



G. Darg

Гюстав Доре Custave Dore

СТРАСБУРГ

Гюстав Доре родился в Страсбурге 6 января 1832 года. Мать его, урожденная Александрина Плюшар, происходила из зажиточной буржуазной семьи. Его отец, Пьер-Луи Доре, был сыном офицера наполеоновской армии, погибшего при Ватерлоо. У Пьера-Луи было три сына. За несколько дней до рождения второго сына, Луи-Огюста-Гюстава, молодая чета поселилась в Страсбурге, где будущий художник провел первые десять лет своей жизни. Квартира Доре находилась в старом доме с высокой крышей на одной из улиц, выходявших к готическому собору. Древний город стоял на острове, омываемом двумя реками — Эр и Иль. Узкие улицы, высокие старинные дома с двумя-тремя слуховыми окнами, увенчанные черепичными крышами, — вот типичный облик Страсбурга,

Собор, который доминирует над этим живописным городом, как бы воплотил все стили средневековой архитектуры, представляя в целом некий пограничный стиль, ни французский, ни немецкий, ни рейнский, что является одним из характерных проявлений двойственности Эльзаса. национального характера его культуры и жизни. В этом — основа двойственности будущего творчества Доре.

Легко представить воздействие собора на юное воображение. «Через Страсбург и Бур своего детства, а не через Париж пришел Доре к «готике» своих иллюстраций».

От детских впечатлений этого величественного сооружения Доре унаследовал чувство безбрежности, необъятного пространства, романтическую любовь к архитектуре прошлых веков, что позднее скажется в его творчестве, особенно сильно в ранних работах, таких, как иллюстрации к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Рабле и «Озорным рассказам» Бальзака. Образ гигантского собора, возвышающегося над

всем окружающим, подобно фигуре Пантагрюэля, становится одним из главных композиционных мотивов в творчестве Доре, создавая настроение чудовищной грандиозности и поразительных живописных контрастов.

Юный Гюстав любил слушать сказки и легенды Эльзаса, особенно легенду о строительстве страсбургского собора, которую рассказывала ему мать: «Эрвин фон Штейнбах был великий архитектор XIII века. Однажды горожане сказали ему: «Мы хотим, чтобы ты построил собор в Страсбурге». (Сколько Штейнбах ни старался, у него ничего не получалось с планом собора. А у Штейнбаха была дочь Сабина — очаровательная девочка, сведущая в пластических искусствах, великолепно рисовавшая,— в общем, дочь, которой можно было гордиться. Однажды он сообщил Сабине о своих тревогах. Сабина пожелала отцу спокойной ночи, сказав: «Дорогой отец, будь мужествен, не печалься, Бог поможет нам». Во сне ей явился прекрасный ангел, говоривший с ней голосом, звучащим, как арфа. Утром, проснувшись, Сабина вскрикнула, увидев бумагу, лежавшую перед ней. Она рассказала отцу про сон и о добром ангеле, нарисовавшем план собора ночью. Отец ее воскликнул: «Дитя, это был не сон. Ангел действительно посетил нас, чтобы нам помочь». Позднее Штейнбах выстроил собор по этому плану и рассказал всем о его происхождении. Эскизы были так прекрасны, что жители Страсбурга поверили ему. Штейнбах и его дочь жили счастливо многие годы, а после их смерти в честь их установили две статуи по обеим сторонам портала собора, где они находятся и до сих пор».

Эта легенда произвела неизгладимое впечатление на маленького Гюстава. Он говорил всем, что видел Сабину, которая пела, держа в одной руке арфу, а в другой — золотой карандаш.

В одной из ранних акварелей Доре, называющейся «Вдохновение», эта легенда нашла оригинальную интерпретацию. Акварель изображает юного скульптора, высекающего в одной из ниш на фасаде собора фигуру ангела. Взор скульптора обращен к ангелам, которые слетелись к нему, как бы вызванные силой его искусства.

Работа поражает зрелостью композиции, грандиозностью

масштабов, пространства, обозреваемого как бы с птичьего полета, точностью и тщательностью в передаче деталей (готические арки и каменные кружева орнаментальной декорации собора), цельностью общего решения панорамы города, шпили соборов которого теряются вдали, в утренней дымке, и, конечно, тонкостью и искренностью настроения, созвучного духу легендарного средневековья.

Сам Доре не мог вспомнить, когда начал рисовать. Его старая няня, Франсуаза, рассказывала, что с четырехлетнего возраста никогда не видела его без карандаша в руке, с которым он не расставался даже в постели. Гюстав часто просил друзей отца отточить ему карандаш с обеих сторон, чтобы он дольше рисовал. Один из ранних рисунков, выполненных Гюставом в возрасте шести-семи лет, носит название «Плутон и Клит». Он отличается зрелостью художественного мышления, выразительностью и свободой исполнения. Все, что характерно для работ зрелого мастера-графика, здесь налицо: впечатляющий контраст основных пятен — темного и светлого, их взаимная уравновешенность, выразительность линии, разнообразие штриха, вылепливающего форму, пространство, переданное лаконичными средствами.

В 1841 году юный Доре с семьей переезжает в Бур, куда переводят его отца — инженера-путейца департамента Эн. Бур, окруженный со всех сторон громадами Вогез и сосновыми лесами, извилистые улочки города, монастыри и руины, контрасты света и тени старого собора — все будило воображение юного художника.

Позднее Доре сам признается: «Эти зрелища были одними из первых моих живых впечатлений. Они явились теми сильнейшими импульсами, которые образовали мой вкус».

Он бродил по лесам, любовался руинами монастыря Сент-Одиль, долиной Роны и горами Юры, сопровождая отца, прокладывавшего линию между Лионом и Женевой. Его вдохновляла величественная природа — дикие леса, темные ущелья, башнеобразные холмы. Дни, проведенные в Вогезах, способствовали развитию фантазии будущего художника. Доре говорил позднее, что не удивился бы, увидев духов, выходящих из пещер и размахивающих факелами. Ему казалось тогда, что «каждая тень, отбрасываемая вершинами гор, является тенью

свирепого великана».

Уже в это время формируются основы той оригинальной изобразительной системы Доре (и прежде всего пейзажных образов — фонов будущих иллюстраций), которая сделает его искусство неподражаемым.

Гюставу было только одиннадцать лет, когда он создал несколько рисунков на литографском камне. Сохранился один из них, изображающий горожан Бура, выполненный легко и артистично, на одном дыхании. Изображены представители всех сословий города: интеллигент, крестьянка, лавочник, ремесленник, фермер. Черты лица, взгляд, одежда — все поражает необычайной наблюдательностью, с которой юный мастер схватывает характерные черты каждого персонажа.

Из ранних работ Доре особенно знаменит луврский набросок пером «Голова фермера». Рисунок сделан буквально в считанные секунды, но как много успел сказать за это время юный мастер.

В облике персонажа ясно выражены особая, «приземистая» настороженность, мешковатость и хитрость крестьянина «себе на уме». Основными средствами создания изобразительного и одновременно литературного портрета фермера здесь служат беглая, «дышащая» линия и живописные, энергично брошенные, короткие штрихи.

Гюстав рисовал все свободное время, покрывая стены и полы рисунками; даже серая детская блуза была использована в качестве холста для живописи.

Отец с тревогой следил за артистическими упражнениями сына. Он хотел, чтобы Гюстав поступил в политехническую школу и стал инженером, подобно ему самому, или артиллерийским офицером. Чтобы отвлечь Гюстава от рисования, отец покупает ему скрипку, но это только способствовало выявлению другого артистического дара сына — музыкального. Юный Гюстав вскоре изумил своих друзей и соседей той легкостью, с которой он схватывал мелодии военных оркестров, игравших в парках города. Он был не только прирожденным художником, но и прирожденным музыкантом, «Он мог точно изобразить все, что видел; он мог сыграть на своей скрипке все, что

слышал», — отмечает один из его первых биографов, хорошо знавший Доре.

Детство было периодом самых сильных переживаний Доре. Именно в детстве ему являлись в сновидениях устрашающе-большие, жуткие, кошмарно-неодолимые образы; его детские сны и детские игры были полны демонического и забавно-фантастического, веселья и романтики, и с их помощью он создал себе царство, отгороженное высокой стеной от тех, кто не разделял его игр, — от взрослых и учителей.

Его тетради школьных лет, многочисленные записи, письма к друзьям сплошь покрыты рисунками, выполненными пером и карандашом. Рисунки эти поражают остроумием, выдумкой, оригинальностью образов, зрелой фантазией.

Среди них много быстрых перовых набросков, навеянных страницами только что прочитанных книг, рисунки античных богов и героев, гротесковые портреты жителей Страсбурга и Бура, очень точные и выразительные изображения, не переходящие в карикатуру, городские сценки, переданные очень живо и весело, жанровые картинки, с теплым юмором рисующие нехитрую жизнь провинциального городка.

Родные восхищались его рисунками, легко узнавая в них своих знакомых, а также близких, учителей и друзей самого юного художника, которых он необыкновенно точно изображал по памяти, но наделял какими-то новыми, странными свойствами.

Да и сам Доре в одном из своих автопортретных изображений предстает в виде какого-то необычного насекомого с осиной талией. Лицейские одноклассники до упаду хохочут, разглядывая его листы «Похождения Телемаха», выполненные пером в 1845 году. Скудная «лицейская античность» оживает здесь в комически-гротесковых образах.

Листы «Телемаха» полны неистового движения, озорного юмора, буйной фантазии, предельно выразительны, до предела «раскованны» и необычайно художественны. (Свободная композиция, напряженная линия, сочная разнообразная штриховка отличают эти замечательные рисунки.

Уже в ранних работах Доре заметны основные черты его будущего стиля: переплетение гротескно-фантастического с сатирическим, необычайная точность детали, доходящая до натурализма, и общее «ирреальное» настроение.

Особенно выразительны листы, изображающие Калипсо, ожидающую Одиссея, а также многочисленные забавные сцены, героями которых являются Телемах и Ментор. Герои этой серии постоянно обнаруживают привычки и замашки горожан Бура, а некоторые детали взяты прямо с натуры (ночной колпак Ментора, сигара, которую курит Телемах, прически и одеяния царицы и ее придворных дам, слушающих рассказ героя с таким же видом, как и кумушки Страсбурга и Бура).

