты отдыха, меж колесами переселенческих кибиток, в голове художника сложились образы, которые, будучи перенесены на полотно, могли действительно стать эпопеей русских переселений.

Спихийное бегство крестьян от малоземелья, от гнета помещика, от растущего общинания, от неурожаев и голода—вылилось в невероятное бедствие. В течение долгих месяцев, в палящий летний зной, в осенние ненастья, в зимние стужи двигались эти странники. Тиф, оспа, цынга, корь с невероятной силой свирепствовали среди изнуренных дорогой и всевозможными лишениями людей. Целые семьи вымирали дорогой; переселенческие таборы везли с собой десятки трупов на огромные расстояния до первого кладбища. Все это хотел Иванов показать в своих картинах.

Залитая солнцем степь. Вереница крестьянских телег. Группа загорелых баб и мужиков, белоглазые ребятишки. Бодрое лицо и уверенно смотрящие вперед глаза. Вот что должна была по замыслу художника изображать первая огромная картина серии.

Следующие картины должны были шаг за шагом развернуть все ужасы, сопровождавшие крестный путь переселенцев. Дорога оказалась труднее, чем думали, к тому же приходилось часто задерживаться. Пошли болезни, стала падать скотина, да и люди начали порядком валиться. Что ни день, то кого-либо подкашивало. И стали отставать вения забастовавших рабочих с фабрикантом, а в 1902 г. появляется «У фабрики». Последняя вещь—крупная работа, изображающая момент нападения войска на воздвигающих баррикаду рабочих. Настоящая баталья, только не под стенами Плевны, не в снегах Шинки, а у фабричных ворот. Здесь новая для русского



А. П. Рябушкин.

За водой.

И стоит в степи одинокая кибитка, бросая тень на прикрытие холстинной телы и убивающуюся бабу. Для через три поплетется женщина с детскими по необозримой степи в надежде догнать табор.

Таков, приблизительно, по сохранившимся сведениям, замысел художника. Иванову не удалось воплотить задуманное. Об его обширном замысле свидетельствует лишь единственная работа «Переселенцы». Картина смерти среди степи выбившегося из сил крестьянина. Но замысел художника, как и дошедший до нас ряд полных жутых этюдов и эскизов говорит за то, что Иванов умел в проявлениях жизни трудящихся подмечать самое значительное, самое главное, и неудивительно, что он первый из русских художников остановился на рабочем движении.

Первая работа, отражающая рабочее движение, была создана Ивановым в момент, когда это движение делало свои первые шаги. В 1890 г. Иванов пишет «Стачку», сцену столкно-

искусства попытка изобразить рабочую толпу, при чем — восставшую толпу. В то же время Иванов в «Усмирении крестьянского восстания» отмечает начавшийся поход русского крестьянина на помещика. Тесно сплотившись, стоит вся деревня, стар и млад, стеной перед усмирителями — деревни, застывшая, пассивная. Художник, глубоко знавший трудящиеся массы, подчеркивает в этой пассивности крестьянской толпы отличие ее от полной воли к борьбе, борьбе до конца — рабочей толпы. В «Первомайском празднике» опять рабочая толпа, на сей раз сомкнувшаяся вокруг красного знамени. Так Иванов, задолго до 1905 г., возвестил грядущие бои. Он же в целом ряде полотен — «Эпизод», «Победили» и др. отразил выступление пролетариата в первой русской революции.



Ф. А. Малявин.

Крестьянка.

Эпоха сильного роста классового самосознания трудящихся деревни и города навсегда положила конец тому «жалению», что отмечают собою почти все без исключения образы труда русского искусства. Эта эпоха открыла глаза художникам на красоту и мощь, что таится в мире труда, что от времени до времени привлекает к этому миру и художников, чуждых быту трудящихся.

В. С. Серов (1865—1911 гг.), портретист высшей русской бжуазии и титулованных особ, вплоть до самодержца, обращается в 90-х годах к крестьянским мотивам. Начав в картине «Октябрь» 1895 г. с пастушкой, посаженной в центре полотна для оживления этого заунывного осеннего пейзажа, он переходит к исключительной по простоте и ясности выражения крестьянской повседневности — «Баба

в телеге» 1896 г., к прекрасному образу молодой, жизнерадостной крестьянки в «Бабе с лошады» 1898 г. и наконец дает в «Полоскание белья» 1901 г. картину крестьянского труда.

