

Источники:

Отрывок из статьи советского искусствоведа Я. А. Тугендхольда о творчестве французского художника О. Домье (1808—1879) в сб. "Художественная культура Запада", М., 1928, стр. 3—9.

Опубликован в кн. "Искусство": Книга для чтения. Изд. 3-е. М., "Искусство", 1969

OCR и вычитка - Александр Продан

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

ОНОРЕ ДОМЬЕ И ЕГО ЖИВОПИСЬ

Несправедлива и вместе с тем своеобразно закономерна судьба Оноре Домье, как и судьба всякого гения. Широкая популярность сопутствовала ему при жизни: в течение почти полувека поколения трех революций внимали каждому крепкому словцу его надписей. Но то была поверхностная популярность журналиста, исчерпывающую формулу которой дал его современник Бодлер: «Буржуа, деловой человек, мальчишка, женщина — все они каждое утро смеялись при виде его карикатур и... проходили мимо — неблагоприятные! — часто не посмотрев даже на подписанное имя». И действительно, современники видели в Домье меткого карикатуриста, но проглядели под его веселым балахоном шута серьезнейшего художника; только немногие избранные, как Бодлер, Делакруа, Мишле, чувствовали его удельный вес. Таков рок искусства карикатуры: злободневное заслоняет в нем вневременное, и оно сдается в архив, как только злоба дня теряет свою соль. Рисунки Домье потонули в ворохе старых бумаг. Его картины исчезли в руках частных коллекционеров. Пелена забвения готова была затянуть его скромные инициалы «Н. D.».

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

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

Но если на Западе воскрешение Домье идет по линии эстетической, художественно-формальной, в плане спокойного академического изучения, то нас, русских, наследие Домье привлекает к себе вдвойне. Оно волнует нас не только блестящими искрами своего многогранного гения, но и всей своей внутренней общественной насыщенностью. Именно нам, в СССР, дано до конца оценить явление Домье во всем его глубочайшем значении. Для нас Домье не только «классик» и старый мастер, как его ощущает современный Запад, — более чем кто-либо чувствуем мы величие его человеческого сердца, горечь его социального юмора, который он мог бы объяснить словами Бомарше: «Я тороплюсь смеяться из опасения как бы не заплакать». Задачи политической иллюстрации, задачи жанровой живописи никогда еще не имели в наших глазах столь крупного значения, как ныне. И в этом отношении Домье предстает перед нами как живой учитель графического мастерства,

как мастер воинствующей сатиры, как беспощадный разоблачитель буржуазного строя, как хирург, вскрывающий мельчайшие язвы мещанского быта.

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

Оноре Домье родился в 1808 году в Марселе, в семье стекольщика. Это южное и народное происхождение наложило впоследствии свою двойную печать на искусство Домье, сообщив ему, с одной стороны, темпераментность и пластичность, свойственную художникам юга, а с другой — крупную выразительность и правдолюбие демократа. Семья Домье переселилась в Париж, когда ему было семь лет, и здесь, питаемая зрелищами столы и музеев, рано пробудилась его склонность к рисованию. Однако нужда заставила его служить то посыльным у адвоката, то приказчиком в книжной лавке, и Домье едва ли скоро выбился бы на дорогу искусства, если бы не одно обстоятельство, позволившее связать «баловство художника» с заработком ремесленника — спрос на литографский труд.

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

Именно эта волна «литографской лихорадки» вынесла Домье на поверхность. Сначала ему приходилось исполнять случайные работы, но вскоре он нашел подлинную точку приложения для своего дарования: Домье с энтузиазмом примкнул к тому художественному движению, которое сгрудилось вокруг передовой политической прессы. Эта республиканская пресса возникла в памятном 1830 году, как только выяснилось, что монархия Луи Филиппа несколько не лучше монархии Карла X. В ноябре 1830 года художник и издатель Шарль Филиппон основал еженедельный сатирический журнал «Карикатура», выдержавший, кстати сказать, около 100 процессов в течение шести месяцев, а через два года и ежедневную газету «Шаривари».

На почве этого протеста против июльской монархии и объединилась целая группа лучших рисовальщиков той эпохи: Монье, Гранвиль, Травье, Шарле, Декам. Приглашенный Филиппоном и вскоре же высоко оцененный другим руководителем «Карикатуры», Бальзаком, Домье отныне навсегда связал свою судьбу с политической прессой, подписываясь псевдонимом, затем «Н. Д.» и, наконец, полным именем и фамилией. Он работал в

«Карикатуре» с 1831 по 1843 год (за вычетом 6-месячного тюремного заключения) и в «Шаривари» с 1835 по 1874 год, выпустив карандаш из рук лишь за пять лет до смерти, когда слепота уже завлакивала его переутомленные глаза. За эти 40 с лишком трудовых лет художник развил исключительную производительность, оставив после себя 4000 литографий и 900 гравюр на дереве, к которым надо присоединить еще около 400 картин маслом, акварелей и набросков. Сравнительно меньшая цифра работ последней, «вольной» категории объясняется тем, что Домье в течение всей своей жизни был художником-пролетарием, с необеспеченным завтрашним днем, художником-журналистом и вместе с тем жертвой этого журнализма. У него было мало досуга и возможности творить «вообще», вне утилитарного назначения. Однако никакие материальные лишения не сломили гордости Домье и его республиканских убеждений. Когда министерство Наполеона Маленького предложило ему под конец его жизни орден Почетного легиона, Домье имел мужество отклонить этот «дар данайцев», со скромным юмором мотивируя свой отказ «желанием на старости лет глядеться в зеркало без смеха». Устроенная за год до смерти Домье выставка его произведений (под председательством Виктора Гюго) совпала — о, ирония судьбы! — со смертью римского папы и, пройдя мало замеченной, даже не окупила себя.