Дегероизация античности, заметная в «Телемахе», характерна для работ многих французских графиков того времени, таких, как Оноре Домье, Жан Гранвиль и других, с искусством которых юный Гюстав был хорошо знаком. Но если для названных мастеров подобная интерпретация античности служила своеобразной формой протеста против казенного академизма, насаждаемого в эпоху Луи-Филиппа, то для Доре она была, с одной стороны, проявлением озорства, а с другой стороны — неосознанным бунтом романтика против штампа «классной античности», преподаваемой в лицеях того времени.

Уже в ранний период творчество Доре отличается многообразием. Здесь и жанровые сцены, фиксирующие отдельные моменты окружающей жизни, человеческие типы, обычаи, и гротесковые, сатирические наброски, приближающиеся к карикатуре; образы, навеянные литературными произведениями, а также связанные с миром сновидений, которые фиксируются с максимальной точностью и полнотой. «Он навсегда запомнил своих детских героев и героинь, — пишет его биограф, — часто живо описывая характерные особенности, различая цвет их глаз, волос, телосложение и даже звуки голосов».

Во время одной из поездок в Париж госпожа Доре показала некоторые из рисунков Гюстава знаменитому художнику Орасу Берне. «У ребенка есть талант, — сказал он. — Только будьте осторожны с выбором учителя, ибо можно легко испортить его дарование».

«В сентябре 1847 года, — вспоминал Доре, — мои родители, вызванные в Париж срочными делами, взяли меня с собой. Наше пребывание было рассчитано на три недели. Мысль о возвращении в провинцию тревожила меня. Но я уже знал, что буду художником. Родители же предназначали меня, подобно двум моим братьям, для политехнической школы.

Однажды я проходил мимо выставочной витрины Обера и Филипона на площади Бурсе; вернувшись в гостиницу, я сделал несколько карикатур в стиле тех, которые видел в витрине. Украдкой от родителей я пошел к издателям и показал мои наброски. Господин Филипон взглянул быстро и внимательно на эти листы, расспросил о моем положении и послал обратно к родителям с письмом, в котором приглашал их к себе. Они пришли, и Филипон, используя все свои ораторские способности, предложил оставить меня в Париже, сказав, что найдет применение моим способностям. С этого дня было решено, что я должен посвятить себя рисованию. Несмотря на доброту Филипона (я говорю «доброту», потому что я тогда рисовал детски беспомощно), я должен был вернуться обратно в провинциальную глушь и провести там несколько лет».

Однако проходит всего несколько месяцев, и Доре вместе с матерью переселяется в Париж.

ПАРИЖ

Доре поселяется на улице Нев-Сен-Поль, где его матери удалось снять квартиру в одном из старых домов.

Юный художник сразу же отправляется к Шарлю Филипону с новой серией рисунков «Подвиги Геркулеса». Филипон принимает его в число сотрудников «Журналь пур рир» с окладом 5000 франков в год (Доре оставался благодарным другом своего первого патрона до конца его дней). Не случайно современники называли Шарля Филипона «ловцом талантов». Еще задолго до Доре он «нашел» и привлек к сотрудничеству многих молодых даровитых художников, таких, как Гранвиль, братья Жоанно, Декан, Домье, Гаварип и Шам. Сам

неплохой художник (он учился в мастерской А. Гро). убежденный республиканец, беспощадный полемист, Филипон в начале 1830-х годов возглавил газету «Карикатюр», превратив ее в политическую трибуну для выступлений прогрессивно настроенной интеллигенции.

Одновременно Доре продолжал общее образование в лицее Шарлемань, где также не расставался с карандашом.

Доре, не получив специального художественного образования, постоянно совершенствовал свои профессиональные навыки. Половину свободного времени он проводил в залах Лувра, изучая картины старых мастеров, но никогда не делал с них копий. Гюстав часто работал также в Национальной библиотеке, где подолгу рассматривал старые гравюры. Он заносил свои наблюдения в маленькую записную книжку, но никогда не срисовывал лица или фигуры, ограничиваясь лишь заметками о костюме, древнем шлеме или оружии, времени создания гравюры или подписи под ней. «Он был скрупулезно точен по отношению к малейшей детали», — вспоминала Ж. Дюплесси, куратор Национальной библиотеки.

В конце 1847 года Обер издал альбом литографий Доре «Подвиги Геркулеса», в предисловии к которому говорилось следующее: «Подвиги Геркулеса» задуманы, выполнены и литографированы художником пятнадцати лет, который научился рисовать без учителя и классических штудий. Мы решили сообщить об этом не только с целью вызвать особый интерес публики к работам юного мастера, но также отметить начало пути г-на Доре, который, мы верим в это, достигнет удивительных высот в искусстве. Второй альбом г-на Доре должен быть выполнен карандашом и появится в феврале».

«Подвиги Геркулеса» отличаются той же гротесковой трактовкой античной темы, что и более ранняя серия Доре, «Похождения Телемаха». Образцом здесь молодому художнику служило творчество великого Оноре Домье, который тоже в это время сотрудничал у Филипона.

Имеется в виду серия литографий Домье «Древняя история» (1841-1843), действующими лицами которой являются герои древности: Геракл, Ахилл, Менелай, Одиссей и другие. Домье наделяет их чертами современных ему буржуа, то есть преломляет античность сквозь призму

пошлости, самодовольства, мелочности. Сознательно дегероизируя античных героев, художник издевается и над официальным академическим искусством, стремившимся канонизировать античность, превратить его в некий штамп, эталон для бездумного копирования. Серия «Древняя история» появилась в то время, когда официальные круги пытались возродить классицизирующее направление в литературе, театре, изобразительном искусстве. «Герои» серии Домье вызывают неистовый смех зрителя. Комичен и Геркулес, которого Доре представляет в виде толстого старика с могучими бицепсами, необъятным чревом и короткими ногами.

Рисунки полны движения, они очень пластичны и «экономны» в распределении света и тени.

В течение четырех лет, с 1848 по 1852 год, Доре, имевший амплуа «карикатуриста бытовых сцен», еженедельно заполняет сатирическими литографированными рисунками страничку в журнале Филиппона. Здесь он встречается, кроме Домье, со многими мастерами литографированной карикатуры, творчество которых служит для него на первых порах образцом.

«Нельзя не удивляться, — писал В. Г. Белинский, — легкости, игривости и остроумию, с каким французы воспроизводят свою национальную жизнь в юмористических и нравоописательных очерках. В Париже... текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно друг другу помогающих... текст объясняет картины, а картинки объясняют текст, и то и другое верно отражает в себе действительность».

Все сказанное можно отнести к карикатурам Доре.

В шестнадцать лет Доре находился в гуще общественной жизни. Он был свидетелем февральской революции 1848 года. Он видел толпы рабочих, студентов, которые утром 22 февраля вышли на улицы с пением «Марсельезы». Они требовали избирательной реформы, отставки премьер-министра Гизо. Против восставших были брошены войска.

Улицы стали покрываться баррикадами. Восстание разрасталось. 24 февраля Луи-Филипп бежал из Парижа, а в Бурбонском дворце было провозглашено временное правительство.

«Доре был тогда в том возрасте, когда такие грандиозные события оказывают глубокое воздействие на впечатлительную натуру, — пишет его биограф. — Он изучал эти пульсирующие массы народа и в своем воображении превращал их в грандиозные картины. Днем и ночью он был на улицах Парижа, молчаливо следя за каждым эпизодом борьбы».

Широкой известностью пользовались в 1848 году его листы: «Луи-Филипп — экс-король марионеток» и «Организационный Совет Национальной гвардии».

Работа карикатуриста помогла Доре глубоко изучить жизнь. Несомненно, что, работая у Филиппона, он овладел изумительным мастерством в изображении групповых сцен.

В этом можно убедиться с помощью таких листов, как «Скачки на Елисейских полях», «Сельский бал», «Купальня», относящихся к 1849 году. Доре выбирает здесь точку зрения с «птичьего полета», чтобы вместить как можно больше участников, явно используя опыт Брейгеля, Босха и Калло, творчество которых в это время он тщательно изучает. Количество действующих лиц неисчислимо. Зритель с трудом «пробирается» сквозь людские толпы, группы, минуя отдельные фигуры, каждая из которых по-своему выразительна и изображена с присущим Доре остроумием и меткостью. Персонажи движутся, жестикулируют, участвуют в общем действии, создавая забавную сумятицу. Но их фигурки не просто забавны. Каждая из них являет тот или иной социальный тип. В каждой из этих сцен на переднем плане мы видим жандармов, блюстителей порядка эпохи Луи Бонапарта. Иногда они просто наблюдают за происходящим, иногда активно вмешиваются в действие.

В 1854 году появляется альбом литографий Доре «Парижский зверинец».

Эти «великолепные листы с их свободной, самостоятельной переработкой полученных впечатлений от Домье обнаруживают единственно присущую уже тогдашнему Доре способность патетического искажения жеста, костюма и ландшафта, которая, собственно, не столько придает этим листам забавный характер, сколько вносит в них оттенок призрачности. Юноша уже созрел для

восприятия решающего явления, уготованного ему современностью, — явления Домье».

Творческий метод Домье был близок Доре. Подобно Домье, он не писал с натуры. «Отличительная черта Домье как художника, — говорил Бодлер, — его уверенность: у него изумительная, почти божественная память, которая заменяет ему натуру».

Доре также поражал всех своей феноменальной зрительной памятью. Биографы художника приводят следующий факт. Однажды друг Доре фотографировал собор, а художник пристально рассматривал собор. Затем уже дома, в то время, когда проявляли фотографию, Доре нарисовал его по памяти. Сравнение рисунка и фотографии обнаружило (к изумлению фотографа), что в рисунке не упущено ни одной детали.

Один из близких друзей Доре рассказывал: «Я не думаю, что в течение целого года Гюстав спал в среднем более трех часов в сутки. Удивительно, что он не сошел с ума, хотя все шло к этому. Его жизнь, отмеченная непрекращающимся нервным возбуждением, была одним постоянным приходом и уходом от издателей, авторов, журналистов и так далее. Но он никогда не жаловался ни на какое физическое недомогание, даже на головную боль, но только работал, работал и работал».

Доре, как и Домье, работал в 1850-е годы в технике литографии. Хороший литографический оттиск хранит особенности оригинала.

Так же как и у Домье, литографии Доре представляют великолепный образец импровизации. Оба художника многим обязаны театру, где игра сценической светотени изменяет привычный облик людей и предметов, придавая всему поэтичность и загадочность.

Подобно Домье, Доре в это время выступает как живописец парижских «нравов» и, в частности, как автор серии «Парижский зверинец», которая открывается литографией «Коршун». Лист разделен на две самостоятельные сцены. В левой части композиции изображена спускающаяся по лестнице женщина с двумя маленькими детьми. Ее только что выгнали из квартиры за неуплату: на втором плане видна фигура хозяина, выпроваживающего женщину.