Всем своим творчеством ушедший в прошлое, А. П. Рябушкин (1861—1904 гг.) создает и неизгладимые образы современной ему деревни. Влюбленный в русский исторический быт, ищущий и в настоящем лишь остатки былого, как «В ожидании повобрачных в Новгородской губернии» 1891 г., Рябушкин в 1898—1903 гг. часто пишет деревню своего времени. Особенно прекрасны его образы крестьянской молодежи. Картина «За водой» Рябушкина, изображающая на фоне крестьянских изб девушку с ведром идущую по улице, — одно из немногих истинно-художественных изображений русского крестьянства. Незадолго до своей ранней смерти Рябушкин стал работать над картиной «Ярмарка», которая, судя по жизненности замысла и по художественным задачам, которые художник хотел на сей раз разрешить, быть может, была бы самым ярким воспроизведением красочности крестьянского быта. Вот каким видел пере



З. Е. Серебрякова.

Беление холста.

собой художник свое будущее произведение. Солнечный день, шатры, навесы, пестрые блики. Всюду разбросан красный товар: куски ярких, разноцветных ситцев, материй, лент, бус, серег и колец... Веселые, здоровые и молодые деревенские девушки, заигрывающие с парнями, разбитные бабенки с раскрасневшимися лицами. И все это залито ярким солнечным светом...¹⁾

То, что не успел сделать Рябушкин, сделал Ф. А. Малявин (род. в 1869 г.). Малявин был монахом. Бросив далекий Афон, он явился в столицу и уже взрослым человеком стал учиться живописи. Из сумрака монастырской кельи он принес безграничную жажду красок и сил, и, взявшись за кисть, он, точно желая вознаградить свой глаз за годы созерцания унылых монашеских фигур в черных рясах, дал в своих картинах вихри ослепительных красок. Его оныленная жизнью кисть, не зная удержу, низвергает на полотно симфонии тонов одна другой ярче. Все бурно ликует, задорно смеется. И всю эту радость, весь этот поток красок он черпает в мире крестьянства. Малявин долго и упорно работает над одним и тем же сюжетом — изображением русской крестьянки. В 1898 г. появляются знаменитые «Бабы», а в 1906 г.

¹⁾ В. Воскресенский. «Рябушкин». Изд. Н. И. Бутковской.

огромный «Вихрь» — три крестьянки кружатся и несутся в пляске. Обе картины так и пынут красочностью, на обеих мощные и бурные женские фигуры. Ничего хотя бы в малой мере похожего на этот задор, эту буйность до сих пор не было среди изображений крестьянства русским искусством.

Маяков открыл русскому искусству богатую гамму красок крестьянского быта. С. К. Петров-Водкин (род. в 1878 г.) и З. Е. Серебрякова (род. в 1885 г.) нашли мощь и величие линий трудовых движений.

Мастер, обладающий сильной творческой волей, К. С. Петров-Водкин с редким упорством начинает с первых шагов своей работы искать в жизни своего времени мощные художественные образы, и эти искания приводят его в мир труда. И, действительно, его «Мать» (крестьянка), его «Рабочий» проникнуты могучей жизнью. И если «Рабочий» Петрова-Водкина по своим уже слишком обобщенным линиям воспринимается лишь как символ пролетарской мощи, то его «Мать» — огромной силы выражения реальный образ крестьянки. Здесь нет ни стогов, ни снопов, нет также ни сохи, ни других орудий крестьянского труда, нет ничего подчеркнуто-крестьянского в одежде сидящей. Изгнав из пейзажа, среди которого сидит



С. К. Петров-Водкин.

