

ТВОРЧЕСТВО

1990 N9

ТВОРЧЕСТВО

1990 N 9
(405)

Ежемесячный журнал
теории и критики современного
изобразительного искусства
Орган Союза художников СССР
Выходит с февраля 1957 года

Содержание

Наши публикации

Н.Тарабукин
Смех в искусстве
1

Взгляд

В.Турчин
Татуированный ангел
(сто лет авангарда)
6

Художественная жизнь

К.Богемская
Заметки с рынка
11

История остается с нами

А.Наумов
Борис Григорьев
14

Выставки

С XVI Академической выставки
18

К 175-летию со дня рождения

Э.Кузнецов
Судьба
22

История остается с нами

Е.Костина
Театральный эксперимент 20-х годов
24

Выставки

Д.Бернштейн
К поэтике перехода: Ханс Арп
29

Редакционная
коллегия

В.В.Горяинов
Д.Д.Жилинский
Е.А.Зингер
(ответственный
секретарь)
И.И.Клычев
С.А.Мамбеев
Ю.И.Нехорошев
П.П.Осовский
А.И.Рожин
(главный
редактор)
Т.Т.Салахов
В.Е.Цигаль
Д.А.Шмаринев
Г.В.Якубович
Редакторы
отделов

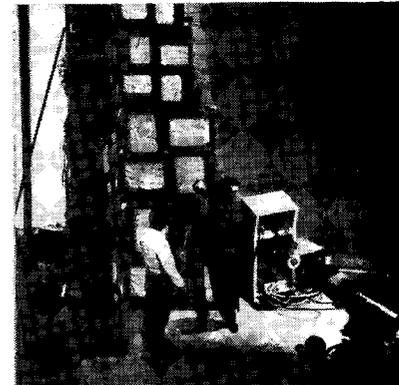
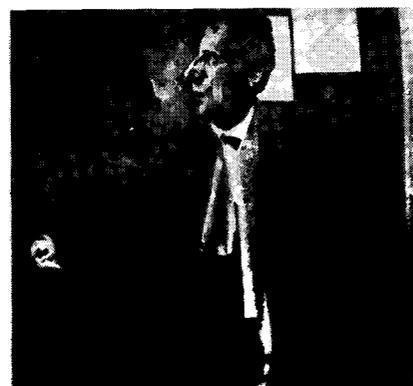
Т.И.Аратовская
С.Ю.Кавтарадзе
Л.А.Шатенштейн
В.Т.Шевелова

Художественный
редактор

Издательство
«Советский художник», 1990
125319, Москва А-319
ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции:
121019, Москва Г-19
Гоголевский бульвар, 10
Тел.: 290-41-56, 291-54-81
Сдано в набор 20.07.90.
Подп. к печ. 22.08.90.
Формат 70×90¹/₈.
Бумага мелованная 120 гр.
Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая
Печ. л. 4. Усл. печ. л. 4,56. Уч.-изд. л. 5,77.
Усл. кр.-отг. 15,5
Зак. 296. Тир. 19 000 экз.
Цена 70 коп.
Московская типография № 5 Государ-
ственного комитета СССР по печати.
129245, Москва, Малая Московская, 21.
Журналы с полиграфическим браком
просьба возвращать в адрес типографии
Рукописи не возвращаются

На 1-й стр. обл.
Х.Али
Шакира-лукич
1924

На 1-й стр. обл.
Л.Федотов
Светлый кавалер
1924



Смех в искусстве

Николай Тарабукин

Николай Михайлович Тарабукин (1889—1956), ученый секретарь Инхука, после закрытия Академии художественных наук (ГАХН), членом-корреспондентом которой он состоял и где возглавлял секцию по изучению творчества Врубеля, заведовал кафедрами искусствознания ВГИКа и ГИТИСа. Тарабукин известен своими книгами и статьями о проблемах искусства 20-х гг. и монографией о Врубеле, но круг его интересов, куда более широкий, охватывал основные проблемы теории (пространство, композиция, жест, стиль) и истории искусства. Он читал курсы истории костюма, внешнего быта и материальной культуры, написал диссертацию по архитектуре Закавказья, исследования о готике, Ренессансе и барокко, искусстве Японии и Китая... Главной задачей ученого было осмысление искусства с исторической и культурно-философской точек зрения: первое его исследование называлось «Философия иконы», в последние годы он работал над книгой «Философия культуры». Все основные труды Тарабукина остаются неопубликованными*.

* См.: А.Г. Дунаев. Указатель трудов Н.М. Тарабукина. Изд. ГИТИСа. 1990 (на правах рукописи).



I



Предлагаемый вниманию читателя небольшой этюд об изображении смеха в искусстве, несмотря на свои краткие размеры, стремится показать, как частная проблема смеха в искусстве восходит к общим положениям историко-социологического порядка. Наличие или отсутствие смеха в искусстве не случайно. Генезис смеха имеет философские, психологические, политические и вообще общесоциальные предпосылки. История знает целые общественные формации, длящиеся тысячелетия, когда искусство не знало изображения даже улыбки. Но история может рассказать, как появившаяся едва уловимая улыбка переходит в смех, который, разрастаясь, захватывает обширную область искусства, находя изображение в живописи, скульптуре, театре, описание в литературе, звучание в музыке и т. п. Вскрыть закономерность исторического порядка в пределах избранной темы составляет цель этой статьи. И тем не менее это не только историческое исследование эволюции смеха. Наша цель и теоретического порядка. Вопросы теории интересуют нас больше, чем простое констатирование фактов. Мы постараемся заставить материал исторических фактов заговорить. Пользуясь историческим материалом, мы постараемся обнаружить закономерность эволюции смеха в искусстве и теоретически обосновать эту проблему.

Нет такого вопроса в области культуры, по которому бы при тщательных поисках не оказалось более или менее обширной литературы. Имеется она, разумеется, и в данном случае. Разверните любую эстетикку от Аристотеля до Бергсона, и вы найдете там главы, посвященные анализу комического. Что такое комическое? Какова его философская, психологическая, физиологическая и даже техническая, в смысле выражения, структура? На эти и подобные им вопросы ответят Аристотель и Кант, Спенсер и Гегель, Фехнер и Христиансен. И тем не менее эта литература лишь побочно отвечает нашим целям. Нас интересует не философская, не эстетическая сторона проблемы, а искусствоведческая. Не о природе комического будет идти речь на этих страницах, а о том, под влиянием каких социальных факторов, в какой форме, в какой

Николай Михайлович Тарабукин (1889—1956), ученый секретарь Инхука, после закрытия Академии художественных наук (ГАХН), членом-корреспондентом которой он состоял и где возглавлял секцию по изучению творчества Врубеля, заведовал кафедрами искусствознания ВГИКа и ГИТИСа. Тарабукин известен своими книгами и статьями о проблемах искусства 20-х гг. и монографией о Врубеле, но круг его интересов, куда более широкий, охватывал основные проблемы теории (пространство, композиция, жест, стиль) и истории искусства. Он читал курсы истории костюма, внешнего быта и материальной культуры, написал диссертацию по архитектуре Закавказья, исследования о готике, Ренессансе и барокко, искусстве Японии и Китая... Главной задачей ученого было осмысление искусства с исторической и культурно-философской точек зрения: первое его исследование называлось «Философия иконы», в последние годы он работал над книгой «Философия культуры». Все основные труды Тарабукина остаются неопубликованными*.

* См.: А.Г. Дунаев. Указатель трудов Н.М. Тарабукина. Изд. ГИТИСа. 1990 (на правах рукописи).



I



Кора в пеплосе
530—525 гг. до н. э.
Мрамор

Сандро
Боттичелли
Юность Моисея
Фреска Сикстинской капеллы
в Ватикане.
Фрагмент.
1481—1482

Предлагаемый вниманию читателя небольшой этюд об изображении смеха в искусстве, несмотря на свои краткие размеры, стремится показать, как частная проблема смеха в искусстве восходит к общим положениям историко-социологического порядка. Наличие или отсутствие смеха в искусстве не случайно. Генезис смеха имеет философские, психологические, политические и вообще общесоциальные предпосылки. История знает целые общественные формации, длящиеся тысячелетия, когда искусство не знало изображения даже улыбки. Но история может рассказать, как появившаяся едва уловимая улыбка переходит в смех, который, разрастаясь, захватывает обширную область искусства, находя изображение в живописи, скульптуре, театре, описанное в литературе, звучание в музыке и т. п. Вскрыть закономерность исторического порядка в пределах избранной темы составляет цель этой статьи. И тем не менее это не только историческое исследование эволюции смеха. Наша цель и теоретического порядка. Вопросы теории интересуют нас больше, чем простое констатирование фактов. Мы постараемся заставить материал исторических фактов заговорить. Пользуясь историческим материалом, мы постараемся обнаружить закономерность эволюции смеха в искусстве и теоретически обосновать эту проблему.

Нет такого вопроса в области культуры, по которому бы при тщательных поисках не оказалось более или менее обширной литературы. Имеется она, разумеется, и в данном случае. Разверните любую эстетику от Аристотеля до Бергсона, и вы найдете там главы, посвященные анализу комического. Что такое комическое? Какова его философская, психологическая, физиологическая и даже техническая, в смысле выражения, структура? На эти и подобные им вопросы ответят Аристотель и Кант, Спенсер и Гегель, Фехнер и Христиансен. И тем не менее эта литература лишь побочно отвечает нашим целям. Нас интересует не философская, не эстетическая сторона проблемы, а искусствоведческая. Не о природе комического будет идти речь на этих страницах, а о том, под влиянием каких социальных стимулов, когда и в каких формах появляется и развивается изображение смеха в искусстве. Не психология смеха интересует нас, а выражение смеха в живописи и анализ этих фактов художественной культуры.