В правой части — та же лестница, по которой спускается уже

почтенный пожилой господин в цилиндре. Позади него видны фигуры людей, но какая разница с первой сценой: они подобострастно снимают шляпы перед господином в цилиндре. Это, по-видимому, владелец газет или богатый коммерсант — одним словом, «большой человек» эпохи Луи Бонапарта. Образ этот сильно напоминает бальзаковского Тайфера из «Человеческой комедии».

Да и другие образы «Парижского зверинца» перекликаются с бальзаковскими. Доре, подобно Бальзаку, предпочитает обобщенные сочные типы, дает им точную социальную характеристику.

На улицах Парижа, в толпе, в театре, на бирже, то тут, то там мелькают звериные лица.

В листе «Львы» перед дамами внезапно вырастает сплошная стена господ, напоминающих стареющих львов. В экипаже (лист «Львицы») проносятся дамы, похожие на томных львиц. В листе «Оперные крысы» солистки кордебалета вызывающе демонстрируют свои прелести перед богатыми старичками-меценатами. Подписью к этому листу могла бы стать завершающая фраза рецензии Люсьена Рюбампре, героя романа Бальзака «Утраченные иллюзии»: «Довольно одного этого болеро, чтобы привлечь всех старцев, не ведающих, как пристроить остатки своей любви, и из чувства милосердия я советую им тщательно протереть стекла лорнетов». Лист под названием «Волки» изображает парижских биржевых дельцов. Серые сюртуки, хищные взгляды, настороженные позы — все это удивительно напоминает волчью стаю.

В листе «Совы» изображены проститутки, хищно высматривающие очередную жертву. Тут же сутенер, в виде филина. Художник великолепно использует светотеневые эффекты: тени на стене вызывают у зрителя ассоциации с крыльями ночных хищниц и в то же время убедительно воссоздают атмосферу ночного Парижа.

Серия «Парижский зверинец» поражает мастерством, с которым молодой художник передает типы, костюмы, интерьер, многочисленные световые эффекты. Листы эти отличаются виртуозностью художественного решения. Они сочетают богатую фантазию, остроумную выдумку и разнообразие художественных средств в трактовке каждого образа.

«Жанр искусства, именуемый карикатурой, — писал Доре, — в течение долгого времени, в силу моих природных наклонностей, привлекал меня. Но хотя в течение четырех или пяти лет я исполнил тысячи рисунков, единственное, что издатель допускал к печати, — это карикатуры».

С 1848 года Доре начинает выставляться в парижском Салоне. В 1848 году он выставил здесь два карандашных рисунка, а в 1850 году — картину «Сосны». Доре подписывал свои первые картины следующим образом: «Гюстав Доре, ученик господина Дюбуа». Дюбуа преподавал в коллеже Сен-Луи, давал «уроки живописи и рисунка» на улице Рише. Следовательно, Доре получил навыки в области живописи у профессионального художника.

Поэтому трудно согласиться с мнением некоторых исследователей, утверждающих, что «художники типа Доре не знают по-настоящему поступательного развития, основанного на сознательной работе над самим собой. Быть может, в конце концов они остаются вечными дилетантами, потому что то, что они создают, они создают благодаря своим природным данным, своему прирожденному дарованию, а не благодаря воспитанию, образованию и школе».

Мы уже отмечали, что молодой Доре изучал искусство старых мастеров в Лувре, много времени проводил в Национальной библиотеке, хорошо знал творчество Босха, Брейгеля, Калло, Рембрандта, обращался к творчеству современных ему мастеров, таких, как Эжен Делакруа, Жан Гранвиль, Оноре Домье. Обладая феноменальной памятью, он мог обходиться без модели. Технику живописи он освоил, как уже отмечалось, под руководством «мсье Дюбуа». Как видим, Доре не был лишь «самоучкой», каким его обычно изображают.

Друг художника, П. Даллоз, писал: «Его жизнь в это время была очень простой, как всех тех людей, которые ревниво оберегают свою работу от посторонних глаз. Он вставал рано, работал за длинным столом, делая часто по шесть рисунков за одно летнее утро».

В начале 1850-х годов Доре с семьей переселяется в старый дом, выстроенный его дедом по материнской линии, на улице Сен-Доминик,

в квартале Сен-Жермен. Здесь да еще в маленькой студии на улице Байяр Доре проводил все время.

Ипполит Тэн рассказывал: «Я учился в лицее Бурбонь, а он — в Шарлемане. Общие друзья привели меня в его студию на улице Принца. Там мы увидели огромные картины с фигурами в человеческий рост и большие пейзажи, десятка два, изображающие Воге-зы, где он родился. Эти холсты без рам были расставлены вдоль стен. Он выдвигал их, подобно стеклам магического фонаря, и показывал нам. Марселен, Эмиль Лами и другие были, подобно мне, изумлены этим избытком воображения и мощи. Своей энергией, силой, оригинальностью, блеском и мрачной грандиозностью они напоминали Тинторетто».

Эти воспоминания относятся к началу 1850-х годов, когда Доре еще не было двадцати лет. Но уже в это время молодой мастер активно работал в области живописи. Зная И. Тэна как тончайшего знатока и ценителя настоящего искусства, можно не сомневаться в высоте художественных достоинств ранних картин Доре. К сожалению, дальнейшая их судьба неизвестна.

В это же время Гюстав написал серию картин маслом под общим названием «Париж как он есть».

Теофиль Готье, его соученик по лицей Шарлемань, очень хвалил картины за мастерство, с которым они были выполнены.

И все же работа графика занимала почти все его время.

Доре все чаще обращается к деревянной гравюре, которая становится для него главным средством выражения.

Это объясняется прежде всего тем, что Доре оставил журнальную графику, где литография была незаменимой техникой, и перешел к книжной иллюстрации, где ксилография преобладала. Кроме того, ксилография давала неизмеримо большие возможности для проявления богатой фантазии мастера. Используя гравюру на дереве, он мог разнообразить художественные решения, быть более «гибким» по отношению к иллюстрируемому автору. Наконец, ксилография давала возможность художнику выработать свой стиль.

Альбом Доре «Галльские безумства» (1852) представляет, по сути, уже новый тип издания, то есть не альбом карикатур, а своеобразное,

гротескное по форме, историческое исследование в картинах. Это некая промежуточная стадия между карикатурой и иллюстрацией. Вот уж где Доре дал развернуться своему таланту сатирика!

Изображая отдельные эпизоды истории Франции, художник далек от всякой романтической идеализации. В «Галльских безумствах» он широко использует прием экспрессивной и сатирической деформации образа, но это, как ни странно, убедительно передает атмосферу той или иной эпохи французской истории. При этом каждый лист решен в соответствии с художественным стилем изображаемого времени.

Вот лист «Право господина», переносающий зрителя в эпоху средневековья. Владелец замка приказывает своим наемникам разлучить чету влюбленных. Стражники со зверскими физиономиями удерживают вырывающегося юношу, который пытается защитить девушку. Все в этом листе передано непосредственно, живо, и в то же время все здесь полно символического значения.

Тучный феодал — непоколебимая власть, так же как и замок, вырастающий за его спиной. Стражники с ошетилившимися копьями — перассуждающая, жестокая сила, ревностно охраняющая власть феодала.

В листе «Турнир» изображен конный поединок рыцарей на копьях. Но самих рыцарей не видно. Видны только доспехи, щиты, копья, гербы, штандарты. Все здесь сведено к геральдическому знаку, атрибуту, символу. Создается впечатление, что бьются не рыцари, а рыцарские доспехи.

Очень остроумно решен лист «Представление трагедии Расина в Версале». На сцене — актеры, играющие античных героев, а в зале — парики.

Одна деталь-гипербола — и у зрителя возникает ощущение атмосферы Версаля времен Людовика XIV.

Лист «Коринна задает тон» переносит нас в салон эпохи Империи. Здесь представлены все «атрибуты» времени Наполеона: поэтесса-импровизатор, арфа, «античные» одеяния женщин, brave офицеры, вытянувшиеся в струнку и благоговейно внимающие певице. Прекрасно передана парадная атмосфера «наполеоновского ампира».

Сам выбор места действия в серии «Галльские безумства» прекрасно характеризует основные настроения и вкусы изображаемой эпохи.

Так, в листе «Романтик-декламатор» перед нами «развернут» весь набор романтической бутафории, используемой французским искусством XIX века: уединенное озеро, кувшинки, камыши, ива, клонящая свои ветви, дремучий лес и руины замка. И, конечно же, поэт-романтик в сюртуке, с осиной талией, держащий в одной руке томик стихов, а другой указывающий в сторону романтических руин дамам, плывущим в лодке.

В 1854 году Доре создает цикл «История святой Руси». Здесь много забавного, но в то же время слишком легковесного и исторически неточного.

Но среди пятисот рисунков серии есть несколько листов, в которых художник достаточно верно и своеобразно отразил атмосферу отдельных периодов русской истории. Это листы, изображающие Николая I.

Для большинства французских демократов русское самодержавие являлось символом международной реакции. Были свежи воспоминания о его участии в Священном союзе, восстановившем власть Бурбонов, и о совсем недавних событиях, когда в 1849 году с помощью царской России . была подавлена революция в Венгрии. Особенно ненавистен французским демократам, так же как и передовой русской общественности, был сам царь, прозванный «жандармом Европы». Более злой сатиры на Николая I и его окружение, чем лист Доре «Николай произносит речь перед гвардией», не было, наверное, и в русском искусстве XIX века. В порыве проповеднического азарта царь-манекен воздевает указующий перст. Ему послушно внимают такие же безголовые, стоящие на шарнирах манекены-кавалергарды, символизирующие тупой, нерассуждающий военно-бюрократический механизм русского самодержавия.

Достается от Доре и «диким помещикам». В листе «Игра в карты» изображены помещики, запятые игрой. Только в качестве ставок служат здесь не деньги, а крепостные, сложенные на столе штабелями и связанные веревками. Страшная, обличительная метафора! Для участников же этой игры и для окружающих их наблюдателей все

выглядит «по-домашнему» и никого не удивляет.

Гравюры «Истории святой Руси» представляют особый тип издания между иллюстрированной книгой и иллюстрированным листком. Этот цикл предваряет начало деятельности Доре-иллюстратора.

В 1853 году Доре добивается одобрения своего издателя на иллюстрирование сочинений Рабле, которые должны были выходить в виде серий того же типа, что и комические периодические издания.