Полуслепой и старый, Домье окончил бы свою карьеру в полной нищете, если бы не дружеская поддержка пейзажиста Коро, который приобрел для него небольшой домик в местечке Вальмондуа (на Уазе), где Домье и умер в 1879 году. Восторженные симпатии немногих друзей, как Бальзак, Делакруа, Мишле, Бодлер, Гюго, Диаз, были вообще единственной прижизненной наградой этому скромному борцу, который, будучи почти самоучкой и выйдя из низов, в то же время обладал высокой духовной культурой.

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

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

Но ошибся Домье, встретивший Республику 1848 года с энтузиазмом; изменилась форма правления, но дух Робера Макера остался. «Добрые буржуа» прошли мимо прекрасной композиции Домье, правительство не дало ему награды, и по-прежнему художник обречен был на бедность. Но кисть была взята и отныне уже не могла выпасть из его рук.



О. ДОМЪЕ. ДОН КИХОТ.
1850-е годы.

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

Психологически вполне понятно, что Домье, словно желавший отдохнуть в своей живописи от удручающей злобы дня, обратился за вдохновениями прежде всего к басням Лафонтена, к греческой мифологии, к библии, к Мольеру, к Сервантесу. Но, будучи жадно влюбленным в современность, он вскоре же стал трактовать кистью те же самые сюжеты, которые наполняют его творчество рисовальщика: парижские вокзалы и вагоны третьего класса, театральные «ложи» и «любителей эстампов», сцены суда и народные типы. Однако и в первом романтическом своем цикле Домье обнаруживает себя как художник-реалист, с глубокой выразительностью трактующий злобный хохот толпы, осмеивающей Христа, или страдальческую гримасу мольеровского «Мнимого больного». В серии картин, посвященных «Дон Кихоту», этот реализм Домье достигает особенной обобщающей силы. Роман Сервантеса был настольной книгой художника, и он постоянно, в разные моменты своей жизни, возвращался к рыцарю печального образа и его оруженосцу.

Но, в противоположность банальным иллюстраторам Сервантеса, Домье пленялся не забавными приключениями Дон Кихота, не анекдотической, а скорее психологической стороной этой темы. Среди угрюмого холмистого пейзажа едут две фигуры и, мнится, никогда не перестанут ехать, пока существует свет. Изможденный, невероятно высокий и напряженно-прямой Дон Кихот, в постоянной боевой готовности на своем чудовишно костлявом, похожем на готическую химеру, Россинанте; а за ним на осле вечно отстающий, круглый, тяжелый и трусливый Санчо Панса. Таков лейтмотив 27 вариаций, в которых Домье углубляет тему о Дон Кихоте. Здесь нет ни мельниц, ни потасовок — здесь все упрощено до максимума, сведено к изначальным психологическим контрастам.

В ритмах неуклонного донкихотовского устремления вперед и постоянного ленивого отставания Санчо Панса как бы динамически символизированы два противоположных полюса человеческого духа. И не потому ли возлюбил Домье роман Сервантеса, что чтит в суровой фигуре рыцаря некий активизм, а в его благоразумном оруженосце угадывал прообраз того самого «доброего буржуа», с которым он боролся в течение всей своей жизни?..

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

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

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

Если в цикле скоморохов и атлетов Домье интересует несоответствие внешнего облика социальной сущности, то в серии «Адвокатов» он показывает ложный пафос мимики и жестов этих Демосфенов современности, превращающий их в говорильные машины с бурно развевающимися тогами. Позади, в полутьме судебных зал, мы видим многоликую публику, спокойные ряды которой еще более подчеркивают искусственность адвокатской аффектации. Такова замечательная картина «Защитник»: мы видим старого, заматерелого адвоката, пускающего профессиональную слезу и указующего красивым жестом на лукаво-воровское лицо подсудимой...

Однако в живописном творчестве Домье есть образы и совершенно свободные от иронии. Это образы прачек, кузнецов, водоношей, рабочих. Более того, в них есть некоторая идеализация, но не сентиментальная и принижающая, а идеализация здоровой физической силы, опошление которой Домье так горько ощущал в своих скоморохах и цирковых атлетах. Таков, например, его «Кузнец» с лицом орла, столь непохожий на забитого кочегара Ярошенко и столь приближающийся к титаническому образу верхарновского кузнеца, кующего волю к будущему.

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

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

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