

Нина Николаевна Калитина

Максимилиан Люс (18581941)

Французский ежегодник 1968

М.: Наука. 1970

Веб-публикация: [Vive Liberta, 2012](http://vive-liberta.narod.ru/biblio/biblio_1.htm#commune)

о Парижской коммуне - документы, исследования, мемуары, публицистика, пьесы, стихотворения, романы, живопись и графика, радиопередачи и фильмы
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/biblio_1.htm#commune



Когда говорят о французской живописи конца XIX — начала XX в., в памяти встают имена знаменитых художников: Ван-Гога, Гогена, Сезанна, Матисса, Пикассо. Имя Максимилиана Люса обычно не упоминается среди них.

При жизни Люс всегда оставался на втором плане, чему в немалой степени способствовал его характер: он держался в тени, не любил почестей и легкого успеха.

Вместе с тем творчество Люса представляет большой интерес для понимания тех процессов, которые происходили во французском искусстве на рубеже двух последних веков. Какими-то сторонами Люс сближается с неоимпрессионистами, в чем-то вплотную подходит к Стейнлену. В ряде произведений Люс выступает как прямой продолжатель искусства великих реалистов середины XIX в. Проникнутое любовью к простому человеку творчество Люса тесно связано с действительностью, с политической борьбой его времени. Люса ценили многие выдающиеся его современники: Верхарн, Писсарро, Сипьяк, Марке, Ван Донген.

Люс родился 13 марта 1858 г. в семье железнодорожника. Ему едва исполнилось тринадцать лет, когда в Париже была провозглашена Коммуна. Зрелище страшной расправы версальцев с коммунарами на всю жизнь запечатлелось в памяти Люса и нашло впоследствии отражение во многих полотнах художника. Став взрослым, Люс проявляет неизменный интерес к социальным проблемам, включается в политическую борьбу.

Молодой человек овладевал профессией живописца, посещая различные вечерние курсы. Среди его учителей были Каролус Дюран и Майяр, но особого упоминания заслуживает Огюст Лансон. К этому последнему Люса привлекало, по-видимому, не только желание научиться рисовать (Лансон был известен главным образом как график), но и стремление сблизиться с людьми, участвовавшими в Коммуне. Лансон был федератом, сражался против версальцев, попал в плен и был приговорен к расстрелу. Лишь случайные обстоятельства спасли ему жизнь. И в дальнейшем Лансон не порывал связей с прогрессивной интеллигенцией, тесно связанной с Коммуной и участвовавшей в политической борьбе конца XIX в. (Валлес, Декав и другие) ¹.

¹ *Ch. Leger. Auguste Lançon.*— «Gazette des Beaux-Arts», t. II. Paris, 1920, p. 392.

В конце 80 — начале 90-х годов Франция переживала бурную полосу своей истории. Заглохшее после поражения Коммуны рабочее и социалистическое движение вновь оживилось. По всей стране прокатилась волна стачек и забастовок. Депутаты-социалисты одержали значительную победу на выборах в палату депутатов. Что касается политической борьбы, то вслед за буланжизмом разразилось «дело Дрейфуса», резко противопоставившее друг другу два лагеря: демократии и реакции. Атмосфера еще более накалилась в связи с террористическими актами анархистов.

В этих условиях многие деятели культуры стали размышлять о социальном назначении искусства. В 1889 г. возник «Клуб социального искусства». В него входили писатели и художники: Луиза Мишель, Леон Кладель, Камилл Писсарро, Бенуа Малон и другие. «Члены клуба собирались каждую неделю в помещении «Revue socialiste» (улица Мартир, 8), вокруг зеленого стола, на котором я зажигал четыре свечи,— вспоминает основатель клуба писатель Табаран.— Говорили о народности искусства, о ренессансных художниках, так много почерпнувших у простых ремесленников. На этих сборищах устанавливались контакты между писателями, художниками, социалистами, анархистами, контакты, от которых кое-кто из нас ожидал каких-то немедленных революционных результатов. Группа существовала в течение года. К концу 1890 года она распалась: мы выступили слишком рано»². Идеи общественного переустройства, волновавшие членов «Клуба социального искусства», были весьма смутными, неопределенными, социализм смешивался с анархизмом, подлинная революционность с псевдореволюционной фразой. Но налицо было искреннее стремление к чему-то новому, прогрессивному, открытое неприятие существующих порядков.