Никто из современных исследователей, взявшись за проблему смеха, не обойдет молчанием статью Бергсона, специально посвященную этому вопросу. И вот на первом же существенном, казалось бы, для нас

литературном материале мы обнаруживаем принципиальное отличие наших задач и исходных методологических установок. В этюде Бергсона о смехе прежде всего бросается в глаза исторический подход к вопросу. Смех берется и анализируется *in abstracto*¹, вне времени, вне каких бы то ни было условий реальной исторической, а тем самым и социальной среды. Ряд интереснейших наблюдений и тонкость психологического анализа смеха не спасают положения, и методологическая позиция Бергсона остается нам глубоко чуждой. По существу так же обстоит дело с анализом комического на страницах философской и эстетической литературы. Несмотря на обширный материал, привлеченный в качестве примеров, смех или чаще всего комическое рассматриваются имманентно, превращаясь в итоге в некую *Ding an sich*². И вот обширная на первый взгляд литература оказывается отвечающей нашим намерениям только частично. Во многом нам придется заново ставить и решать вопрос.

Что такое смех? Было бы неуместно на страницах искусствоведческой статьи вдаваться в психологическую и физиологическую стороны вопроса. Мы исходим из предположения, что смех как явление — вещь общеизвестная. Выражение смеха в искусстве ведь никто не смешает с выражением горя, злости, досады и пр. Нас интересует не философия или психология смешного или комического, а экспрессия смеха или формы его выражения в искусстве как явления историко-культурного порядка. Констатируя появление изображений смеха в искусстве, мы пытаемся вскрыть социальные причины, породившие данный феномен в искусстве.

Чтобы закончить наши предварительные замечания, нам остается указать на границы того, что мы включаем в понятие смеха. В процессе исторической эволюции изображения смеха в искусстве мы увидим, как медленно раскрепощается лицо от сковывающей его серьезности и сначала едва уловимо, а затем все яснее озаряется улыбкой. В дальнейшем улыбка переходит в открытый смех, который затем разрастается в хохот, а дальше в неистовое, безудержное «гоготание», в котором как бы растворяется даже личность, теряя свою волю, всецело поглощаясь стихией смеха. Если на одном полюсе будет стоять Аполлон Тенейский, а на другом — репинские «Запорожцы», то границы нашей темы от едва уловимой улыбки до стихийного хохота станут ясны. Смех, следовательно, понимается нами как выражение веселья и радости бытия, а в некоторых случаях — цинического отношения к жизни.

Это одна сторона вопроса нашей темы, причем важнейшая. Но есть и другая: это проблема сатиры и карикатуры. Но эта сторона должна остаться нами незатронутой. Как-никак, а сатира и карикатура имеют совершенно иную стилистическую и психологическую структуру, нежели изображение смеха как такового. У сатиры и карикатуры обычно имеются дидактические цели. Карикатура не изображает смех, а возбуждает его в зрителе. Цель карикатуры — вызвать смех, имеющий обычно социально-дидактическое значение. Смех в этом смысле является чем-то вроде «общественного жеста», по выражению Бергсона. «Смех, прежде всего, есть мера исправления», — говорит он же. Смех, напр[имер], буржуазной сатиры лишен благодушия, доброты, а часто и справедливости. Карикатура интерпретирует действительность односторонне, гипертрофируя одно и совершенно игнорируя противоположное. Карикатура дает изображение гримасы, которая и возбуждает смех зрителя. И Бергсоновское указание на то, что смех порождается в результате замены органического механическим, естественного искусственным, — несмотря на всю односторонность, скорее применимо к карикатуре, нежели к смеху вообще.

Карикатура, если она не вызывает смеха, теряет свое значение. Тогда как изображение смеха в искусстве может и не вызывать смеха в зрителе и все же оставаться таковым. Вот почему, несмотря на близкое соседство, тема изображения смеха и тема карикатуры представляются нам все же принципиально различными. Совмещение их в одном очерке было бы в ущерб его единству и цельности. Поэтому мы сочли вполне обоснованным не касаться вопросов сатиры и карикатуры, полагая, что это составляет особую и вполне самостоятельную тему.

После этих предварительных замечаний перейдем непосредственно к нашей задаче.

II

Наблюдая за выражением смеха в искусстве, нельзя обойти молчанием те периоды истории, когда изображение смеха совершенно отсутствовало. Просмотрите египетскую скульптуру, рельефы и живопись, и вы увидите, что на протяжении всей тысячелетиями исчис-



На стр. 2.
Аполлон
Тенейский
VI в. до н. э.
Мрамор

Танцующая
женщина
II в. до н. э.
Терракота

Эрот
III—II вв. до н. э.
Терракота

«Устюжское
Благословение»
XII в. Темпера

ляемой истории египетской культуры отсутствует изображение смеха. Все искусство Древнего и Среднего Царств полно выражения величавой торжественности. Изображения богов, сфинксов, фараонов и жрецов трактованы как лики, застывшие в неподвижности, полные строгости и гордого сознания своего иерархического преимущества. Если в пределах Нового Царства и, гл[авным] обр[азом], в искусстве Тель-эль-Амарны можно обнаружить ряд фактов, противоречащих нашему обобщению, то им не трудно найти объяснение. Искусство Тель-эль-Амарны явилось вообще эпизодом исключительным в истории Египта. Эхнатон требовал от художников «только правды». Иератическая строгость официального искусства фиванских династий сменилась при дворе великого реформатора ярко выраженными реалистическими тенденциями. Религиозную реформу Аменхотепа IV, перенос столицы в новое место, оппозицию фиванскому жречеству и многое другое, чем характеризовалось недолгое правление Эхнатона, можно рассматривать как протест против установившихся традиций иератического Египта. И вот на портрете красавицы Нефертити начинает играть едва уловимая улыбка. Изображения Эхнатона отличаются необычайной верностью натуре с подчеркиванием дегенеративных черт, кони наделен был фараон-реформатор. Но вскоре вновь возобладала иератическая строгость. Рамсесиды принесли с собою холодный пафос классицизма, а искусство Санской эпохи застывает в академических канонах, устремляя свой эклектический взор в далекие времена Древнего Царства. И только в Александрии встречаем мы обворожительные улыбки и слышим веселый смех. Но александрийское искусство, территориально связанное с Египтом, было по существу продуктом эллинизма.

Торжественно и величаво, чуждо смеха и радости искусство древнейших периодов Ассиро-Вавилонии, Ирана, Индии, Китая. Не знает изображений смеха византийское и древнерусское искусство времен феодализма. Веселие и смех, столь игриво изображенные на помпейских фресках, смолкают уже в катакомбной живописи, и в искусстве средневековой Европы почти на тысячелетие устанавливаются тишина, серьезность, торжественность царственности ликов и застылость неподвижных поз в мозаиках и фресках Равенны, Константинополя, Мистры, Протаты, Киева, Новгорода и др. Реалистические лица римской скульптуры и фаумской портретной живописи сменились бесстрастным ликом Пантократора, сурово смотрящего вниз с вершины сферического купола и благословляющего мир своей десницей, ликом царственно восседающей на троне Богоматери, типа Одигитрии, и лишенными какой-либо чувствительности ликами святых, погруженных в созерцание.

Средневековая литература полна резких осуждений смеха. Монастырские уставы преследуют смех. Проповеди монахов изобилуют ссылками на Библию в своей борьбе со смехом.

Все это искусство многих тысячелетий, прославлявшее в своих образах Озириса и Исиду, Хефрена и Аменхета, Ормузда и Аримана, Вишну и Будду, Христа и Богородицу, Юстиниана и Феодору — все это искусство, религиозное, с одной стороны, и монархическо-иератическое — с другой, возросло на почве грандиозных восточных деспотий, рабовладельческих государств и феодальных формаций. Такова экономическая, политическая и религиозно-философская основа этого искусства, официозного, парадного, призванного к возвеличиванию Бога или царя, преисполненного суровой торжественности и неизменности покоя, гласившего о незыблемости небесных и земных монархий. Оно было полно созерцательности, лишено чувственных волнений и в своем бесстрастии не знало даже и скромной улыбки. Лик как персонифицированный образ чужд каких-либо эмоций. Он олицетворяет идею, являясь образом-идеограммой, сохраняя незыблемо в течение веков форму-символ.

Выражением той же сущности служат и остальные стилистические приемы, кони располагали художники указанных эпох. Фронтальность композиции, статика изобразительных форм или крайне медлительные темпы движения, простота ритма, основанного гл[авным] обр[азом] на повторах, условность изобразительных приемов, плоскостность формы, локальность цвета и общая декоративность служат выражению идей, которые проповедует официальное искусство господствующих классов теократических деспотий.

уловимой улыбкой. Аполлон Тенейский выставил левую ногу вперед, символизируя тем самым как бы первый шаг на пути к раскрепощению тела от неподвижности и скованности, к освобождению его от связи со стеной, первый шаг на пути к превращению идола-символа в реалистически трактованного человека. Движение Аполлона Тенейского неуверенно и робко, словно движение лунатика. Улыбка застыла на его лице, придавая ему несколько идиотическое выражение.

Но вот улыбка Эрота из эрмитажного собрания уже более естественна. Этот юноша похож на только что проснувшегося человека. Слово потягиваясь, он расправляет свои члены и на лице отражается довольство. В трех женских фигурах музыкально-певучего «Трона Людовизи» впервые в греческом искусстве прозвучала радость свободного движения. Появилась красота органического телодвижения. Афродита родилась из пены морской. С этого момента улыбка уже не покидает греческое искусство эпохи классики, переходя в смех в произведениях эллинизма. Улыбаются «Бегунья», бронзовая статуя первой половины V в. до н. э.; улыбаются, уверенный в своих силах, Поликлетов «Диаломен»; улыбаются девушки, участницы Панафиней, заполняющие ленту парфенонского фриза; улыбаются уже новой, несколько эротической улыбкой Праксителиев Гермес; улыбаются победоносно-воинственный, смелый и быстрый в своей легкокрылой походке Леохаресов «Аполлон Бельведерский».

Новый период греческого искусства — пора эллинизма — взволнован трагедийностью. Гармония классики сменяется неуравновешенностью форм. Скульптура развертывает одну за другой трагические эпопеи борьбы. Гибнут от Аполлоновых стрел прекрасные Ниобиды; одиноко умирает «Сраженный галл»; монументальная симфония борьбы богов с гигантами звучит в «Пергамском фризе», и все эти трагические эпопеи завершаются патетикой «Лаокоона».