Так, в 1854 году появляется дешевое издание: «Сочинения Рабле с иллюстрациями Гюстава Доре». «Это была, — вспоминал художник, — первая моя вещь, которая произвела сенсацию и благодаря одобрению прессы обратила на себя внимание публики».

Журнал «Мушкетер» (от 7 августа 1856 года), издаваемый А. Дюма, посвятил его «Гаргантюа и Пантагрюэлю» целое исследование, и Доре приобрел невиданную ранее популярность. С этого времени имена Рабле и Доре стали неотделимы. «Я не могу описать волнение, которое вызвали эти рисунки, — вспоминал друг художника. — Куда бы я ни шел, Рабле звенел в моих ушах. Доре и Рабле были темой разговоров всего Парижа, и никто не говорил ни о чем, кроме как об этой удивительной книге и ее удивительных иллюстрациях. Люди не верили, что их автором был почти мальчик, и многие смеялись надо мной, когда я уверял, что это так. Он сделал Рабле навечно и очень гордился своим успехом. Это был колоссальный триумф молодого Гюстава Доре».

Успех Доре объясняется многими причинами. Прежде всего, близостью гротесково-комического мироощущения художника и «мэтра Алькофрибаса». Во-вторых, тем, что образам Рабле, выражаясь словами М. М. Бахтина, присуща особая принципиальная и неистребимая «неофициальность»: никакой догматизм, никакая авторитарность. никакая односторонняя серьезность не могут ужиться с раблезианскими образами, враждебными всякой законченности и устойчивости. всякой ограниченной серьезности, всякой готовности и решительности в области мысли и мировоззрения.

В-третьих, успех Доре был результатом достижений французского романтизма XIX века, заново «открывшего» своего национального гения.

Доре как бы осуществляет мечту писателя и критика Ш. Сент-Бёва, писавшего в 1850 году в статье «Французские легенды Рабле»: «Побеседовать с самим Рабле! Ах, если бы это было возможно! Ощутить хоть на мгновение его подлинно таким, каким он был в действительности, почувствовать его живой голос, — чего бы только мы не дали за это! В том влечении и любви, которые многие испытывают к Рабле, есть нечто большее, чем восхищение: им присуще то взволнованное любопытство, которое стремится заглянуть в область неведомого и таинственного».

В трактовке образов «Гаргантюа и Пантагрюэля» Доре следует за своими современниками — французскими романтиками. В 1853 году, незадолго до появления иллюстраций Доре, вышла книга его друга, Теофиля Готье, «Гротески».

Готье ищет народные корни гротеска и не приписывает гротеску исключительно сатирические функции. Гротеск, по глубокой мысли Готье, всеобъемлющ и неисчерпаем, что было открытием французских романтиков.

В своей книге о Шекспире В. Гюго провозгласил Рабле величайшим поэтом «плоти» и «чрева», ставя Рабле после Данте и перед Сервантесом и Шекспиром.

М. М. Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» глубоко исследовал истоки образной системы Рабле. Он показал, что представления о гротескном теле, одним из признаков которого является «чрево», утроба, связано с глубинными пластами неофициальной народной культуры. Народное мифопоэтическое мышление породило сказочные образы, основанные на традиционных крестьянских занятиях — сезонных полевых работах.

Великаны Рабле персонифицируют производительные силы земли. Чрево гротескного тела потребляет пищу, подобно тому, как чрево земли вбирает в себя зерна. И тело, и земля, принимая, перемалывают, уничтожают старое и порождают новую жизнь. Гротескное тело, писал Бахтин, подобно коллективному народному телу, разомкнуто в мир и находится в двуедином процессе становления-умирания. Оно символизирует естественный и нескончаемый порядок жизни народа,

его связи с землей, со своим прошлым и будущим.

Эта идея нашла свое воплощение на фронтисписе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Доре, где гигантская фигура Рабле изображена вровень с величайшими мудрецами и поэтами древности, у «подножия» которых суеются маленькие фигурки писателей, изучающих его творение. Здесь Доре солидарен и с Шатобрианом, выдвинувшим идею о гениях-матерях, которые рожают и вскармливают всех остальных писателей данного народа. Таких гениев-матерей — лишь пять-шесть во всей мировой литературе.

В их числе, рядом с Гомером, Шекспиром и Данте, находится и Рабле. Он создал всю французскую литературу, подобно тому как Гомер создал греческую и римскую, Шекспир — английскую, Данте — итальянскую.

На фронтисписе Доре изображает писателей, на которых гений Рабле оказал огромное влияние: здесь Мольер, показывающий публике своего «Тартюфа» и «Скапена», Вольтер с «Орлеанской девственницей», Лесаж с «Жиль Блазом», а также такие писатели XIX века, как Гюго, Бальзак, и многие другие.

Доре была близка мысль Гюго, считавшего, что гротескный жанр творчества — обязательный признак гениальности.

Гиперболизм, чрезмерность, являющиеся основными признаками гротескного стиля, пронизывают все иллюстрации Доре к «Гаргантюа и Пантагрюэлю». Гротеск проявляется не только в контрастных сопоставлениях главных героев с окружающим миром, но и в каждом образе.

Жирные, тощие, длинноносые, толстошекие, с тройными, двойными подбородками, тучные, с заплывшими глазками, звериноподобные персонажи — все они образы одного гротескного, «становящегося» тела. Можно сбиться со счета, перечисляя те образы Доре, в которых смешано человеческое и звериное — один из древнейших признаков гротеска.

«Все истинные поклонники, истинные приверженцы пантагрюэлистического учения, — писал Сент-Бёв, — находят в бочке мэтра Франсуа и даже в осадке на дне ее какой-то особенный вкус,

который предпочитают всякому другому».

Доре нашел у Рабле мудрость народной стихии, особое, праздничное безумие.

Образы, созданные Доре, народны по своей сути. Гаргантюа и Пантагрюэль в иллюстрациях Доре воспринимаются как полноправные участники народной жизни, они естественно «вписываются» в толпы людей, интерьеры, природу. И все это в соответствии с народным пониманием героев как реальных людей. До сих пор еще в различных местах Франции можно видеть скалы, камни, металлические монументы, связанные с именем Гаргантюа, символизирующие различные части его тела и отдельные предметы его обихода: «палец Гаргантюа», «зуб Гаргантюа», «ложка Гаргантюа», «котел Гаргантюа», «чаша Гаргантюа», «палка Гаргантюа» и др. Здесь, в сущности, — раблезианский комплекс разъятых членов гигантского тела, кухонной утвари и предметов домашнего обихода.

Гениальные иллюстрации Доре к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» явились началом нового типа иллюстрированной книги, где рисунки неразрывно сливаются с текстом и свободно чередуются большие и маленькие изображения. Здесь была найдена счастливая гармония между литературной и иллюстративной частью. При этом художник, не отказывая себе в праве на творческий вымысел, стремится передать неповторимые особенности образного строя произведения.

Один из современников художника заметил, что Доре, как гравёр, имеет по меньшей мере полдюжины стилей, которые он приспособливает к различным авторам. К этому можно добавить, что Доре часто прибегает к различным изобразительным манерам, когда ему необходимо передать оттенки мысли писателя, ярким свидетельством чему служат четыреста двадцать пять иллюстраций к «Озорным рассказам» Бальзака.

Создавая рисунки к «Озорным рассказам» сразу же после окончания работы над «Гаргантюа и Пантагрюэлем», Доре понимал, что перед ним стоит задача двойной трудности, так как ему предстояло сделать вторую раблезианскую книгу непохожей на первую. На «раблезианство» своей книги недвусмысленно намекал сам Бальзак в рассказе

«Замужество красавицы Империи», где говорится о «наипрекраснейшей книге досточтимого господина Рабле».

Бальзак придавал большое значение «Озорным рассказам», считая их прологом к «Человеческой комедии». И, подобно тому как Бальзак в своей огромной арабеске не ограничился «критикой средневековой морали» и «сатирой на духовенство», так и Доре постарался создать панорамную широкую картину средневековой жизни, проникнутую духом далекого времени во всем его причудливом, сложном, часто таинственном и в то же время сочном человеческом обличье, плотском и полнокровном, чудовищном и простодушном, гротескном и поэтичном.

Красноречив фронтиспис к «Озорным рассказам». Из средневекового города, виднеющегося вдали, движется растянувшаяся серпантинном толпа, напоминающая шествие паломников. Толпа направляется к красавице Империи, которая гордо возвышается на первом плане, над всеми этими фигурками рыцарей, кардиналов, монахов, юристов, горожан, умоляющих ее о благосклонности.

«Изо всех куртизанок Империя, — повествует Бальзак, — почиталась самой роскошной и слыла к тому же взбалмошной, и вдобавок была она прекрасна, словно богиня, и не было ее ловчее в искусстве водить за нос кардиналов, укрощать вояк и притеснителей народа.

Важнейшим особам духовного звания госпожа Империя вовремя умела ласково улыбнуться и вертела всеми, как хотела, будучи бойка на язык и искусна в любви, так что и самые добродетельные, самые холодные сердцем попадались как птицы в тенета».

Доре, используя контрасты света и тени, великолепно передает атмосферу ночного средневекового Парижа, изображает, как «дома жмутся друг к другу, скопляются и, словно вода в водоеме, все выше поднимают свой уровень в этом бассейне. Они растут в глубь дворов, они нагромождают этажи на этажи, карабкаются друг на друга, они, подобно сжатой жидкости, устремляются вверх. Улицы все более и более углубляются и суживаются, площади застраиваются и исчезают».

Некоторые листы к «Озорным рассказам» по своему таинственному

фантастическому настроению напоминают романтические страницы «Собора Парижской богородицы» В. Гюго, — например, сцену посещения героем романа двора чудес. Доре была близка эстетика Гюго, требовавшего смешения гротескного с возвышенным, чувственного с фантастическим, о чем свидетельствуют иллюстрации к рассказам «Про монаха Амадора, достославного настоятеля монастыря в Тюрпене», «Красавица Империя», «Раскаяние Берты», где фигуры людей, закованных в латы, призрачно выступают из ночной мглы, где дома, сдавливающие друг друга, вырастают до облаков, где узкие улочки влекут своей таинственной глубиной, напоминая сновидения; где героев каждую минуту могут изрешетить стрелами, пущенными из арбалета, разрубить до пояса, проткнуть копьями, вздернуть на виселицу, пригвоздить мечом к стене.

Но Доре не дает читателю долго леденеть от ужаса, созерцая эти сцены, и переводит все в шутку, озорную, веселую буффонаду.