Люс был близок к «Клубу социального искусства». Его основатель Табаран стал в дальнейшем единственным биографом художника. Вначале Люс выступал главным образом как график. Он делал многочисленные зарисовки с натуры, пробовал свои силы в офорте, успешно занимался литографией. Его рисунки помещались в левых газетах «Père Peinard», «Temps nouveaux», «Chambard socialiste», «Feuille». В них он откликался на актуальные политические вопросы, выступал с критикой Третьей республики. Люс подвергся судебным преследованиям и был заключен в тюрьму Мазас. Это произошло в 1894 г., в период действия так называемых «злойских законов». Стоявшие у власти умеренные республиканцы под прикрытием этих законов, направленных якобы против анархистов, повели наступление на прогрессивные силы.

Тюрьме Мазас посвящены десять литографий Люса, в которых он рассказывает о жизни заключенных. Рисунки составили небольшой альбом, вышедший в количестве 250 экземпляров в издательстве Теллиар с предисловием Валлеса (сейчас альбом стал библиографической редкостью).

После тюрьмы Люс почти оставляет политическую графику, по творчество его не перестает быть злободневным. На первое место следует поставить его работу над темой Коммуны. В конце прошлого века эта тема отнюдь не носила ретроспективного характера. Социалисты считали себя непосредственными продолжателями дела Коммуны. Еще были живы участники Коммуны, многие из которых вернулись во Францию после амнистии.

В «Салоне независимых» в 1905 г. Люс показал большое полотно «Парижская улица в 1871 году». В нем художник раскрывает трагедию Коммуны, возвращается к тому, что так поразило его в дни расправы с коммуняками. Каратели ушли. Улица пустынна. Дома с заколоченными витринами кажутся вымершими. На переднем плане на мостовой четверо убитых: трое мужчин и одна женщина. Двое лежат ничком, широко рас-

² А. Табарант. Maximilien Luce. Paris, 1928, p. 33.

кинув руки, другие — на спине с обращенными к свету застывшими лицами. Взошло солнце. Оно словно боится коснуться убитых — их тела остаются в тени. Только в отдалении на панели видна светлая полоса. Но и тут солнечный луч натывается на мертвое тело — около панели неловко скорчившись лежит убитый коммунары. Его фигура, расположенная в глубине, играет большую смысловую роль. Художник как бы говорит, что число жертв огромно, что, идя по улице, прохожий будет замечать их непрестанно. Картина предшествовали многочисленные этюды. Люс писал мертвые тела в морге, делал наброски парижских улиц, где шли бои в 1871 г., изучал костюмы. Однако главным были собственные впечатления, навсегда сохранившиеся в памяти. Они придали картине тот отпечаток достоверности, правды, который делает ее почти документом эпохи. Через десять лет, в 1915 г., Люс еще раз вернулся к драматическим эпизодам последних дней Коммуны. В картине «Стена» он изобразил расстреливаемых федератов. В Коммуне Люс видел не только поражение, но и героизм восставшего народа. Даже перед лицом смерти коммунары сохраняют горячую убежденность, веру в торжество революционного дела. У сына Максимилиана Люса Фредерика Люса, также художника, находится этюд «Да здравствует Коммуна!»³ Сероголубая улица, убитые мужчина и девочка, брошенный красный флаг, недавно развевавшийся на баррикаде... Все это в глубине, а впереди крупным планом изображен человек. Он стоит, на голове его кепи федерата, талия опоясана красным поясом. Обими руками он разрывает на груди рубашку. Стреляйте, я не боюсь вас, говорит его жест. За спиной федерата на стене дома надпись: «Да здравствует Коммуна!»