В это время улыбка и смех находят свое выражение в мелкой пластике Танагры и Мирины, приблизившей искусство к повседневности. Вот рабыня мочит ноги своей госпоже. Красавица смотрит в зеркало. Маленький Амур шепчет ей на ухо, и ее лицо озаряется улыбкой. Радость бытия разлита в композиции «Альдобрандинской свадьбы». В вазовой живописи архаические темы, свойственные «чернофигурному стилю», подобные борьбе Геракла с Кентавром, сменяются веселыми похожими на фавнов, сатиров, вакханок, хороводами и плясками пирующих людей.

Но все же надо признать, что в греческом искусстве на протяжении всей его истории смех звучал очень сдержанно. Классика создала едва уловимую улыбку Гермеса и Аполлона, а эллинизм озарил лицо той внутренней радостью взволнованного покоя, совершеннейшее воплощение которой представляет Афродита Милосская.

Платон, возражая против сильного смеха, говорил: «нельзя допускать, чтобы люди, достойных уважения, заставляли предаваться смеху». Несколько иначе обстояло дело с литературой. Уже у Гомера в «Одиссее», в противоположность патетической «Илиаде», часто слышен смех:

Шумно пируя в богато украшенных царских палатах,
Сродники все и друзья Менелая, великого славой,
Полны веселия были...

(IV, 15)

Затем идут веселые стихи Алкея, комедии Аристофана, где смех окрашен горечью сатиры и желчью сарказма. Эллинистическое время создает улыбчивые повести о Дафнисе и Хлое и буколическую поэзию. Ирония и смех звучат в Александрии, этом мировом центре сплетения разных культур, освещенных поздними лучами уходящего солнца античности.

Бурное веселие, звонкий смех, радостные пляски, обнаженная эротика царили в римском искусстве. В литературе это прежде всего Апулей — этот Боккаччо античности, а в живописи — помпейские фрески. Помпея представляла собою загородное, теперь бы сказали «дачное» место, застроенное виллами римских патрициев и откупщиков. Стены этих небольших, но роскошных зданий покрыты были фресками, сюжеты которых говорили о радости жизни, довольстве и наслаждении. Вакханки с бубнами пронеслись в бурных танцах. Менады и сатиры водили веселые хороводы. Улыбчивый Эрот разбрасывал свои стрелы.

IV

Смех помпейских фресок замолк, погребенный под лавой Везувия. Распад императорского Рима близился к концу. Наступила долгая средневековая пора. Церковь стала влиятельнейшим феодалом Европы. Искусство

Но вот застывший в неподвижно-суровой мимике лик Аполлона из Орхомена в более поздней реплике — так называемом Аполлоне Тенейском — смеяется едва

превратилось в *apocalla theologiae*³. Смех замлок. Улыбающиеся лица, встречавшиеся в римской энкаустической живописи, приобрели в иконах католической и византийской церкви строгость и серьезность, бесстрашие и символичность ликов. И только в готическое время вновь раскрепощается лицо от византийской скованности, озаряясь улыбкой... Готика — искусство горожан. Несмотря на господство повсеместно в Европе феодализма, в недрах средневекового города формировалась новая экономическая сила в лице ремесленников, объединенных в цехи, и купцов, составляющих гильдии. Вскоре, и прежде всего в Италии, эти новые классы приобрели и политическое значение. Уже в XVI в. в некоторых итальянских городах купцы и ремесленники пользовались гораздо большими правами, чем ограниченное ими же дворянство. И со страниц литературы горожан, в так называемом *фаблио*, после длительного периода средневековья, заполненного аскетическими «житиями святых», воинственным рыцарским эпосом и историческими хрониками, впервые раздался смех. Не только дворянин и священник как представители феодальной культуры, но и новые персонажи в лице торговцев, нотариусов и адвокатов, с их жадной наживы, хитростью и беззащитностью в выборе средств, нашли свое сатирическое отражение в повестях, проникнутых новым духом. *Vita nuova*⁴ означала рождение буржуазной культуры. Она-то и принесла с собой изображение смеха в искусство.

Готическая скульптура озаряет лица улыбкой. Таков, напр[имер], ангел с портала Реймского собора. Фигуры Неразумной Девы и Соблазнителя проникнуты явной сатирой. И чем буржуазнее по своей идеологической ориентации культура некоторых городов, напр[имер], торгового Нюрнберга, тем чаще в скульптуре, украшающей порталы, ниши и балюстрады соборов, встречаются улыбающиеся лица. И если мадонны Чимабуэ и Джотто еще сохраняют византийскую строгость выражения, то мадонны художников кватроченто уже улыбаются. Натуралистические тенденции, свойственные искусству XV ст[олетия], привели к тому, что абстрактные лики средневековых мадонн и святых сменились портретными изображениями современников, служивших моделями художникам. Так, в мраморе и бронзе Донателло, во фресках Беночцо Гоццолли, в живописи и рисунках Филиппино Липпи, Гирандайо, Мантеньи, Франческо Косса, Пинтуриккьо и др. отразились современность с ее нравами, жестами, одеждой, утварью и натуралистически изображенными портретами флорентийцев, падуанцев, умбрийцев и т. д., хотя сюжетами для картин служили евангельские события. Под сюжетным покровом еще средневековых тем в творчестве кватрочентистов была выражена формирующаяся буржуазная идеология. Занявший во многих случаях господствующее положение новый класс пожелал видеть отраженной в искусстве радость нового бытия. Буржуазия в эпоху своего становления, каким был XV век, громко смеялась и в жизни, и в искусстве. На улицах итальянских городов в это время звучал смех горожан, стремящихся выбраться из-под опеки церкви и взять от жизни как можно больше земных радостей.

В литературе смеялся Боккаччо в своем «Декамероне», Ариосто в своих стихах, немного позднее Рабле в своем «Гаргантюа» и Эразм Роттердамский в «Похвале Глупости». В живописи Богоматерь уже не изображалась строгой и недоступной царицей, типа византийской Одигитрии, а улыбчивой и любвеобильной матерью, умиленно радующейся своему ребенку. У Филиппино Липпи, Леонардо, Рафаэля, Корреджо, Андреа дель Сарто, Лоренцо Лотто и мн[огих] др[угих] улыбка стала неизбежным мимическим жестом всякого портретного изображения. Улыбка приобрела индивидуальный оттенок, и по ее характеру в произведениях Франческо Мельчи, Бернардино Луини, Бельтраффио, Содомы и др. мы узнаем учеников Леонардо. Мы знаем, как игриво и сладострастно улыбаются женщины Корреджо, предвосхищая улыбку рококо; мы знаем восхитительный разрез глаз и интригующую двусмысленность улыбок Андреа дель Сарто; нам знакома чувственная прелесть улыбающихся Венер Тициана. Об улыбке Джоконды написаны тома, а поэтому мы можем обойти ее молчанием.

Вслед за изображением улыбающихся мадонн улыбка становится неизбежной и в распространенном в то время сюжете «Благовещение». Какое глубочайшее различие лежит в трактовке этого сюжета, если сопоставить большую икону «Благовещение» из Великого Устюга XII ст[олетия] (Третьяковская галерея) с «Благовещением», напр[имер], Боттичелли. В первом случае перед нами как бы средневековая мистерия, торжественный обряд, свершаемый в молчании и покорности. Во втором случае праздник, сцена радости. Мария польщена и выражает это в несколько жеманном жесте. У средневекового живописца событие представлено sub

спресе *aestimitatis*⁵, *ниг* *определяющим* *присими* и *простраства*. Лица суровы и лишены индивидуализации. У художника Ренессанса *определяющим* *присими* *изображением* *итальянской* *природа*, *видный* *через* *окно*, и некоторыми бытовыми подробностями. Лица озарены радостью, ритмические телодвижения подчинены музыкальной стихии.

Улыбка на лице в эпоху высокого Ренессанса становится признаком «сорокого тона». Об этой «светской» улыбке говорит граф Кастальоне в своей книге, посвященной поведению придворного. Бронзино оживает улыбкой портрет герцогини Элеоноры Толедской. Улыбчивость разлита в «Коперте» Джорджоне, в Боттичеллиевой «Ргипачета». Улыбка становится неизбежным мимическим жестом, сопровождающим поведение ренессансного человека. Улыбаются даже убийцы. Загадочная, двусмысленная улыбка скользит по лицу Донателловского Давида в тот самый момент, когда он, отрубив голову Голиафа, с изыщной грацией поирает ее своею ногой. Улыбается Юдифь Джорджоне, наступив на отрубленную голову Олоферна. Улыбается и Персей Бенвенуто Челлини, держа в руке окровавленную голову Медузы.

В «Пирах» Веронезе мы видим открытую улыбку ликования, которой великий венецианец озарял свои изображения библейских событий. Под видом евангельских сцен «Пир в Кане Галилейской» или «Пир у Симона Симеона» Веронезе изображал веселящуюся венецианскую буржуазию. Изображенные им современники двигаются, поют и говорят с широкими жестами уверенных в себе, богатых, гедонистически настроенных людей. Слышен звон бокалов, и на лицах играет та открытость, но знающая меру улыбка, которая и является характерным мимическим жестом позднего Ренессанса. Мы знаем социальную основу этого жеста. Венецианская буржуазия середины XVI ст[олетия] была уже не тем восходящим классом, который в эпоху треченто и кватроченто силой завоевывал свои экономические позиции. Это были не флорентийские суконщики, не генуэзские купцы, не нюрнбергские ремесленники. Венецианская буржуазия позднего Ренессанса — это своеобразный патрициат, класс денежной аристократии, нередко отошедшей от непосредственного участия в торговых и промышленных делах, класс, находящийся не на подъеме, а достигший своих целей, гурмански относящийся к жизни и клонящийся к упадку. С картин Веронезе, Пальмы Веккио, Себастьяна дель Пьомбо, Тинторетто и др. смотрят на нас из глубины веков эти красивые лица, умевшие использовать в жизни все ее плотоядные соблазны.