Когда же герои «Озорных рассказов» предстают, так сказать, крупным планом, зритель не знает, чем больше восхищаться: то ли неисчислимым запасом остроумия, который обнаруживает художник, создавший эти выразительные, живые характеры, сочные и химерические, то ли непревзойденным артистизмом выполнения.

Образы, созданные Доре, убедительно раскрывают характеры, темпераменты и нравы героев: любвеобилие, хитрость, подозрительность, ханжество, добродушие, чревоугодие, фанатическую иступленность, веселость нрава.

Современники не верили, что рисунки к «Озорным рассказам» были выполнены молодым человеком, живущим в Париже и проводящим время среди богемы на улице Мучеников.

Художник Жюль Кларети так описал Доре, когда пришел в его мастерскую: «Гюстав Доре очень молод, уже в 15 лет он стал внезапно знаменитым. У него для этого все данные: веселость, энергия, священный огонь, а также — должен ли я сказать об этом? — располагающая внешность. Если, пораженные невероятным числом его рисунков, вы вообразите, что их создал некий колосс, трудившийся денно и нощно, вы ошибетесь. Взгляните! Доре небольшого роста,

тонкий, живой, элегантный, даже деликатный. Но так много энергии в его сверкающем взоре, так много юмора на его губах, волосы так густы и прекрасны, что вы сразу разглядите смелый темперамент, полный жизни и силы, способный к импровизации. Его глаза временами искрятся, в них видна мечта. Они выражают смесь южной раздражительности с меланхолией севера. В его рисунках свет играет, как в офортах Рембрандта. Со времен Калло мы не видели такого замечательного графика и новатора».

Работая над иллюстрациями к «Озорным рассказам» Бальзака, Доре широко использует найденный им прием оформления книги, заключающийся в чередовании вкладок во всю страницу с виньеточными рисунками от руки, сопровождающими текст. Размеры виньетки поддаются любому варьированию и поэтому наиболее полно отвечают зрительно декоративным требованиям книжной страницы. Они «сгущают» возникающие у читателя визуальные ассоциации до наглядных образов и в то же время, используя отдельные слова в качестве графических полуорнаментальных мотивов, возвращают его к литературному тексту.

С осени 1855 года Доре приступил к изучению Данте для создания иллюстраций к «Божественной комедии». Еще в Страсбурге, в лицейские годы, Гюстав проводил много часов за рисунками к Данте. Образы эти созревали давно. Доре хорошо знал латинский язык, но не владел итальянским. Перевод Данте на французский язык был выполнен белым стихом. Великий художник перевел великого поэта с помощью карандаша, пользуясь языком образов.

Грандиозные гравюры Доре к «Аду» появились в 1861 году («Чистилище» и «Рай» были выполнены в 1869 году).

Теофиль Готье писал 1 августа 1861 года в газете «Монитор»: «Нет другого такого художника, который лучше, чем Гюстав Доре, смог бы проиллюстрировать Данте. Помимо таланта в композиции и рисунке, он обладает тем визионерским взглядом, который присущ поэтам, знающим секреты Природы. Его удивительный карандаш заставляет облака принимать неясные формы, воды — сверкать мрачным стальным блеском, а горы — принимать разнообразные лики. Художник создает

атмосферу ада: подземные горы и пейзажи, хмурое небо, где никогда нет солнца. Этот неземной климат он передает с потрясающей убедительностью...».

Прежде чем перейти к разбору иллюстраций Доре, напомним читателю содержание письма Данте к Кану Гранде делла Скала, приютившему его в Вероне. Отсылая ему последнюю часть «Комедии», великий поэт объясняет, что смысл его произведения двоякий: буквальный и аллегорический, явный и скрытый, внешний и внутренний. В поэме, как отмечает Данте, отражаются падение и возрождение человека, который в самом себе носит свой «ад» — душу, гибнущую в случае преобладания телесного, чувственного начала, поэтический образ порока, и свой «рай» — поэтический образ добра, внутреннего покоя и счастья. Переход от «ада» к «раю» путем раскаяния — это чистилище, неминуемое для каждого стремящегося к блаженству. Однако, несмотря на некоторую отвлеченность философского замысла, «Божественная комедия» поражает обилием и точностью почерпнутых из природы и человеческой жизни поэтических сравнений и образов, что сообщает рисуемому Данте «загробному» миру осязаемую реальность. Не случайно некоторые современники Данте считали, что поэт и в самом деле побывал в преисподней. Известен рассказ о двух дамах, встретивших Данте на улицах Вероны. «Посмотри-ка! — сказала одна из них, указывая на поэта. — Вот тот, который может ходить в ад и приносит оттуда вести!» «Ты права! — отвечала ее собеседница. — У него от адского огня потемнело лицо и закурчавилась борода».

Как «реальное» путешествие в ад трактует «Божественную комедию» и Гюстав Доре.

Не случайно и то, что большое влияние на его работу оказали и традиции, идущие скорее от искусства не Боттичелли, а Микеланджело.

Иллюстрации Сандро Боттичелли к «Божественной комедии», относящиеся к 1492-1497 годам, отличаются лиричностью, «бесплотностью», в них отсутствует дантовская «сверхсвязательность», грозная мощь, с которой он изобразил загробное царство. Боттичелли в своих иллюстрациях обращается только к контуру, не моделирует формы светотенью, очень условно изображает место действия. Иными

словами, Боттичелли дает «внутреннюю» трактовку «Божественной комедии», о которой говорил Данте в своем письме к Кану Гранде делла Скала.

Иллюстрации Доре, примыкая к «линии» Микеланджело, дают «внешнюю» трактовку «Божественной комедии», сохраняя в то же время ее духовность. В период создания иллюстраций к Данте Доре тщательно изучал творчество Микеланджело, особенно его фреску «Страшный суд», находящуюся на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане. Отсюда берут начало могучие, мускулистые, полные дикой энергии, поражающие сложнейшими разворотами, выразительными позами тела грешников в гравюрах Доре. Отсюда же и мастерство в размещении громадных масс, неисчислимых толп грешников, движущихся в неизмеримых безднах ада, несущихся, по выражению Данте, «подобно сухим листьям».

Прав Гартлауб, увидевший в гравюрах «Ада» «несомненно значительный шаг вперед в развитии героически-патетической стороны дарования художника и вместе с тем часто поражающее нас умение приспособиться к большому формату. Эффектная композиция и в то же время подлинная способность к внутреннему видению пространства и ландшафта порою сливаются здесь воедино, производя необыкновенно сильное впечатление».

В этом издании Доре отказывается от виньеток, чтобы все внимание сосредоточить на больших листах иллюстраций, напечатанных на тонированной бумаге с широкими белыми полями. Каждая композиция решена как отдельная, самоценная картина. Воздействие на зрителя этих иллюстраций достигнуто благодаря свойственному Доре дару композиции и эффектному освещению, за что художника часто упрекали в «театральности». Но в «Аде» Доре нет искусственной театральности, потому что мастер сам потрясен видениями Данте и торопится воплотить их в образы, обступающие его самого.

Вот лист, иллюстрирующий следующие строки из поэмы Данте:

«На полпути земного бытия,
Утратив след, вступил я в лес дремучий.

Он высился, столь грозный и могучий,
Что описать его не в силах я,
И при одном о нем воспоминанье
Я чувствую душою содроганье».

Громадные деревья с могучими, узловатыми корнями возвышаются на холме, от чего еще более одиноко выглядит фигура Данте, с ужасом оглядывающегося назад. Деревья, переплетаясь вершинами, мощными ветвями, образуют подобие некоего свода, в темную мглу которого должен вступить Данте. Кажется одушевленным кустарник у ног Данте. Тревожные контрасты света и теней, страшный лес — все это создает настроение тревожной загадочности.

Вот другой лист:

«Я шел вперед гористою дорогой
И встретился на самой крутизне
С пятнистою пантерой быстроногой».

Композиция этого листа построена с таким расчетом, чтобы показать невозможность Данте миновать пантеру, символизирующую чувственность. Весь первый план погружен в тень. Склоненная фигура Данте и скалы, напоминающие его согбенную фигуру, создают единый ритм. И вдруг резким диссонансом — ярко освещенная каменная площадка, а на ней — извивающаяся, готовая к прыжку пятнистая пантера. Чувство замкнутости усиливает скала, тянущаяся вверх, к левому краю листа, однообразной стеной. Справа же, в разрывах меж скал, безнадежная гладь адской реки с висящими над ней тучами, застилающими все небо и усиливающими настроение сумрачности и уныния. Замкнутый горизонт, темная тональность гравюр, тесное, «сжатое» пространство, заполненное несметными толпами грешников, — все это характерно для гравюр с изображениями страшных картин «Ада».

Но вот пугающие бездны его остаются позади, и поэты попадают в Чистилище.

«С надеждою вступил я в первый круг.
Цвет сладостный небесного сафира
Сливался здесь с дыханием эфира.
Все светлое, что видел я вокруг —
Душе моей, томимой видом мук,
Моим очам — надежду возвратило».

Тональность листов Доре меняется. Все светлеет. Перед читателем открывается широкий, радостный пейзаж: пышные раскидистые деревья, весенняя, цветущая природа, ясное вечернее небо, сверкающие звезды, радостная, зовущая даль.

И, наконец, полные ослепительного блеска листы «Рая» венчают это грандиозное создание Доре.

В 1860-х годах «деревянная гравюра начала приобретать популярность у публики, которая вскоре превратилась в манию, — вспоминал литератор и критик П. Лакруа. — Каждый автор, который писал книгу, хотел, чтобы Доре иллюстрировал ее; каждый издатель, который публиковал книгу, стремился выпустить ее с иллюстрациями Доре». К маю 1862 года количество выполненных Доре рисунков, если верить сообщению его друга и биографа Б. Джеррольда, достигло сорока четырех тысяч. Не все из них, конечно, равноценны. Но Доре нельзя сравнивать, например, с Энгром. Последний «оттачивал» линию годами, а неистовое воображение Доре требовало мгновенной реализации идеи в целом, не заботясь о частностях. Правда, в случае необходимости Доре мог писать небольшие картины на уровне Мейссонье, ничуть не уступая ему в скрупулезной выписанности отдельных деталей.

Постепенно вокруг Доре сложилась целая группа граверов, таких, как Н. Пизан, ставший близким другом художника, А. Паннемакер, О. Пьердон, Ж. Бровье, К. Моро, Э. Бетцель, Ж. Эбер, М. Дешан, П. Дюмон, Л. Дельдюк, К. Фагон и другие.