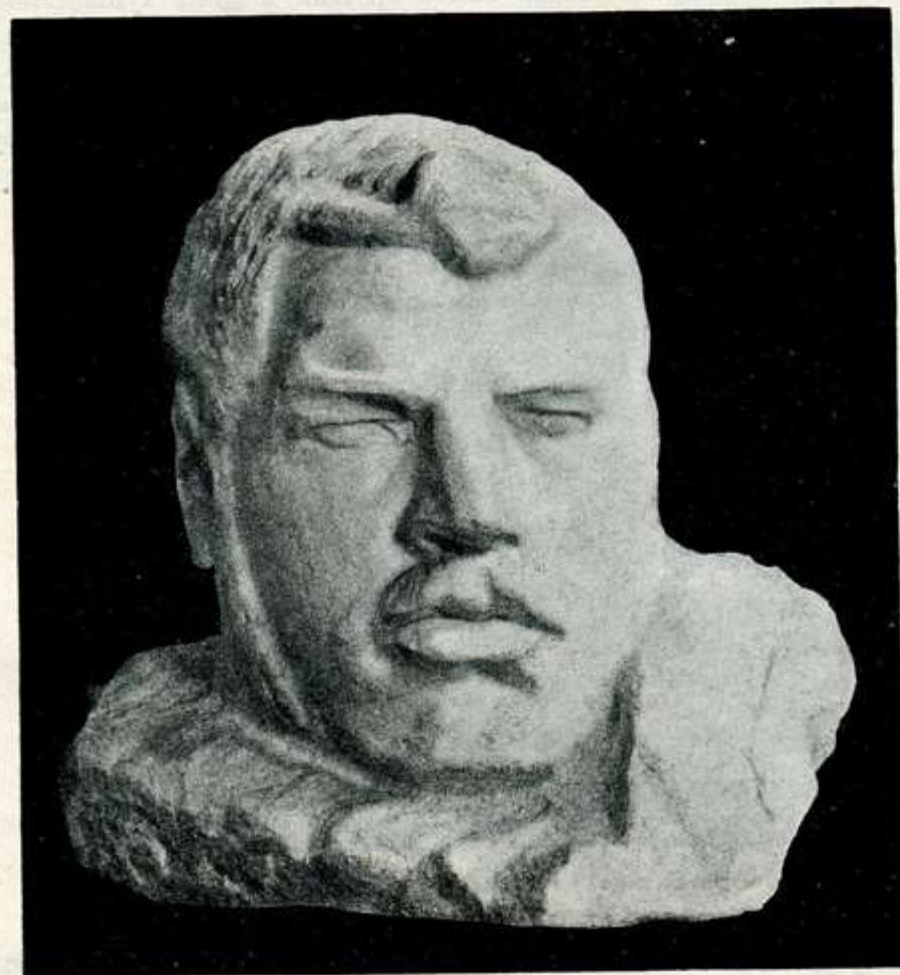
Мать.

эта женщина, всякие подробности, крайне скудно очертив ее костюм, художник выводит этот облик крестьянки из слитности широкого простора полей с сильными линиями фигуры женщины.

З. Е. Серебрякова в своих работах — в «Жатве» 1915 г., изображающей обед жниц в поле, и в картине «Белении холста» 1917 г., представляющей группу крестьянок, занятых своей работой, дает картины мирного, гармоничного крестьянского труда, какие в России создавал один только Венецианов. Но то, что было прикрашиванием у художника крепостной поры, то дышит правдой у мастера кануна Великой Октябрьской революции. В этих полных величавого ритма работах, особенно в «Белении», с полными монументального величия фигурами работниц, русский крестьянин впервые в русском искусстве расправляет свою спину.

Еще раньше, чем русская живопись показала в новом свете крестьянина, русская скульптура, в лице С. Т. Коненкова (род. в 1874 г.), сделала то же по отношению рабочего. Первая работа Коненкова была «Камнебоец» 1898 г. Рослый мостовщик присел истомленный для кратковременного отдыха; положив молот между завернутыми в тряпье ногами, он набивает свою трубку. Уже в этой первой своей работе, показывая истомленного работой на солнцепеке работника, мастер не представляет его подавленным

тяжелым трудом, а сохраняет в полной мере мощь его крепкой фигуры. Став в начале 90-х годов близко к рабочему движению, Коненков создает статую «Разрывающий узы» или «Самсон», в которой он пытается проникнуть в будущую судьбу этого движения. «Я видел, — говорит скульптор, — что конец народному долготерпению близок, что колосс-народ не в силах больше выносить сковывающих его цепей. Вот-вот, и он сделает нечеловеческое усилие, чтобы разорвать крепкие, веками связывавшие его путы... Я чувствовал это, и в воображении моем все яснее и яснее вставал Самсон — «Разрывающий узы»...



С. Т. Коненков.

Голова рабочего.

Эта колоссальная статуя, восторженно встреченная критикой, была варварски уничтожена академическим начальством, но и сохранилась она, — пролетариат России отказался бы увидеть себя в восставшем и павшем Самсоне. Только революционный 1905 г. подсказал скульптору действительно новый для русского искусства образ пролетария. В созданном Коненковым в этом году «Рабочем» скульптор не прибегает к каким бы то ни было деталям, долженствующим показать, что перед нами рабочий; он даже отказался подчеркнуть классовую принадлежность изображенного посредством характерной одежды: он изваял из своего мрамора одну только голову, каждая черта которой говорит, что она сидит на крепких, натруженных плечах.

ЦЕНА

200



ЦЕНА ПЯТЬ РУБЛЕЙ

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ТОРГОВЫЙ СЕКТОР
Издательства МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ
Москва, Центр, Кузнец. М., д. 1. Т. 5-20-57. Ленинград, Просп. 25 Октября, д. 68. Т. 2-28-56.