Можно было бы сказать, что в это время улыбка и архитектура богатством благородных пропорций, роскошью деталей и орнаментаций в постройках Сансовино, Микелоцци, Палладио, Модерна и др. Если палатцо Питти или Ручеллаи сопоставить с Библиотекой св. Марка в Венеции, то контраст будет разительным. Суровые стены, отделанные в рустико и скупо расчлененные пилястрами, сменились игривой по ритму аркатурой, усложненной чередованием колонн, ниш, статуй, ленных гирлянд и т. п. Схожие явления происходят и в музыке. В мессах Палестрины и ораториях Орlando Лассо начинают звучать «светские» мотивы.

Но никогда в Италии, даже у поздних представителей барокко, как Тьеполо, смех не переходил границ условно-дозволенного, оставаясь окованным каким-то благородным чувством меры.

Искусство центральной и северной Европы развивалось в иных, по сравнению с итальянскими, социальных условиях. Уже с XII столетия в недрах средневекового города начала формироваться буржуазная культура как антипод аристократической и церковной. Она не знала античных традиций. Она гораздо решительнее вступила на путь натурализма, раньше, чем итальянское искусство, порвав с библейскими и мифологическими сюжетами и с различными условностями в области композиции изобразительных форм. Первая светская жанровая картина появилась в Нидерландах, а не в Италии: «Обручение Арнольфини» Яна ван Эйка. И первое изображение смеха во всей его натуралистической обнаженности надо искать у нидерландцев, а не у итальянцев. Уже у Питера Брейгеля Старшего в XVI веке мы находим картину, изображающую неистово смеющихся, как бы обессиленных, сраженных смехом людей. В голландской и фламандской живописи XVII в. смех переходит в безудержный хохот пирующих буржуа Иорданса и веселящихся сатиров Рубенса. В «свадьбах», «трактирах», «пирушках», «драках» Яна Стена, Адриана Остаде, Тенирса и др. хохот, как какая-то буйная стихия, сотрясает грубых, жирных, плотоядных буржуа, предающихся безудержному разгулу. Никогда, не только в это время, но и много позднее, итальянское искусство не изображало подобного хохота. Объяснение этому можно найти в аристо-

Сandro
Боттичелли
Благовещение
1489—1490. Масло

Ян ван Эйк
Музыцирующий ангел
Деталь. Створка Гейтского алтаря
Ок. 1432. Масло

Квантен Метси
(1466—1530)
Женщина и старик
Масло

Пальма иль Веккио
Красавица
Ок. 1520 г. Масло



кратизме итальянского искусства по сравнению с буржуазной грубоватостью северной натуралистической живописи. Поведение светского человека, о чем писал Кастильоне, не допускало каких-либо резких движений. От жестов джентльмена требовались плавность и сдержанность. Такой человек мог только улыбаться, но не смеяться. Сдерживающим началом были и античные традиции, с которыми постоянно считалось итальянское искусство не только в эпоху Ренессанса, но и в период барокко.

Характерно, что сдержанная улыбка, озаряющая лица мадонн в произведениях северных мастеров, встречается гл[авным] обр[азом] у тех художников, которые больше иных находились под влиянием итальянской живописи, как, напр[имер], Дюрер, Ганс Кульмбах, Ян Скорель и др.

V

Улыбка, появившаяся впервые в готическом искусстве, т. е. искусстве, представлявшем как бы интересцо ко всей дальнейшей буржуазной культуре Европы, улыбка, озарявшая живопись кватроченто и перешедшая в сдержанный смех в искусстве чинквеченто, перерождается в хохот в искусстве сеченто.

Краткий исторический обзор и те факты, которые мы привели, дают достаточный материал для обобщающего вывода: смех в искусстве появляется в период разложения феодальной культуры, когда в ее недрах зарождается новый экономический фактор и когда на жизненную арену вступает новый молодой класс — буржуазия. Смех — продукт буржуазного мироощущения, стремящегося к радостям земного бытия, жаждущего взять от жизни как можно больше сладостей и утех.

Смех — результат более свободного отношения к жизни и отсутствия тех сдерживающих религиозно-моральных категорий, которыми сковывало средневековое мировоззрение поведение человека. В эпоху Ренессанса на общественную арену вступил человек, уже в значительной степени освободившийся от опеки церкви, человек, «мерой вещей» для которого было не «абсолютное начало», а созданные им самим «позитивные» ценности. Средневековый человек, ходивший «под страхом Божиим», не смеялся в искусстве. Человек нового времени, сбросивший с себя этот «страх» и устремившийся к «человеческому, слишком человеческому», произвел переоценку всего. Религию он заменил наукой, веру — скепсисом, иерархию — гуманизмом. Освободившись от средневекового «априоризма», человек новой буржуазной культуры ко многому подошел цинически. Ирония и скепсис, критицизм и гуманизм, сознание себя господином и творцом новых ценностей укрепили в человеке веру в свои силы. Человек нового времени не только смеялся, но он не мог уже не смеяться. Смех стал своеобразным психологическим и общественным жестом его мироощущения.

Средневековая культура в лице подвижников церкви и эрemitов звала к уходу от мира. Искусство средневековья создало строгие, бесстрастные лики условно-символического значения. Буржуазная культура Ренессанса создала улыбающийся портрет реального человека, портрет, описанный с натуры и выражающий всю гамму чувств нового человека.

Это наблюдение над социальной природой смеха подтверждается и в искусстве других культур. Мы уже отмечали, что улыбка в греческом искусстве появляется в тот момент, когда в Афинах тирания сменяется демократической республикой, когда аграрная страна превращается в торговое государство, когда замкнутый родовой быт разрушается под давлением интенсивной общественной жизни города. Не будем усложнять наше изложение фактами из восточных культур, заметим только, что и в Египте, и в Ассирии-Вавилонии, и в Индии — всюду улыбка озаряет лица богов и правителей в те моменты, когда в недрах патриархального быта, в основе феодально-рабовладельческой формации зарождаются буржуазные элементы, конечно, не в таких масштабах, как в Греции, а позднее в Европе. В Китае, напр[имер], в XVII—XVIII веках нередко можно встретить изображение улыбающегося Будды в виде ожиревшего, с большим отвислым животом сибарита. Улыбка его носит все признаки физиологического удовлетворения. Если это и «нирвана», то нирвана злешнего, буржуазного благополучия.

¹ Абстрактно (лат.)

² Вещь в себе (нем.)

³ Служанку богословия (лат.)

⁴ Новая жизнь (итал.)

⁵ С точки зрения вечности (лат.)

(Окончание в следующем номере)



ТВОРЧЕСТВО

1990 N10

ТВОРЧЕСТВО

1990 N 10

(406)

Ежемесячный журнал
теории и критики современного
изобразительного искусства
Орган Союза художников СССР
Выходит с февраля 1957 года

Содержание

Наши публикации

Н.Тарабукин

Смех в искусстве (окончание)

1

Е.Репко

«Сад» Михайла Бойчука

27

Выставки

Г.Плетнева

Куда ведет третий путь?

5

Художественная жизнь

Плакаты с Всесоюзного конкурса

«Время быть личностью»

10

Письмо в редакцию

11

К 100-летию со дня рождения

Михаил Черемных

9

Е.Львова

Набросок портрета

12

Ю.Герчук

Эль Лисицкий

24

История остается с нами

Е.Костина

Театральный эксперимент 20-х годов
(окончание)

15

Из истории искусства

Н.Золотова

Скульптура и город.
Франция эпохи Просвещения

20

Новые книги

А.Кантор

Искусство нашего века

32

Редакционная
коллегия

В.В.Горяинов
Д.Д.Жилинский
Е.А.Зингер
(ответственный
секретарь)
И.Н.Клычев
С.А.Мамбеев
Ю.И.Нехорошев
П.П.Оссовский
А.И.Рожин
(главный
редактор)
Т.Т.Салахов
В.Е.Цигаль
Д.А.Шмаринов
Г.В.Якутович

Редакторы отделов
Т.И.Аратовская
С.Ю.Кавтарадзе
Л.А.Шагалай

Издательство

«Советский художник», 1990

125319, Москва А-319

ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции:

121019 Москва Г-19

Гоголевский бульвар, 10

Тел.: 290-41-56, 291-54-81

Сдано в набор 20.08.90

Подп. к печ. 20.09.90

Формат 70x90^{1/8}

Бумага мелованная 120 гр.

Гарнитура шрифта литературная

Печать высокая

Печ. л. 4. Усл. печ. л. 4,66. Уч.-изд. л. 7,140

Усл. кр.-отг. 15,5

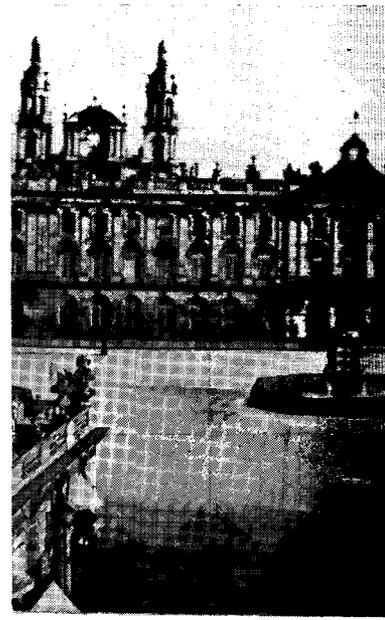
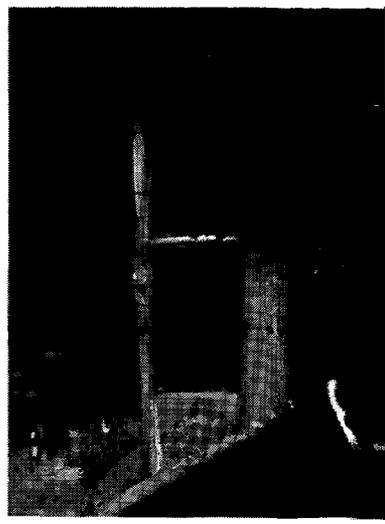
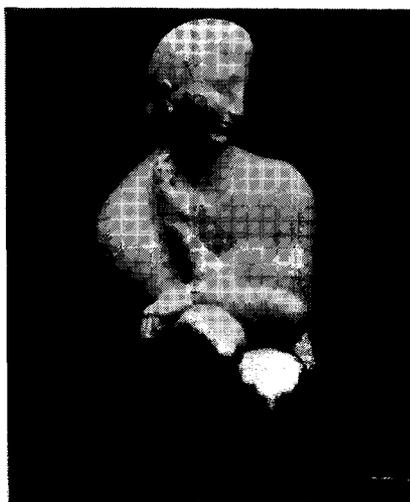
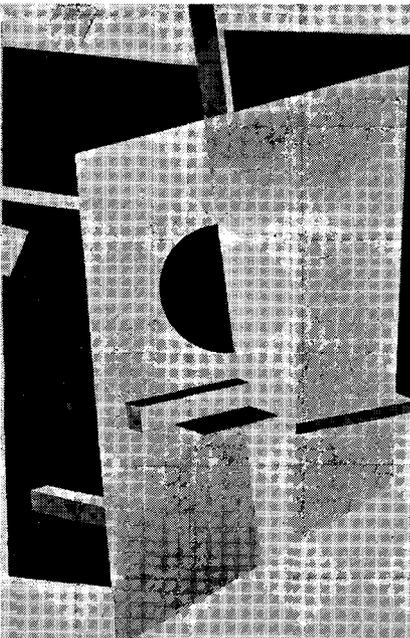
Зак. 351. Тир. 19.000 экз.