Что касается распорядка рабочего времени, то Доре делил свой день на три части. Утро посвящалось графике, полуденные часы —



Портрет матери. 1879 г.

живописи, вечера — опять графике.

Друг художника, живописец Бурделен, так описывает его метод работы: «Я видел, как Гюстав заработал 10 тысяч франков за одно утро. Перед ним находилось около двадцати досок, он переходил от одной к другой, набрасывал рисунок с быстротой и уверенностью, которые изумляли. За одно утро он сделал двадцать великолепных рисунков. Затем он со смехом отбросил карандаши в сторону, вскинул голову особым образом и сказал мне весело: «Неплохая утренняя зарядка, мой друг. Этого достаточно, чтобы прокормить семью в течение года. Ты не думаешь, что я заслужил хороший завтрак? Клянусь, я голоден как раз на эту сумму. Пойдем». В свободное от работы время Доре любил посещать виллу Нейи, принадлежавшую его другу Т. Готье. Вот что пишет дочь Готье, Юдифь: «Гюстав Доре был душой наших четвергов. Этот неутомимый труженик, чьи дарования были так разнообразны, а воображение — столь чудовищно, был обыкновенным школьником в быту. Его молоджавое с нежным румянцем лицо, украшенное изысканными усами и длинными ниспадавшими вниз белокурыми волосами, выражало живой ум, готовность в любую минуту совершить какой-нибудь трюк. Он мог войти на руках, вверх ногами, и не поздороваться, пока не проделает гибко и грациозно всю программу «клоунады». Когда же у нас была мадам Сабатье, он немедленно увлекал ее к пианино и они импровизировали очаровательные тирольские дуэты. Он обладал великолепным тенором, она — сопрано, и их рулады и трели продолжались бесконечно».

Современники сообщают о любви Доре к различного рода эксцентрическим выходкам. Биограф художника, Бланш Рузвельт, рассказывала, что однажды гостем Доре был министр связи. Доре работал весь день, чтобы приготовить сюрприз — превратить столовую в интерьер почтового ведомства. Велико было удивление министра, получившего салфетку в виде конверта, торты — в форме телеграфа, мороженое — в виде письменных столов.

Но все это, так сказать, лишь часть закулисной жизни артиста. Сценой же было творчество, постоянный, ежедневный, изнурительный труд с раннего утра до поздней ночи.

Главным «судьей» и постоянным зрителем работ художника была его мать, к которой Гюстав всегда относился с глубоким уважением и детской нежностью. Еще в раннем детстве она пробуждала его воображение фантастическими рассказами, чтением волшебных сказок, поощряла его занятия рисованием, игру на скрипке.

Позднее, в 1879 году, художник создал большой акварельный портрет матери, привлечший всеобщее внимание.

Перед нами портрет пожилой женщины, сидящей в уютном старинном кресле с Библией на коленях. От всего образа веет умиротворенностью и грустью воспоминаний о далеких детских годах, чувство, которое испытывал художник, создавая этот замечательный портрет.

В 1862 году Доре создает иллюстрации к «Сказкам» Шарля Перро. Некоторые критики объясняют обращение художника к волшебному миру Перро стремлением отдохнуть от ужасов дантовского «Ада». Но причина лежала, по-видимому, глубже, объясняясь не только романтизмом самого Доре, но и теми спорами, которые велись в это время по поводу французского литературного наследия XVII века в кругу романтиков, а в частности в кружке Теофиля Готье, другом которого был Гюстав Доре.

В это время Т. Готье в своих «Гротесках» поднимает на щит романтизма многих писателей, оттесненных «классицистической» критикой на второй план. Сюда относятся Жерар Сент-Аман, Теофиль де Вио, Шарль Перро.

Прочитанная в 1687 году на торжественном заседании Академии поэма Перро «Век Людовика XIV», в которой автор, отдавая предпочтение своему веку перед всеми предшествующими, иронически обошелся с Гомером, Вергилием, Менандром, импонировала романтикам XIX века в их борьбе с ложным неоклассическим стилем, символизировавшим абсолютизм Луи Бонапарта.

«Сказки» Перро нашли большой отклик в среде французских романтиков. Так, Т. Готье назвал «Ослиную шкуру» шедевром человеческого духа, столь же великим в своем роде, как «Илиада» и «Одиссея», отметил народный характер сказок Перро.

А такой блестящий критик и стилист XIX века, как Поль де Сен-Виктор, увидел в «Сказках» Перро «наивный и заманчивый маскарад. Кажется, что видишь Оберона в костюме маркиза, прогуливающегося с Титанией в воздушном портшезе в сопровождении Ариэля и Пэка, переодетых пажами».

Доре привлек в «Сказках» Перро особый мир, сочетающий гротеск и волшебство, ужасное и смешное, то есть все то, что было столь близко его дарованию. И, подобно фее в «Спящей красавице», коснувшейся своей палочкой жителей замка: ключниц, фрейлин, камеристок, кавалеров, прислужников, дворецких, поваров, поварят, мальчиков на побегушках, привратников, пажей, лакеев, — Доре, «коснувшись» персонажей «Сказок» Перро, пробуждает их к новой жизни, яркой и долгой.

Когда Сент-Бёв увидел издание Доре на своем столе, он назвал его «подарком для короля». Сент-Бёв сказал, что рисунки очень красивы, грандиозны и грациозны одновременно. В них чувствуется атмосфера Германии. Замки напоминают ему Гейдельберг, леса — Шварцвальд. Он подумал сразу о братьях Гримм и спросил, не родом ли с германской границы художник. Он очарован темными лесами Доре, как будто взятыми с натуры. Короче, он рискует пророчествовать, что Перро никогда не найдет снова такого блестящего интерпретатора.

Проницательный критик не ошибся. Доре действительно изображает родную ему с детства природу Эльзаса. Густые, таинственные сосновые леса, пустынные Вогеzy, ночные лунные ландшафты — все это воссоздано в его иллюстрациях сквозь призму детских воспоминаний. В этих иллюстрациях он как бы заново возвращается в свое детство, передавая свои детские настроения, воспоминания, отзвуки минувшего. Поэтому-то они действуют и на юных и на взрослых зрителей.

Листы к сказке «Мальчик с пальчик», изображающие дремучий лес, как бы воспроизводят один эпизод из детства художника. Однажды в возрасте шести лет он убежал летним вечером из родительского дома в Страсбурге в лес. Отсюда вдали он видел Вогеzy и Страсбург. В темном лесу Сент-Одиль. близ руин монастыря, именуемого в народе «Три Пьера», мальчик заснул. Когда он проснулся, наступила ночь. Над ним

шумели ветви громадных деревьев, плывущие облака принимали неясные, фантастические формы, а ветер, шумящий в долине, напоминал голоса великанов. Он вскочил и бросился опрометью домой, где его ждали встревоженные родители, поднявшие па ноги весь город. Особенно выразителен лист, где дровосек с женой ведут детей в лес, а Мальчик с пальчик, отстав от них, бросает камешек на дорогу. Создается впечатление, что все они являются участниками некоего таинственного действия. Но дремучий сосновый лес, обступающий со всех сторон их небольшую, растянувшуюся гуськом группу, это уже не мрачный, страшный лес, в который вступает Данте в «Аде», а сказочный, фантастический и реальный, воспринимаемый сквозь призму детского сознания. Позднее эти же мотивы найдут место в живописных пейзажах Доре, написанных по воспоминаниям.

В иллюстрациях к «Сказкам» Перро особая, волшебная атмосфера сказочного мира передается не только пейзажем с его сумрачными сосновыми лесами, раскидистыми дубравами, уединенными аллеями парков, темными горными долинами, но и интерьером, костюмами, предметами быта, освещением.

Вот изящная Золушка, держащая свечу, а рядом — добродушная старая фея с тыквой. Здесь же стоит метла, на стенах висят разнообразные сковороды, па стенной полке стоят горшки и кувшины, на веревке висит белье, а рядом — клетка с птицей. Все это вместе с зыбкими тенями по углам и ярко освещенными фигурами людей придает всей сцене настроение домашнего уюта и создаст напряженную атмосферу таинственности, характерной для этой сказки Перро.

Многие творческие находки Доре обязаны вдумчивому проникновению в поэзию «Сказок» Перро, у которого в самых фантастических ситуациях присутствует особый «вещизм», склонность к сочной подробности, точной детали. Так, в сказке «Золушка» Перро не забывает упомянуть о «скверной подстилке», на которой спала Золушка, о «комнатах с паркетными полами, где стояли самые модные кровати и большие зеркала», говорит о «красном бархатном платье с кружевной отделкой» и «мантилье с золотыми цветами и брильянтовым уборе», в которые наряжались сестрицы Золушки.

Удивляет непостижимая способность художника при помощи точных, живописно изображенных вещных примет времени Перро (например, мушкетерские ботфорты Кота в сапогах, разнообразные платья, прически, предметы дамского и мужского туалета, характерные для разных сословий французского общества XVII века) создавать живые, выразительные образы.

Для усиления выразительности художник часто пользуется крупным планом (Синяя борода, передающий ключ своей новой супруге), отказываясь от рисунков на полях, к которым прибегал ранее.

Преобладание большой полосной иллюстрации в оформлении «Сказок» Перро объяснялось стремлением Доре превратить тоновую гравюру на дереве в изображение «картинного» типа. Этому способствовала и особая техника, которой пользовались граверы мастерской Доре. Наряду со старой чернолинейной факсимильной манерой, которая служила для воспроизведения перовых рисунков, они использовали белوليнейную гравюру, передающую рисунок, выполненный белым штрихом на черном фоне. До 1863 года Доре делал рисунки на самой доске, никогда не выполняя предварительного эскиза на бумаге. Он использовал деревянные блоки только хорошего качества, выбирая самый лучший и самый белый самшит. Только в этом случае замысел художника находил наиболее адекватное преломление в работе граверов.

Известный русский художник и путешественник Н. Каразин в 60-х годах побывал в мастерской Доре. Он рассказывал, что Доре во время ежедневных посещений мастерской граверов подходил к столу каждого мастера и набрасывал на доске композиции. Самое интересное, отмечал Каразин, что при этом учитывались индивидуальные особенности гравера, степень его талантливости и опытности. Часто за один сеанс Доре делал по десять-пятнадцать композиций, отличавшихся друг от друга степенью сложности и количеством действующих лиц.