В 1918 г. Люс написал картину «Смерть Варлена», известную в нескольких вариантах. Художник противопоставил измученного, но спокойного Варлена его палачам. Но, пожалуй, ни в одной картине Люса героиня восстания не нашла такого отображения, как в этюде «Да здравствует Коммуна!» Дело было не только в выборе эпизода, но и в его истолковании, в той горячей причастности, которая ощущается в манере письма, в рисунке, колорите. В этюде нет той бесстрастной объективности, которая чувствуется порой в некоторых произведениях Люса. Он написан как бы одним дыханием, увлеченно. В таком раскрытии темы Люсу, несомненно, помог Домье, к наследию которого он постоянно обращался. Люс любил искусство Домье, он собрал почти полную коллекцию его литографий, копировал его произведения.

Вторая ведущая тема в творчестве Люса — тема труда, и прежде всего труда индустриального. Вначале его занимает судьба маленького, скромного труженика. Таков герой картины «Сапожник» (1883). Он сидит в мансарде у открытой фрамуги. Привычно наклонена голова, привычным жестом рука сжимает молоток. Художник обстоятельно рассказывает о жизни сапожника. В отдалении за питьем видна его жена, такая же неутомимая труженица, как и он. Супругов окружает бедная обстановка: убогая постель, небольшой старый шкаф, простая табуретка, грубо сколоченный стол у окна. Люди одеты предельно просто. Но во всем — и в окружающих предметах, и в костюмах — чувствуется порядок, какая-то трогательная аккуратность. Это впечатление не нарушают разбросанные на полу куски кожи — после работы хозяева приберут их.

Со временем тема труда у Люса становится шире, приобретает иной аспект. Его привлекает уже не кустарь-одиночка, а усилия нескольких людей, коллектива. Художник изображает цехи металлургических заводов, шахтеров, дорожных рабочих. Лучшие произведения такого рода были созданы Люсом в течение первого десятилетия XX в. Он побывал в это время в Бельгии и открыл для себя красоту труда

³ Пользуясь случаем, чтобы поблагодарить Ф. Люса и его жену, любезно показавших мне коллекцию картин М. Люса и рассказавших о художнике.

индустриального рабочего, покоряющего раскаленный металл; почувствовал ритм труда, связывающий воедино человека и машину. Люс не только передал героизму, но и уловил тяжесть трудового процесса, требующего от человека напряжения всех его сил. «Вы посвятили себя,— писал Верхарн в предисловии к каталогу выставки Люса в 1909 г.,— изображению беспокойного края пламени и угля, края огромных заводов и шахт. Вы оживили при помощи линий и красок мир, от которого, казалось, бежала всякая красота. И доказали при этом, каким правдивым, сильным талантом обладаете».

В картине «Плавка в Шарлеруа» (1900) силуэты рабочих отчетливо вырисовываются на фоне желто-оранжевого пламени. Одни толкают вагоны, другие отдыхают. Люс любит сопоставлять фигуры отдыхающих и работающих людей. Это помогает ему оттенить физическое напряжение одних и утомление, расслабленность других. Внимание художника не привлекает образ какого-либо одного человека — рабочие изображены не на переднем плане, а чуть поодаль. Внешне они похожи друг на друга. Колорит картины строится на сочетании сумрачного, холодного освещения цеха и яркого пятна раскаленного металла.

В отличие от заводских сцен при изображении дорожных строительных работ Люс обычно выбирает светлую, легкую гамму тонов. Колорит такого рода картин связан с самим характером труда, происходящего уже в иных условиях. Таково полотно «Забойщики свай» (1902). На переднем плане справа шесть человек тянут за веревки. Их обнаженные по пояс тела и сжатые в кулаки руки сплелись в один клубок. Слева расположились отдыхающие. Один из рабочих сидит, покуривая трубку, другой режет краюху хлеба. Их мышцы расслаблены, линии спин покаты. В отдалении повторяется то же сочетание групп: работающие и смотрящие на них. Ритмические повторы в композиции помогают передать ритм трудового процесса. Действие происходит на берегу Сены на фоне домов и заводских труб, которые тонут в отдалении в голубой дымке. Картина написана в голубых и желтоватых тонах, переходящих порою в оранжевые и сизо-лиловые. Отчетливо можно различить отдельные мазки чистого цвета, равномерно положенные на холст один рядом с другим. Они придают изображенному известную сухость. В период расцвета неомимпрессионизма Люс сблизился с Синьяком и стал писать при помощи «точечного» мазка чистого цвета. В таком духе исполнены многие его пейзажи. При написании фигур Люс обращается к более объемной, пластичной манере.