Московская типография № 5 Государствен-

ного комитета СССР по печати.

129243 Москва, Малая Московская, 21.

Журналы с полиграфическим браком
просьба возвращать в адрес типографии



Смех в искусстве

Николай Тарабукин



Якоб Иорданс
Бобовый король
Ок. 1638 г. Холст,
масло

VI

Трудно определить философскую природу смеха. Каждое определение грешит односторонностью и узостью. Сказать, что смешное есть результат замены органического механическим или что смех рождается, когда мы видим несоответствие в явлении его прямому назначению,— это значит подходить к проблеме смеха in abstracto¹, создавать из смеха априорную категорию. Действительность постоянно будет разрушать установленное подобным путем определение.

Смех прежде всего явление социальное. История показывает, что то, над чем смеялись в прошлом, не кажется смешным теперь. И, наоборот, над чем благоговели раньше, возбуждает смех сегодня. Смех явление и классовое. Один и тот же поступок может возбудить смех в одной социальной группе и чувство благоговения — в другой. На этом основан эффект карикатуры.

Смех часто появляется тогда, когда мы наблюдаем нарушение установленного и привычного равновесия. Но и здесь дело не в общем положении, а в оттенке каждого конкретного случая. Нарушение это имеет какие-то пределы, переходя за грани которого событие вместо смешного может предстать трагическим. Так человек, поскользнувшийся на тротуаре, нередко возбуждает у прохожих смех. Но если они убедятся, что упавший сломал себе руку, смех уступает место противоположным эмоциям. Это указывает на то, что смех появляется в результате более или менее одностороннего восприятия явлений, восприятия главным образом умом, без переживания их. «Попробуйте на минуту,— говорит Бергсон,— заинтересоваться всем тем, что говорится, и всем тем, что делается, действуйте в своем воображении с теми, которые действуют, чувствуйте с теми, которые чувствуют, дайте наконец вашей симпатии проявиться во всей ее полноте: как по мановению волшебного жезла, все предметы, даже самые незначительные, станут значительнее и все вещи приобретут серьезный оттенок. Затем отойдите в сторону, посмотрите на жизнь как равнодушный зритель: много драм превратится в комедию. Достаточно заткнуть уши, чтобы не слышать музыки в зале, где танцуют, и танцующие тотчас же покажутся нам смешными. Сколько человеческих действий выдержало бы подобного рода испытание?» Иордансовские буржуа пьют, поют, хохочут. Они отдаются всецело моменту веселья. Но вообразите, что вы знаете, что этот заплясавший жиром старик, на голову которого веселые друзья надели бутафорскую корону, в эту ночь умрет,— комедия тотчас же приобретает трагический смысл. У Дюрера есть глубокомысленная гравюра, изображающая прогулку. Кавалер и дама идут под руку, улыбаясь навстречу манящему их миру. Но вот за деревом притаилась смерть

для него драгоценное, забывая в это время о себе. Рисунок возбуждает у зрителя смех, потому что переживания купца показаны художником во всей их комической однобокости. И хотя музыка Листа «Пляска смерти» написана под влиянием Гольбейновских гравюр, стилистически она звучит иначе. Комическое Гольбейна у Листа приобрело трагическую транскрипцию.

Итак, «смешного» как априорной категории не существует. Явление возбуждает смех или противоположную эмоцию в зависимости от «контекста», в котором оно находится. Причем понятие «контекст» предполагается самым широким и в первую очередь социальным. В эволюции искусства сменяются не только формы изображений смеха, но изменяется и отношение зрителей к изображаемому. Мы сейчас не можем сочувственно «переживать» сексуальную улыбку «вакханок» и «нимф» Буше. Грубая физиологичность смеха Иордансовских буржуа нам противна. Природа схема социальна. Смех, как он выражен в искусстве, представляет собой определенного рода социальный жест, содержание и формы которого изменяются в зависимости от перемен в общественном укладе. Тот или иной характер смеха представляет собою функцию определенного отношения к явлениям мира и, следовательно, обусловлен мировоззрением. Улыбка, смех и хохот — вот три последовательные, мы бы сказали — стилистические формы изображения смеха в искусстве прошлого, связанные с эпохами и мировоззрением преобладающих классов.

VII

Мы не будем проследивать перипетии нашей темы в искусстве промежуточных между Ренессансом и барокко школ, боясь, чтобы наша частная тема о смехе не превратилась в конспективное изложение истории живописи. Мы оставим в стороне маньеристов и болонцев и обратимся непосредственно к представителям зрелого барокко. Подобно готике, искусство барокко противоречиво и складывается из двух основных факторов: декоративной театральности, полной пафоса и экспрессии, и натурализма, не гнушающегося изображением самых грубых подробностей. Искусство барокко только в этой своей последней тенденции изображало смех.

Беззвучная улыбка Ренессанса сменялась звонким хохотом. И на полотнах барочных живописцев получал изобразительную интерпретацию звук человеческого голоса. Смотри на картины Иорданса, Хальса, Рубенса, Яна Стена, мы буквально видим изображенным звук. Вот в картине Иорданса «Король пьет» тему которой он

Якоб Иорданс
Бобовый король
Ок. 1638 г. Холст,
масло



VI

Трудно определить философскую природу смеха. Каждое определение грешит односторонностью и узостью. Сказать, что смешное есть результат замены органического механическим или что смех рождается, когда мы видим несоответствие в явлении его прямому назначению,— это значит подходить к проблеме смеха in abstracto¹, создавать из смеха априорную категорию. Действительность постоянно будет разрушать установленное подобным путем определение.

Смех прежде всего явление социальное. История показывает, что то, над чем смеялись в прошлом, не кажется смешным теперь. И, наоборот, над чем благоговели раньше, возбуждает смех сегодня. Смех явление и классовое. Один и тот же поступок может возбудить смех в одной социальной группе и чувство благоговения — в другой. На этом основан эффект карикатуры.

Смех часто появляется тогда, когда мы наблюдаем нарушение установленного и привычного равновесия. Но и здесь дело не в общем положении, а в оттенке каждого конкретного случая. Нарушение это имеет какие-то пределы, переходя за грани которого событие вместо смешного может предстать трагическим. Так человек, поскользнувшийся на тротуаре, нередко возбуждает у прохожих смех. Но если они убедятся, что упавший сломал себе руку, смех уступает место противоположным эмоциям. Это указывает на то, что смех появляется в результате более или менее одностороннего восприятия явлений, восприятия главным образом умом, без переживания их. «Попробуйте на минуту,— говорит Бергсон,— заинтересоваться всем тем, что говорится, и всем тем, что делается, действуйте в своем воображении с теми, которые действуют, чувствуйте с теми, которые чувствуют, дайте наконец вашей симпатии проявиться во всей ее полноте: как по мановению волшебного жезла, все предметы, даже самые незначительные, станут значительнее и все вещи приобретут серьезный оттенок. Затем отойдите в сторону, посмотрите на жизнь как равнодушный зритель: много драм превратится в комедию. Достаточно заткнуть уши, чтобы не слышать музыки в зале, где танцуют, и танцующие тотчас же покажутся нам смешными. Сколько человеческих действий выдержало бы подобного рода испытание?» Иордансовские буржуа пьют, поют, хохочут. Они отдаются всецело моменту веселия. Но вообразите, что вы знаете, что этот заплывший жиром старик, на голову которого веселые друзья надели бутафорскую корону, в эту ночь умрет,— комедия тотчас же приобретает трагический смысл. У Дюрера есть глубокомысленная гравюра, изображающая прогулку. Кавалер и дама идут под руку, улыбаясь навстречу манящему их миру. Но вот за деревом притаилась смерть в виде скелета, с косой в руках. И вся картина, благодаря этому, приобретает трагический аспект. Гравюра звучит трагически потому, что здесь жизнь обнажена во всей сложности ее диалектических противоречий. Совсем другой смысл вложен Гольбейном в его рисунок «Пляска смерти», где человек также встречается со смертью-скелетом. На одном из них смерть мчится за убегающим от нее купцом. В тот самый момент, когда она настигает жертву, купец хватается за тюки со своими товарами, желая спасти их как самое

для него драгоценное, забывая в это время о себе. Рисунок возбуждает у зрителя смех, потому что переживания купца показаны художником во всей их комической однобокости. И хотя музыка Листа «Пляска смерти» написана под влиянием Гольбейновских гравюр, стилистически она звучит иначе. Комическое Гольбейна у Листа приобрело трагическую транскрипцию.