Наиболее ярко блестящий дар импровизации Доре, его графическая манера, сочетающая легкость штриха с напряженной линией, умение обогатить суть иллюстрируемого произведения бесчисленными оригинальными находками проявляются в его мастерских рисунках,

например в знаменитых иллюстрациях к «Приключениям барона Мюнхгаузена» Р.Э. Распе (1863), которые выполнены в легкой, непринужденной манере, соответствующей стилю самого рассказчика. Листы к «Мюнхгаузену» — шедевры импровизации, выдумки, остроумия. Сатирическое начало здесь преобладает над юмористическим. Рисунки выполнены французом, издевающимся над прусской военщиной, солдафонством и бисмарковской похвальбой о вседогадливом, выходящем сухим из воды, непобедимом прусском солдате.

Каждый лист как бы пародийно иллюстрирует «ходячие» афоризмы «великого» Бисмарка: «Если, сражаясь, не победить — значит потерпеть поражение»; «Если не хочешь потерпеть поражение — надо сражаться»; «Генерал должен знать своих солдат лучше, чем военную тактику. В этом залог победы».

Доре изображает Мюнхгаузена невзрачным, тощим, смешным воякой, демонстрирующим «чудеса» ловкости, силы, находчивости, агрессивности.

Пройдет несколько лет после появления «Мюнхгаузена» Доре, и французам придется встретиться с подобными мюнхгаузенами во время франко-прусской войны 1870-1871 годов.

В 1863 году появился большой цикл гравюр Доре к «Дон Кихоту» Сервантеса, ставший значительной вехой в творчестве художника. Роман Сервантеса благодаря своей глубокой связи с действительностью, постановке острых социальных проблем, высоким художественным достоинствам постоянно привлекал внимание художников. Известны многочисленные иллюстрированные издания «Дон Кихота»: например, брюссельское издание 1662 года, антверпенское (1673), парижское (1681), лондонское (1687), в которых иллюстрации, выполненные анонимными художниками, весьма далеки по своим идейно-художественным достоинствам от романа Сервантеса. Внешний характер носят и иллюстрации испанского художника Хозе дель Кастильо, выполненные в 1780 году.

В 1836-1837 годах в Париже был издан «Дон Кихот» с иллюстрациями Тони Жоанно, который все внимание уделил обоим

героям Сервантеса, оставив без внимания исторический фон повествования. Образ Дон Кихота трактован несколько однопланово, без романтической взволнованности.

Созданию цикла Доре предшествовала большая работа, тщательное изучение материалов и непосредственное «соприкосновение» с Испанией. Еще в 1855 году вместе со своими друзьями Готье и Даллозом он совершает первую поездку в Испанию, результатом чего явились иллюстрации к книге И. Тэна «Путешествие по Пиренеям».

В 1862 году, Доре второй раз посещает Испанию вместе со своим другом Шарлем Довилье, уже с целью сбора материалов к «Дон Кихоту». Испанские ландшафты, улицы и дома, живописные процессии, деревенские танцы, бои быков, уличные музыканты, соборы и церкви, контрабандисты, интерьеры Альгамбры, балконы Гранады, крестьяне, тореро, рыбаки, тюрьмы инквизиции в Барселоне — все это сохранилось в его памяти и помогло ему правдиво и убедительно передать атмосферу настоящей Испании при работе над «Дон Кихотом».

Немалую роль сыграла и поездка Доре в этом же году в Германию, в Баден-Баден, где в это время находились П. Виардо и И. С. Тургенев. Биограф художника отмечает, что в Баден-Бадене с утра до поздней ночи он размышлял над образом Дон Кихота, вступая в жаркие споры с Полиной Виардо, которая только что перевела на французский язык роман Сервантеса. Несомненно, что на Доре оказали влияние также идеи И. С. Тургенева, изложенные им еще в январе 1860 года в знаменитой речи «Гамлет и Дон Кихот». Доре, вслед за Тургеневым, увидел в Дон Кихоте не «одного лишь рыцаря печального образа, фигуру, созданную для осмеяния старинных рыцарских романов».

Дон Кихот в трактовке Доре благороден, гуманен, всепрощающ, добр, он «весь живет вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам, то есть притеснителям».

Иллюстрации к Дон Кихоту Доре делятся на две части. Первая (сюда относятся большие тоновые листы) как бы переносит Дон Кихота в фантастический мир, созданный его воображением. Здесь действие происходит ночью, герой оказывается то в темном, таинственном лесу,

то в скалистых горах над пропастью, то на берегу полноводной реки, освещенной фантастическим сиянием луны. Вот он скачет на Росинанте по пустынной равнине, а облака над ним приобретают облик великанов, принцесс, странствующих рыцарей. Вот он въезжает на холм, потрясая копьем, а вот, освещенный луной, приветствует рыцарские доспехи, приняв их за живого рыцаря. Великолепные пейзажи этих листов созвучны настроению героя Сервантеса, они помогают принимать ему действительное за желаемое.

Таков, в частности, лист «Дон Кихот и Санчо в горах ночью». По обеим сторонам узкой тропы высятся дикие скалы, уступами спускается в пропасть ночной лес, изображенный в виде темного пятна. Сухое дерево, свисающее со скалы, птицы, кружащиеся над бездонной пропастью, тревожное освещение — все способствует созданию романтического, загадочного пейзажа, созвучного настроению героя Сервантеса. Интересно проследить, как мастерски Доре использует эффекты освещения в этом листе. Неровные, «рваные» пятна света вылепливают фигуру закованного в доспехи рыцаря и край каменной тропы. Эти яркие пятна, эффектно выделяющиеся на фоне непроглядного, ночного леса, образуют контрастирующую группу. На их фоне очень рельефно выглядят освещенные боковым рассеянным светом ребристые скалы. Вообще лунные эффекты, позволяющие создавать динамичные, впечатляющие, контрастные светотеневые массы, составляют характерную особенность этой группы иллюстраций Доре к «Дон Кихоту» Сервантеса.

Второй тип рисунков к «Дон Кихоту» представляют листы, где действие происходит днем, а герой Сервантеса воспринимается зрителем как бы со стороны. К ним относятся многочисленные заставки, рисунки на полях, виньетки, выполненные в факсимильной манере. Облик иллюстраций существенно меняется: тональные листы сменяются факсимильными, преобладает линия, контур. Сцены насыщаются множеством точных бытовых реалий, имеющих национальный испанский колорит, они брызжут народным юмором, искрятся смехом, поражают многочисленными жизненными подробностями.

Такова, например, композиция, изображающая схватку Санчо с обитательницами постоянного двора. Коренастая фигура Санчо, безуспешно пытающегося преодолеть бешеный натиск служанок, кухарок, собак, вцепившихся в его штаны, падающие горшки с цветами — все здесь забавно сплелось в клубок, все здесь полно бурного движения и шума. С этой группой резко контрастируют лениво бредущие по деревенской улице подвыпившие крестьяне и сам испанский ландшафт с медленно проплывающими облаками в знойном небе. Быстрые, точные и динамичные линии и пятна, компактные массы света и тени, нервные, крутящиеся росчерки пера создают впечатление непосредственной зарисовки с натуры.

Выразителен и правдив не только образ Дон Кихота, но и Санчо, который играет не просто роль «контрастирующего» персонажа, а является героем, воплощающим народные черты характера: добродушие, преданность, хитрость, сообразительность. Особенно хорош лист, где Санчо, данный крупным планом, обнимает своего осла.

Среди иллюстраций к «Дон Кихоту» Доре множество листов, поразительно правдиво изображающих сцены народной жизни, точно и верно передающих образы простых людей, как бы «выхваченных» из гущи жизни, их жесты, характеры, обычаи, одежды.

«Какой дар! — воскликнул Готье, увидев «Дон Кихота» Доре. — Какое богатство мысли, сила, интуитивная глубина, какое проникновение в сердце различных вещей! Какое чувство реального и в то же время химерического!».

Без преувеличения можно сказать, что иллюстрации Доре к «Дон Кихоту» остаются до сих пор непревзойденными. И не только в силу их высоких художественных достоинств, но и потому, что, выражаясь словами И. С. Тургенева, «все великое значение этого лица становится доступным каждому».

Для Доре обращение к образу благородного рыцаря Дон Кихота было своеобразным поиском человечности, забытой в годы правления Луи Бонапарта. Здесь стоит вспомнить многочисленные композиции Оноре Домье на тему «Дон Кихот» Сервантеса.

Домье создает символические образы, доводя их до предела гротескной заостренности, которые демонстрируют как бы две стороны единой человеческой натуры — духовное и низменное.

В его картинах сама живописная форма, одновременно аскетичная и сочная, лаконичная и свободная, дает повод для широких обобщающих выводов.

И в живописи Домье и в рисунках Доре образ Дон Кихота воплощает идеал человека, «восстановление погибшего человека», как говорил Ф. М. Достоевский.

Шестидесятые годы — наиболее плодотворный период в творчестве Доре-иллюстратора. В 1864 году он создает иллюстрации к «Легенде о Крокемитене», «Капитану Кастаньету», где трактовка образов носит сказочно-буффонадный характер.

В 1865 году была издана знаменитая двухтомная Библия с двумястами тридцатью рисунками Доре.

Достаточно известно мнение В. В. Стасова, что «фантастичность, разнообразие, выдумывательная способность, иногда даже замечательная живописность пейзажей, служащих фоном для библейских иллюстраций Доре, свидетельствуют только о богатом и легком воображении этого художника, главные же действующие лица этих сцен всегда отличаются академичностью и отсутствием психологии».

Между тем Доре очень серьезно относился к работе над Библией. Сохранились сотни эскизов к той или иной сцене, десятки рисунков, в которых он искал нужный ему образ.

В этом можно убедиться, если внимательно проследить его работу над образом Христа. Трудно и мучительно давался ему этот образ, много сотен вариантов он испробовал, прежде чем нашел искомое решение художественной задачи.

Иллюстрируя, а вернее, по-своему истолковывая Библию, Доре прибегает к двум трактовкам.

Обращаясь к Ветхому завету, он дает его в плане древнего космизма, стремясь передать грандиозные процессы, переживаемые человечеством на заре цивилизации. Все в этих листах предельно грандиозно и

космично: вздыбленные скалы, бескрайние долины, бездонные ущелья, чудовищные деревья, несметные человеческие потоки, яркие вспышки света, прорезающие ночную мглу, подавляющая своими масштабами архитектура древних храмов и дворцов.

Вот почему «фон», «атмосфера» является здесь главным, определяющим моментом.

Иллюстрируя Новый завет, Доре более академичен и суховат, несколько скован и сдерживает свою фантазию, хотя в отдельных листах, например в «Апокалипсисе», дает полную волю своему воображению.