Пейзажи занимают в творчестве Люса значительное место. Он обращался к этому жанру в течение всей своей жизни. Его привлекала природа северной и южной Франции, Бельгии, Голландии, но, как и большинство его современников, Люс особенно часто писал столицу. Одним из лучших холстов, посвященных Парижу, является «Собор Нотр-Дам» (1889). Тщательно положенные желтые, зеленые и лиловые мазки хорошо передают строгие очертания собора, набережной и моста. Только что прошел дождь. Мостовые еще блестят, но по ним снуют уже многочисленные прохожие. Люс любил архитектуру, причем не только выдающиеся памятники, соборы, но и обычные дома, индустриальные сооружения. Если художник писал море, то, как правило, вводил в композицию и изображение порта, причалов. Поэтому его пейзажи всегда кажутся обжитыми, в них виден человек, его труд.

Коммуна, труд пролетария, природа родной страны — эти темы были главными в творчестве Люса, но они не исчерпывают его. Когда началась первая мировая война, художник не остался в стороне от происходящих событий. Он не принадлежал к числу тех, кто, охваченный патриотическим угаром, прославлял доблести французов, воинские подвиги и победы. Люс видел в войне тяжелое испытание для народа. На его картинах

зритель может увидеть убитых и раненых, поля сражений, солдат, часами ожидающих поездов на вокзалах, очереди перед магазинами. Этим освещением событий, полным глубокого сострадания к простому человеку, Люс очень похож на Стейнлена. В их творчестве и раньше было много общего — оба занимались политической графикой, изображали труд рабочего, а, обращаясь к прошлому, вспоминали Коммуну. Стейнлен и Люс близки друг другу и по манере рисунка. В отделе эстампов Парижской национальной библиотеки находится объемистая папка с офортами и литографиями Люса, а у его сына сохранились некоторые рисунки. Везде ощущается хороший рисовальщик — уверенно очерчены контуры фигур и предметов, светотеневые переходы мастерски передают объемы. В сравнении с «почерком» «диких» и кубистов эта манера может показаться несколько традиционной, она ближе Милле и Курбе, чем современникам художника. Но Люс не просто продолжает традицию, а обогащает ее кой-какими завоеваниями в области пленера. Лица на рисунках Люса чаще всего лишь намечены, его больше интересуют фигуры, их движения, повороты, жесты. В этом, пожалуй, одно из отличий Люса от Стейнлена. Последний более психологичен. Кроме того, Стейнлен уделял меньше внимания передаче среды, обстановки; Люс же любит повествование. Изображая крестьян, собирающих хворост, он рисует и склон, и лесную чащу, которая их окружает. Солдат, помогающий своему раненому товарищу, изображен около дома, объятого пламенем, за ним видна часть улицы, на которой лежат убитые. В этом интересе Люса к окружающей человека среде сказалась склонность художника к жанру и пейзажу.

Хотя Люса редко занимала передача психологических глубин человеческого характера, он оставил целую серию живописных и графических портретов. Среди них выделяется автопортрет 1927 г. Люс в это время был ранен (его сбил велосипедист), поэтому голова его замотана бинтом, бросающим тень на лицо. Лишь на лоб, кончик носа и бороду падают блики света. Художник резко повернулся в сторону зрителя. Его взгляд скорее угадывается, чем читается. Рядом с Люсом картины, подсказывающие, что перед нами художник. Острый силуэт, поворот головы, светотеневые контрасты передают непоседливый, живой характер человека, проявляющего острый интерес ко всему окружающему. Таким знали и любили «папашу Люса» его близкие и друзья.

Люс жил в эпоху, когда художественная жизнь Франции была очень сложной. Вслед за неомимпрессионистами выступили «набиды», «дикие», кубисты, абстракционисты. Все они по-разному решали проблемы художественной формы, уделяя основное внимание то яркому цветовому пятну, то передаче конструктивной основы изображенного. Иногда художники вообще отказывались от изобразительности. Для Люса этот путь был неприемлем. Чуждый «левым» течениям, Люс шел своей дорогой, утверждая значительность и непреходящую ценность для искусства темы героической борьбы народа, его труда и быта.