Итак, «смешного» как априорной категории не существует. Явление возбуждает смех или противоположную эмоцию в зависимости от «контекста», в котором оно находится. Причем понятие «контекст» предполагается самым широким и в первую очередь социологическим. В эволюции искусства сменяются не только формы изображений смеха, но изменяется и отношение зрителей к изображаемому. Мы сейчас не можем сочувственно «переживать» сексуальную улыбку «вакханок» и «нимф» Буше. Грубая физиологичность смеха Иордансовских буржуа нам противна. Природа схема социальна. Смех, как он выражен в искусстве, представляет собой определенного рода социальный жест, содержание и формы которого изменяются в зависимости от перемен в общественном укладе. Тот или иной характер смеха представляет собою функцию определенного отношения к явлениям мира и, следовательно, обусловлен мировоззрением. Улыбка, смех и хохот — вот три последовательные, мы бы сказали — стилистические формы изображения смеха в искусстве прошлого, связанные с эпохами и мировоззрением преобладающих классов.

VII

Мы не будем проследивать перипетии нашей темы в искусстве промежуточных между Ренессансом и барокко школ, боясь, чтобы наша частная тема о смехе не превратилась в конспективное изложение истории живописи. Мы оставим в стороне маньеристов и болонцев и обратимся непосредственно к представителям зрелого барокко. Подобно готике, искусство барокко противоречиво и складывается из двух основных факторов: декоративной театральности, полной пафоса и экспрессии, и натурализма, не гнушающегося изображением самых грубых подробностей. Искусство барокко только в этой своей последней тенденции изображало смех.

Беззвучная улыбка Ренессанса сменилась звонким хохотом. И на полотнах барочных живописцев получил образительную интерпретацию звук человеческого голоса. Смотря на картины Иорданса, Хальса, Рубенса, Яна Стена, мы буквально видим изображенным звук. Вот в картине Иорданса «Король пьет», тему которой он не раз повторял, варьируя композицию, мы видим, как седоватый человек с клинообразной бородой, стоящий за спиной бутафорского «короля», поднял руки кверху и тянет на басах какую-то ноту. Нижняя челюсть его сильно оттянута вниз, и рот опясал букву «о». А тот, что сидит направо от «короля», развалившись на стуле, поет баритоном. Мы явно ощущаем тембр его голоса, определяя его по складу рта, и отличаем от тенора, которым заливается молодой человек, находившийся между двумя полупьяными женщинами. При-



помните «Гитариста» Фрэнса Хальса, посмотрите в его раскрытый рот, повторите внутренне в себе его мимику, и вы убедитесь, что он пост тевором. Крестьяне Питера Брейгеля или Адриана Остаде, веселящиеся на сельских праздниках и свадьбах, заливаются веселым смехом и, оттаптывая «па» неприхотливого танца, выкрикивают междометия высоким фальцетом. Необычайно шумно на картинах Яна Стена. Будучи сам трактирщиком, он имел перед собою обильный материал для изображения пьяных сценок и делал это с неподражаемым совершенством. Всматриваясь в его маленькие полотна, буквально слышишь то раскатистый смех молодой женщины, выпившей слишком большой бокал вина и сразу охмелевшей, то басовые нотки споватого смеха заправского пьяницы. Рубенсовские вакханалии полны не только движения, но представляют собою и шумливые картины, в которых не столько, разумеется, слышен, сколько виден изображенным звук.

Итак, проблема смеха в живописи теснейшим образом переплетается с проблемой изображения в зрительном искусстве звука. Горизонты и возможности живописи в данном случае необычайно расширяются. «Немое» искусство становится говорящим не только жестикуляцией, но и своеобразно звучащим. А звук оказывается видимым, изобразимым со всеми тонкими нюансами различных тембров.

Смех, будучи одновременно и изображением звука, обладает и мерой времени. Изображение смеха обычно производит впечатление быстро текущего и короткого времени. Стоит только представить, что осклабившийся человек остается долго с открытым ртом, — его мимика станет восприниматься как уродливая гримаса. Вот почему изображение смеющегося одинокого человека (в портрете) производит впечатление застывшей мины и действует неприятно. Припомним вновь Хальсовского «Гитариста». Недаром изображение смеющегося человека в портретной живописи встречается редко. В групповом портрете, как это часто находим у того же Хальса, или в жанровой сцене с массой смеющихся лиц наш глаз, перебегая от лица к лицу, останавливается на каждом мгновенно, а поэтому каждое в отдельности смеющееся лицо не успевает застыть в нашем восприятии в неподвижную маску с неприятно раскрытым ртом. Уже Лессинг отметил, что раскрытый рот Лаокоона представляется антихудожественной миной и что вопли страдания не поддаются изображению в скульптуре.

Улыбка воспринимается как более медленное и длительное течение времени. Вот почему в религиозном искусстве, расценивающим события *sub specie aeternitatis*?, где текучесть времени «снята» и представлена как «вечность», отсутствует изображение даже улыбки.

Улыбка, смех, хохот — это разные выражения одной и той же стихии, различающиеся между собою, помимо всего прочего, различными темпами. Улыбка течет медленно и может долго держаться на устах. Это музыкальное *allegro*. В «галантном веке» она почти не сходилась с лиц светских красавиц и воспринималась как необходимый жест в обиходе определенного общественного круга. Смех «катится» быстрее, но и скорее смолкает. В переводе на музыкальную терминологию его темпы можно обозначить как *presto*. В хохоте — этом музыкальном *prestissimo* — темпы убыстряются и становятся бравурными.

VIII

Подлинная стихия смеха получила воплощение в искусстве бюргерской Голландии и Фландрии. В картинах П.Брейгеля, Тенирса, Яна Стена, Остаде, ван-дер-Гельста и мн[огих] др[угих] представителей буржуазного натурализма непрерывной чредой прошли «пирюшки», «свадьбы», «драки», «банкеты», «семейные праздники» и т[ому] под[обное], где бурный, веселый, не знающий границ этникета смех часто переходит в безудержный хохот, заставляющий людей широко разевать рты, показывать зевы, хвататься за бока, животы, как бы не в силах сдержать в себе приступы хохота. В буржуазной Голландии, чуждой античных традиций, свободной от влияния и давления католицизма, художникам незачем было прибегать к сюжетным мистификациям для изображения веселья, как это делал в католической Италии Веронезе. Ван-дер-Гельст пишет не «Пир в Кане Галилейской», подобно своему итальянскому собрату, а попросту «Банкет корпорации стрелков» (Амстердам). Франс Хальс в групповом портрете стрелков дает каждому из них в руку по бокалу с вином и изображает их бравыми и веселыми. На картинах Тенирса, Стена и Остаде хохочут без всякого удержу мещане, ремесленники, крестьяне, над которыми в свою очередь смеются и сами художники, изображая их приземистыми, с неуклюжими повадками и грубыми жестами. Здесь сочетается в одном произведении изображение смеха и смех над изображенным. Изображение смеха сочетается с сатирой, которая также является порождением буржуазной культуры. Феодальное искусство раннего средневековья сатиры не знало. Впервые она появляется в готическое время. Фаблю в литературе, с одной стороны, и такие изображения в скульптуре, как Неразумная Дева и Обольститель, — с другой, представляют собою первые образцы сатирических форм в западноевропейском искусстве. Но только буржуазный жанризм, сначала в Голландии XVII в., затем во Франции и Англии, превратил сатиру в особый вид художественного творчества.

Во всем мировом искусстве, пожалуй, больше всего было уделено внимания смеху в голландской и фламандской живописи. Даже мрачный, сосредоточенный в себе Рембрандт отдал этому дань, избрав себя на дрезденском шедевре в виде веселого стрелка, со шпагой у бедра, с бокалом в руке и любимой Саскией на коленях.

Буржуазный смех физиологичен. Тела пьяных горожан у Иордан-

са содрогается от хохота, испытывая необходимость какой-то физиологической разрядки. Полотно Рубенса, Хальса, Йорданса, Яна Стена — это целые трактаты по физиологии смеха. Смех этот такой же грузный, как и тела пирующих. Он часто похотлив и скабрёзен. В нем отсутствует та утонченность цинизма, с которым будут смеяться более поздние буржуа на рисунках Домье и Гаварни.

Если сдержанная, полная достоинства и одновременно простоты улыбка мастеров итальянского Ренессанса была выражением светских манер дворянства и аристократизировавшейся торговой буржуазии, то хохот на картинах голландцев и фламандцев олицетворял собою грубые нравы восходящего класса бюргеров в период первоначального становления капитала.

IX

Искусство эпохи «просвещенного» абсолютизма вновь вернулось к улыбке. Но ее характер был уже совершенно иной. С портретов Ларжильера, Риго и Миньяра смотрело на зрителя лицо французского аристократа, гордого своим положением придворного при блистательном «Короле-Солнце», надменного ко всем находящимся «ниже» его на социальной лестнице и одновременно льстивого в отношении всех иерархически «выше» его стоящих. Эта надменно-льстивая улыбка, как бы никогда не сходящая с лица и ставшая условной миной светского человека, сделалась типичной для живописи и скульптуры французского барокко XVII и начала XVIII столетия.

Но уже во втором десятилетии XVIII века, тотчас же после смерти деспотического короля, в эпоху Регентства и при Людовике XV на картинах художников нового поколения французской аристократии вновь изменился характер улыбки светского человека. Класс, быстро клонившийся к упадку, прожигающий жизнь в пирах и любовных похождениях, накануне великой катастрофы остатков феодальной культуры не имел, видимо, оснований выступать с гордой и надменной позой. Искусство рококо улыбнулось с мнимой застенчивостью испорченного ребенка. Под наивностью и непосредственностью открытого взгляда таилась бездна похотливого разврата. Глаза девушек Буше, Греза и Фрагонара были подернуты поволокой, и их лица как бы истаивали в улыбках от чувственных переживаний.

Художники, воплощавшие буржуазную идеологию, хотели противопоставить этой эротической улыбке рококо «честное» лицо матери многочисленного семейства, которая если и горела внутренней радостью, то основанной на «семейном счастье», в буржуазном понимании этого слова. Такова мать на картине Шардена, заставляющая детей читать предобеденную молитву, такова семья, слушающая пастора, в изображении Лаписье. Эту предреволюционную буржуазную мораль Дидро противопоставлял эстетике Буало. Это же противопоставление имело место в английской живописи, где сдержанной улыбке аристократических портретов Гейнсборо, Рейнолдса, Ромнея и др[угих] противостоял смех буржуазного Хогарта.

Подобно итальянскому искусству, французская живопись и скульптура не вышли за пределы широкой улыбки или, так сказать, беззвучного смеха. У французских художников изображение смеха никогда не переходило границ некоторой светской условности и никогда не достигало разгульных форм фламандских и голландских живописцев. Наследие античности, более сильное во французском искусстве, чем в немецком и голландском, определило эти границы «чувства меры». Франция создала искусство, полное изящества, легкости, утонченности и какой-то обворожительной поверхности, за которую хочется не упрекать, а прославлять французский гений. Французская культура всегда была склонна к некоторой алогичности, в которой непосредственное чувство и ощущение жизни в ее целом преобладали над «идеями» или «категорическим императивом» немцев. Французская культура не создала тех логически безукоризненных систем, которыми ценна немецкая философия. Интуитивизм в философии и импрессионизм в искусстве — вот в чем сказалось существо французской культуры.

Начиная с XVII века Франция становится законодательницей эстетических вкусов для всей Европы. Париж заступает место Рима. В течение двух с половиной веков все новые художественные идеи зарождаются в Париже. Франция создает небывалую по утонченности изобразительную культуру. Живопись, архитектура, искусство парков, мебель, моды платья, манеры — все это составлялось Францией на протяжении двух последних столетий. Искусство классицизма, рококо, ампира, романтизма, импрессионизма и кубизма — создано впервые Парижем. Изобразительная культура, органически свойственная французскому гению, определила в какой-то мере и ту чарующую легкость и покоряющую поверхность, которая характерна для французского искусства. Француз не столько философ, сколько психолог. Глубина француза — психологического порядка. И здесь он виртуоз — подобно Флоберу и Мопассану. Франция создала классическую форму психологического романа, одновременно необычайно изобразительного и красочного по своим формам. Французские живописцы — колористы *par excellence*³. Такой культуре чужда была и суровая серьезность неподвижных ликов, и разгул бесшабашного хохота. Франция выразила себя в обворожительной улыбке Ватто, Ланкре, Виже-Лебрен, Ренуара и мн[огих] др[угих]. Улыбка XVIII века — это французская улыбка по преимуществу. Из Франции она распространилась по всей Европе. В искусстве англичанина Гейнсборо, итальянца Ротари, немца Грота, русского Левитского — сказывается французское влияние. Но всюду и во всем интерпретация французской основы приобретала более грубые формы, в которых исчезала та пленительность, тайну которой знают только сами французы.



XIX век принес в искусство тот циничский, беспринципный смех над всем, который не знал ничего святого. Это смех анархически настроенного нигилиста, разочаровавшегося во всех положительных ценностях культуры и настроенного разрушительно. Этот смех лишен непосредственности. Он был порождением рефлексии индивидуалистически настроенного интеллекта. Он был смешан с иронией желчью или даже злобой. Это смех «человека из подполья» Достоевского, это сарказм героев Кнута Гамсуна и Стриндберга, а в изобразительном искусстве это искаженная гримасой страдания улыбка немецких экспрессионистов.

XI

XX век к истории изображения смеха прибавляет новое — гримасу. Исчезает хотя и грубая, но здоровая физиологичность смеха, появившегося на заре культурного становления буржуазии. В поздний период капиталистической цивилизации, когда класс явно деградировал в культурном отношении, исчезли основания к здоровому, непосредственному веселью. Смех перестал быть изъяснением радостей жизни. Улыбка сделалась натянутой, искусственно жеманной, деланой, словом, «декадентской», как это можно наблюдать, напр[имер] у Сомова. Снова появилась тенденция к строгости, неподвижности трагической маски лица. Диккенс был далеко позади. Пышно расцвели бодлеровские «Цветы зла», и в тепличных условиях оранжерейной культуры выращены были те чудовищные растения декаданса, которыми с такой болезненной влюбленностью любовался Гюисманс. Поэзия Блока строга и неулыбчива, как и живопись Врубеля. Мастер замечательнейших портретных образов, подобных «Мамонтову», Врубель написал единственный портрет, озаренный улыбкой, — это портрет своей жены Забелы с лорнетом. Все остальные лица ангелов и пророков, демона и цыгана из «Ночного» полны какой-то трагической тревоги. Эта тревога, предвестие социальных катастроф охватила поэзию символистов, музыку Скрябина и живопись, т[ак] наз[ываемых] «декадентов», и даже тогда, когда художник стремился к изображению смеха, смех приобретал какие-то искусственные, «декоративные» формы, как, напр[имер], в Малевичском «Вихре». Сопоставьте это изображение смеха с Репинскими «Запорожцами», и вы почувствуете, что перед вами несется в хороводе ряженые, а их смех воспримете как бутяфорский.

XX век принес в изобразительное искусство театральный смех Такова, напр[имер], веселье около ярмарочной «Карусели» у Сапунова, такова «Масленица» Кустодиева. В этом смехе естественности подменена актерской искусственностью. Да и вся живопись «Мир искусства» — это сплошная маскарад, неизменное переодевание в костюмы эпохи «Короля-Солнца», Регентства, Елизаветы и проч.

В живописи кубистов, футуристов и экспрессионистов появилось изображение какой-то механической улыбки, которая словно конвульсия застыла на безжизненном лице-маске. Эта улыбка не веселит, не возбуждает симпатию, а отталкивает, даже страшит.

Смех несет с собою в искусство не уходящий с исторической сцены класс, а класс-строитель, находящийся на подъеме своего социального бытия. Когда-то в эпоху своей зрелости буржуазия внесла в литературу, живопись, театр здоровое, крепкое, радостное веселье. В дни своей деградации буржуазия стала тяготеть к трагической мине или к беспринципному, анархическому осмеиванию всех и вся, ядовитому сарказму карикатуры или к гримасе декаданства. Формы буржуазного смеха перерождались вслед за перерождением самого класса.

XII

Смех возрождается в искусстве наших дней. На смену капитализму пришел новый, молодой, уверенный в себе класс и начал свою социалистическую стройку. Советская литература, комедия, кино, карикатура, живопись, фотография знают этот новый смех, эти поновому оживленные лица, полные задора, энергии и силы и веры в себя и в свое будущее.

Изображение смеха в советском искусстве — это новая и своеобразная страница в истории нашей темы. Советское искусство запечатлело смеющиеся лица людей труда. Оно совершенно по-новому подошло к изображению смеха. В улыбках колхозниц нет притворной жеманности аристократических «проказниц» галантного века. Они смотрят на зрителя радостно и открыто. В искусстве прошлого мы наблюдали или интригующую улыбку светской красавицы, уверенной в своих «чарах», или бесшабашный смех праздных пирующих буржуа, или сарказм раздвоенного внутри себя рефлексией индивидуалиста. Советская живопись впервые в мировом искусстве изобразила смех не как результат праздного веселья, а как выражение жизненной бодрости, силы, энергии людей работы, творчества, труда.

В живописи Богородского осклабяясь смотрят на зрителя «братшки» — герои Гражданской войны, у Машкова улыбочиво купаются, лежат и бегают по пляжам пионеры на отдыхе в Крыму, у Самохвалова широко улыбаются физкультурницы, у Архипова звонко смеются пышущие здоровьем деревенские девушки. В политических карикатурах Бориса Ефимова, Дени, Курьяников и др[угих] заострено прежде всего классовое восприятие событий. Но особенно ярко раскрыла новую, социальную природу смеха современная фотография, мгновенно фиксирующая и как в зеркале отражающая советскую действительность. Бесконечной вереницей ежедневно в журналах и газетах проходят перед нами улыбающиеся лица руководителей партии и правительства, демонстрантов, ударников, стахановцев, депутатов различных конгрессов и совещаний, выступающих с отчетами о новых и новых завоеваниях в области индустрии, техники, науки и т[ому] под[обного].

В улыбающихся и смеющихся лицах в советской живописи, скульптуре, фотографии, кино есть сознание гордости, геройства, есть чувство уверенности, это смех радости, смех победы.



X

В первой трети XIX ст[олетия], когда Европа была взволнована революциями, а политическая карта перекраивалась силой военных событий, смех несколько смолк в искусстве. Но зато в эти периоды общественного подъема особенное распространение приобрела политическая сатира. Франция и здесь оказалась пионером.

Искусство французской революции, ампира и следовавшего за ним романтизма было слишком патетично, взволновано идеями гражданской доблести, а в романтизме — трагическим пафосом катастрофических событий, и естественно, что смех и улыбка почти не встречаются в картинах Давида, Жерара, Гро, Энгра, Жерико, Делакруа и Делароша.

Смех послышался в искусстве XIX века тогда, когда буржуазный жанризм занял, подобно тому как это было в Голландии XVII в., преобладающее значение. В жанровых сценках Кнауса, Швинда, Федотова, Лейбля, Маковского, Корзухина и др[угих] вновь раздался смех представителей третьего сословия. Смеялись ремесленники и мещане, купцы и чиновники. Смеялся и сам живописец над изображенным.

XIX век принес с собою необычайное разнообразие форм смеха. Здесь мы встречаем политическую карикатуру Домье, веселый сарказм Гаварни, сатиру Федотова и Перова, буржуазное добродушие Маковского и т. д. В литературе глубине и тонкости юмора Диккенса противостоит поверхностная веселость Марка Твена, а болезненному сарказму Стриндберга — грустная улыбка Чехова.

Говоря о смехе, трудно обойти молчанием Гоголя. Гоголь не только оставил нам исключительные по мастерству и значению художественные описания смеха, но и теоретически размышлял над проблемой смеха, а в «Ревизоре» сделал смех, по собственному признанию, главным героем произведения. Но Гоголь пережил и творческую трагедию, связанную с проблемой смеха. Не успел еще смолкнуть беззаботный смех «Вечеров на хуторе», как Гоголь уже задумался над ролью смеха в искусстве. Гоголь не был комическим писателем в духе Марка Твена или Джерома К. Джерома. Гоголь был сатирик и моралист. И когда перед ним встал вопрос о пересмотре всей его творческой деятельности, он разочаровался в смехе как орудии социального поучения. Гоголь придал «Переписке» серьезный тон и даже осудил смех. Во втором томе «Мертвых душ» он вывел положительного, со своей точки зрения, героев.

В изобразительном искусстве к Гоголю ближе всего Федотов. Его сатирическая живопись проникнута одновременно и поучением. В ней, так же как и у Гоголя, слышатся печальные ноты размышлений над скудостью и безрадостностью действительности.

Апогеем изображения смеха в живописи XIX века явились Репинские «Запорожцы». Здесь смех перерос в хохот, в какое-то «гоготание», как стихия, захватил всех в свои объятия и стал главным героем картины. В левой стороне картины эта эпопея смеха начинается с улыбки молодого безбородого казака. Он еще не охвачен стихийностью хохота и только сдержанно улыбается. Но его сосед, длинноусый старый казак, хочот уже власть. Затем смех идет кольцеобразно слева направо, усиливаясь и захватывая все новых и новых лиц. Смех достигает предельного напряжения в тех фигурах, которые поставлены живописцем спиной к зрителю. В этом приеме сказался такт художника. Предельное напряжение хохота уже неизобразимо. Казак первого плана показан облокотившимся на стол, сдерживая от смеха, который вот-вот взорвется. Затем смех



X

В первой трети XIX ст[олетия], когда Европа была взволнована революциями, а политическая карта перекраивалась силой военных событий, смех несколько смолк в искусстве. Но зато в эти периоды общественного подъема особенно распространение приобрела политическая сатира. Франция и здесь оказалась пионером.

Искусство французской революции, ампира и следовавшего за ним романтизма было слишком патетично, взволновано идеями гражданской доблести, а в романтизме — трагическим пафосом катастрофических событий, и естественно, что смех и улыбка почти не встречаются в картинах Давида, Жерара, Гро, Энгра, Жерико, Делакруа и Делароша.

Смех послышался в искусстве XIX века тогда, когда буржуазный жанризм занял, подобно тому как это было в Голландии XVII в., преобладающее значение. В жанровых сценах Кнауса, Швинда, Федотова, Лейбля, Маковского, Корзухина и др[угих] вновь раздался смех представителей третьего сословия. Смеялись ремесленники и мещане, купцы и чиновники. Смеялся и сам живописец над изображенным.

XIX век принес с собою необычайное разнообразие форм смеха. Здесь мы встречаем политическую карикатуру Домье, веселый сарказм Гаварни, сатиру Федотова и Перова, буржуазное добродушие Маковского и т. д. В литературе глубине и тонкости юмора Диккенса противопоставит поверхностная веселость Марка Твена, а болезненному сарказму Стриндберга — грустная улыбка Чехова.

Говоря о смехе, трудно обойти молчанием Гоголя. Гоголь не только оставил нам исключительные по мастерству и значению художественные описания смеха, но и теоретически размышлял над проблемой смеха, а в «Ревизоре» сделал смех, по собственному признанию, главным героем произведения. Но Гоголь пережил и творческую трагедию, связанную с проблемой смеха. Не успел еще смолкнуть беззаботный смех «Вечеров на хуторе», как Гоголь уже задумался над ролью смеха в искусстве. Гоголь не был комическим писателем в духе Марка Твена или Джерома К. Джерома. Гоголь был сатирик и моралист. И когда перед ним встал вопрос о пересмотре всей его творческой деятельности, он разочаровался в смехе как орудии социального поучения. Гоголь придал «Переписке» серьезный тон и даже осудил смех. Во втором томе «Мертвых душ» он вывел положительных, со своей точки зрения, героев.

В изобразительном искусстве к Гоголю ближе всего Федотов. Его сатирическая живопись проникнута одновременно и поучением. В ней, так же как и у Гоголя, слышатся печальные ноты размышлений над скудостью и безрадостностью действительности.

Апогеем изображения смеха в живописи XIX века явились Репинские «Запорожцы». Здесь смех перерос в хохот, в какое-то «гоготание», как стихия, захватил всех в свои объятия и стал главным героем картины. В левой стороне картины эта эпопея смеха начинается с улыбки молодого безбородого казака. Он еще не охвачен стихийностью хохота и только сдержанно улыбается. Но его сосед, длинноусый старый казак, хохочет уже всласть. Затем смех идет кольцеобразно слева направо, усиливаясь и захватывая все новых и новых лиц. Смех достигает предельного напряжения в тех фигурах, которые поставлены живописцем спиной к зрителю. В этом приеме сказался такт художника. Предельное напряжение хохота уже неизобразимо. Казак первого плана показан облокотившимся на стол содрогаясь от смеха, который всецело владеет им. Затем новым кольцом объединяет смех еще ряд фигур и улетает в глубину картины, туда, куда указывает пальцем стоящий позади всех казак, уносясь в пространство, к югу, словно достигая слуха самого султана. И здесь, как это мы наблюдали на других образцах, мы словно слышим звучание голосов старых и молодых запорожцев, различая тембры. И здесь мы воочию видим изображенным звучание смеха.

XX век к истории изображения смеха прибавляет новое — гримасу. Исчезает хотя и грубая, но здоровая физиологичность смеха, появившегося на заре культурного становления буржуазии. В поздний период капиталистической цивилизации, когда класс явно деградировал в культурном отношении, исчезли основания к здоровому, непосредственному веселью. Смех перестал быть изъяснением радости жизни. Улыбка сделалась натянутой, искусственно жеманной, деланой, словом, «декадентской», как это можно наблюдать, например у Сомова. Снова появилась тенденция к строгости, неподвижности трагической маски лица. Диккенс был далеко позади. Пышно расцветили бодлеровские «Цветы зла», и в тепличных условиях оранжерейной культуры выращены были те чудовищные растения декаданса: которыми с такой болезненной влюбленностью любовался Гюисманн.

Поэзия Блока строга и не улыбочива, как и живопись Врубеля. Мастер замечательнейших портретных образов, подобных «Мамонтову», Врубель написал единственный портрет, озаренный улыбкой, — это портрет своей жены Забелы с лорнетом. Все остальные лица ангелов и пророков, демона и цыгана из «Ночного» полны какой-то трагической тревоги. Эта тревога, предвестие социальных катастроф охватила поэзию символистов, музыку Скрябина и живопись, т[ак] наз[ываемых] «декадентов», и даже тогда, когда художник стремился к изображению смеха, смех приобретал какие-то искусственные, «декоративные» формы, как, например, в Малявинском «Внере». Сопоставьте это изображение смеха с Репинскими «Запорожцами», и вы почувствуете, что перед вами несется в хороводе ряженые, а их смех воспримете как бутафорский.

XX век принес в изобразительное искусство театральные смехи. Таково, например, веселье около ярмарочной «Карусели» у Сацунова, такова «Масленица» Кустодиева. В этом смехе естественности подменена актерской искусственностью. Да и вся живопись «Мир искусства» — это сплошной маскарад, неизменное переодевание костюмами эпохи «Короля-Солнце», Регентства, Елизаветы и проч.

В живописи кубистов, футуристов и экспрессионистов появилось изображение какой-то механической улыбки, которая словно когдульсия застыла на безжизненном лице-маске. Эта улыбка не веселит, не возбуждает симпатию, а отталкивает, даже страшит.

Смех несет с собою в искусство не уходящий с исторической сцены класс, а класс-строитель, находящийся на подъеме своего социального бытия. Когда-то в эпоху своей зрелости буржуазия внесла в литературу, живопись, театр здоровое, крепкое, радостное веселье. В дни своей деградации буржуазия стала тяготеть к трагическому миме или к беспринципному, анархическому осмеиванию всех и вся ядовитому сарказму карикатуры или к гримасе декадентства. Формы буржуазного смеха перерождались вслед за перерождением самого класса.

XII

Смех возрождается в искусстве наших дней. На смену капитализму пришел новый, молодой, уверенный в себе класс и начал свои социалистическую стройку. Советская литература, комедия, кино, карикатура, живопись, фотография знают этот новый смех, эти по новому оживленные лица, полные задора, энергии и силы и веры в себя и в свое будущее.

Изображение смеха в советском искусстве — это новая и своеобразная страница в истории нашей темы. Советское искусство запечатлело смеющиеся лица людей труда. Оно совершенно по-новому подошло к изображению смеха. В улыбках колхозниц нет приторной жеманности аристократических «проказниц» галагантного века. Они смотрят на зрителя радостно и открыто. В искусстве прошлого мы наблюдали или интригующую улыбку светской красавицы, уверенной в своих «чарах», или бесшабашный смех праздных пирующих буржуа, или сарказм раздвоенного внутри себя рефлексией индивидуалиста. Советская живопись впервые в мировом искусстве изобразила смех не как результат праздного веселья, а как выражение жизненной бодрости, силы, энергии людей работы, творчества, труда.

В живописи Богородского осклабясь смотрят на зрителя «братшки» — герои Гражданской войны, у Машкова улыбочиво купаются, лежат и бегают по пляжам пионеры на отдыхе в Крыму, у Самохвалова широко улыбаются физкультурницы, у Архипова звонко смеются пышущие здоровьем деревенские девушки. В политических карикатурах Бориса Ефимова, Дени Кукрыникова и др[угих] заострено прежде всего классовое восприятие событий. Но особенно ярко раскрыла новую, социальную природу смеха современная фотография, мгновенно фиксирующая и как в зеркале отражающая советскую действительность. Бесконечной вереницей ежедневно в журналах и газетах проходят перед нами улыбающиеся лица руководителей партии и правительства, демонстрантов, ударников, стахановцев, депутатов различных конгрессов и совещаний, выступающих с отчетами о новых и новых завоеваниях в области индустрии, техники, науки и т[ому] под[обного].

В улыбающихся и смеющихся лицах в советской живописи скульптуре, фотографии, кино есть сознание гордости, геройства, есть чувство уверенности, что новая жизнь построена руками самих людей труда.

193.

Евгений Лансерэ
Эскиз плафона
для Большого
театра
1940. Смешанная
техника

1 Абстрактно.
2 С точки зрения вечности.
3 По преимуществу.