Листы к Библии поражают безграничностью масштабов. Особенно впечатляет гравюра «Перевозка ливанского кедра для строительства храма». Центр композиции занимают два только что срубленных и отесанных ствола гигантских кедров, помещенные на две громадные повозки. А вокруг этих исполинов снуют, суется, хлопочут рабы, надсмотрщики, погонщики лошадей, запряженных попарно и тщетно пытающихся сдвинуться с места. Лучи солнца выхватывают неисчислимые толпы людей, растущие вдалеке кедры. Чередующиеся пятна темного и светлого создают ощущение безграничности пространства.

Некое историческое сновидение напоминает лист «Артаксеркс обращается к народу». Чудовищная по своим масштабам архитектура, где причудливо сплелись ассирийские и древнеиранские мотивы, грандиозные массы народа, заполнившего не только площадь, но и ступени исполинских построек, колоссальные статуи, живописные одеяния фигур переднего плана — все способствует созданию пышного, несколько театрализованного зрелища.

В 1866 году Доре выполнил иллюстрации к роману В. Гюго «Труженики моря».

В. Гюго, который, как известно, сам был превосходным графиком, прислал Доре восторженное письмо, назвав рисунки художника «великолепным переводом».

Рассказывая о художественных поисках Доре в 1860-е годы, нельзя обойти молчанием конфликтные моменты его творчества.

Мы имеем в виду конфликт, который составляли две художественные устремленности, соединявшиеся в одном человеке, Доре-иллюстраторе, презираемом за «несерьезность» другим Доре — монументалистом, мастером «большого стиля», «художником-проповедником», как его называли английские почитатели. «Я иллюстрирую, чтобы обеспечить себе возможность приобретать холсты и книги, — всерьез заявил он как-то одному из друзей. — С давних пор мое сердце принадлежит моим картинам. Я чувствую, что рожден живописцем. О, эти побочные дела!». «Побочными делами», как видим, он называл занятия иллюстрацией. Парадоксально, но гениальный мастер-иллюстратор XIX века стремится утвердиться прежде всего как живописец-монументалист.

Он всегда сожалел, что начал рисовать слишком рано и слишком много.

Прежде чем перейти непосредственно к живописным работам Доре, попытаемся выяснить, какое видение было для него определяющим: иллюстративное или чисто живописное.

Доре обладал поразительной способностью зримо представлять слово. Причем созданный им образ не рабски следовал за текстом, но приобретал самостоятельную ценность, обусловленную высоким художественным качеством изображения.

Доре владел даром мгновенной импровизации, способностью настраиваться на ту тональность, которая была характерна для иллюстрируемого им автора.

Доре были присущи также особая поэтичность видения, умение подчинять отдельную деталь общему замыслу, превращать ее в главное средство образной выразительности.

И, наконец, Доре обладал феноменальной зрительной памятью, позволявшей ему легко справляться с любой технической трудностью, мгновенно создавать композиции, поражающие правдивостью каждой детали и внутренней одухотворенностью.

«Я припоминаю» — было девизом Доре. Он признался как-то Джеррольду, что систематически тренирует свою память. Художник говорил, что анализирует предмет путем «деления и подразделения» и

находит нужные ему детали в любое время в своей памяти. Доре утверждал, что практику художественной памяти нужно развивать методически.

Зафиксировав в памяти один готический собор во всех подробностях, он мог варьировать его детали бесчисленное количество раз. Постигнув характерные особенности одного дерева или горы, он мог бесконечно изображать леса или ущелья, многократно изменяя первоначальный образ, хранящийся в его памяти.

Все сказанное свидетельствует, казалось бы, о том, что в Доре идеальный иллюстратор преобладал над живописцем.

Но в то же время известно, что Доре уже в семнадцатилетнем возрасте создал серию картин маслом «Париж как он есть»- Отметим здесь и сообщение И. Тэна, видевшего в 1849 году картины Доре монументальных размеров в его студии, которые поразили его высокими художественными достоинствами.

Можно также вспомнить, что мастер начал заниматься акварелью только в 1873 году, но быстро достиг уровня лучших акварелистов своего времени.

Биографы художника отмечают, что с 1860 по 1870 год Доре уделял много времени живописи и что в течение этого периода он легко преодолевал все «технические» трудности масляной живописи.

В Салоне 1855 года Доре выставил гигантские холсты «Битва при Альме», «Вечер», «Прерия», «Риччио». Несмотря на то, что известный критик Эдмон Абу назвал «Битву при Альме» оригинальной работой, в которой передана мысль историка Ж. Мишле о народе как подлинном герое истории, а по поводу ее колорита заметил, что «мир начнет подражать Вам», жюри выставки не удостоило ее медали, а пресса встретила крайне враждебно.

Как-то после чтения очередного разноса в прессе Доре с грустным юмором поведал своему другу Рене Делорму следующую историю: «Много лет назад мне предсказали, что живопись принесет мне много огорчений. Мне было лет шесть, когда я получил в подарок от родителей ящичек с медной рукояткой, в котором увидел долгожданные масляные краски в тюбиках. В этот же день родители отправили меня в Жозерон

провести неделю у одного из друзей моего отца. Когда мы прибыли на место, было уже темно. Мне не позволили открыть коробку с красками и отправили спать. Но я не сомкнул глаз! При первом проблеске дня я вскочил с кровати, схватил свою коробочку и выскочил во двор. Но увы! У меня не было ни холста, ни картона, ни доски.

Я выдавил несколько красок на палитру. Помню, что не мог оторвать глаз от прекрасного зеленого веронеза. Но что я мог писать и на чем? В то время, как я задавал себе этот вопрос, мой взгляд упал на молодого петушка грязно-белого цвета, кружившегося тут же около меня. Этот цвет показался мне отталкивающим. Ошибка природы, считал я, делать птиц такими бесцветными, в то время как они должны иметь окраску попугая. Я решил исправить эту ошибку сейчас же. Поверьте, я истратил на петуха целый тюбик веронеза — но что это теперь была за великолепная птица! Она сверкала всеми красками весны. Моя работа затянулась до самого вечера, когда я пошел спать.

Меня разбудили громкие, встревоженные голоса, доносившиеся со двора. Собрались крестьяне, с ужасом обсуждавшие необычайное зрелище: позднее я узнал, что существует местная легенда, согласно которой появление зеленой курицы означает голод и эпидемии. Я выскочил и объяснил, что это моя работа. Когда шум улегся, одна старая крестьянка сказала мне пророческим голосом: «Когда-нибудь, как и сейчас, люди будут ругать твою живопись».

Создавая картины, Доре применял разнообразные методы. В большинстве случаев он использовал замыслы, предназначенные для гравюры.

Ряд картин — например, знаменитый «Преториум» (1872) — гигантское произведение, включающее сотни фигур в человеческий рост, — является результатом традиционной работы над большим живописным полотном, окончательный образ которого формируется на основе многочисленных предварительных эскизов, рисунков, вариантов, поразительных по глубине и силе решения.

Ему говорили, что у людей нет таких жилищ, которые бы вместили его картины, и что знатоки ждут от него небольших изящных полотен.

Не объясняет ли причину подобного тяготения к холстам больших

размеров признание Доре в том, что он верит в свое предназначение писать картины, которые должны нести добро и красоту в мир?

Создавая живописные работы, и прежде всего пейзажи, он часто исходил также из непосредственных впечатлений от ландшафтов, виденных им в детстве в Эльзасе или во время многочисленных путешествий уже в зрелые годы по Испании, Швейцарии, Шотландии. Пейзажи эти замечательны, недаром Гартлауб увидел в них «что-то от Курбе» (отметим, что сам Г. Курбе всегда был высокого мнения об искусстве Доре).

Интересно, что, работая над живописными произведениями, Доре лишь единственный раз обратился к живой модели, но сделал он это с присущей ему экстравагантностью.

Это произошло в 1874 году, когда художник писал картину «Орфей». Образ Орфея не давался мастеру, и друзья посоветовали ему обратиться к одной известной натурщице, которая и рассказала эту историю его биографу.

Она пришла в студию на улице Байяр около десяти часов утра. Доре встретил ее весьма обходительно и после нескольких пробных постановок выбрал удовлетворяющую его. Он начал быстро рисовать, бросив на нее один взгляд, второй, третий, а затем продолжал работу, уже не глядя на нее. Он рисовал увлеченно и долго, но ни разу больше не взглянул в ее сторону. Тогда она изменила позу, но художник, казалось, ничего не замечал. Время шло, бедная девушка «позировала» три часа, а на нее по-прежнему не обращали никакого внимания. Наконец, не выдержав, она вскочила в гневе и воскликнула: «Мсье Доре, извините меня, но, может быть, вы объясните мне, что происходит?»

Доре вздрогнул, как бы от сильного удара, отбросил карандаш и бумагу и широко раскрытыми глазами уставился на нее, будто бы видел в первый раз. Наконец он пробормотал: «О, мадемуазель, в чем дело? Могу ли я чем-нибудь помочь вам? Я считал, что я один!»

Девушка повернулась к двери, чтобы уйти, но тут взгляд ее случайно упал на рисунок Доре.

«Он даже не сделал ни одной линии с моей фигуры, — говорила

она друзьям. — На листе была изображена какая-то мужская голова. Доре заплатил мне столько, как если бы я позировала ему целый месяц, вместо одного утра. Но я никогда не стала бы повторять вновь этот опыт».

Не все равноценно в обширном живописном наследии Доре. Наряду с глубокими, психологическими образами здесь встречаются риторические, надуманные композиции, внешне блестящие, но внутренне бесстрастные.

Это относится прежде всего к его картинам аллегорического содержания.

Но в целом его полотна свидетельствуют о постоянном титаническом труде большого художника, о тех неустанных поисках, которые характерны для его творчества.

Одна из лучших картин Доре, «Неофит», была показана на мюнхенской выставке 1869 года и привлекла всеобщее внимание.

Глубокой человечностью и чувством щемящей грусти веет от этого холста. Художник выбирает простую, безыскусную композицию, неожиданную для зрителя, привыкшего к «эффектному» Доре. Здесь всего два ряда фигур. Казалось бы, одно это должно привести к однообразию.

Однако художник слегка «сдвигает» фигуры по диагонали — и ритмическая монотонность нарушается. Портретные характеристики монахов отличаются многообразием. Отсутствует гротеск, к которому обычно прибегает Доре. Это чисто живописное произведение во всех отношениях.

Пластическое решение каждого образа очень выразительно. Мастерски использована светотень. Освещены лишь три центральные фигуры: неофит и сидящие по обе стороны от него два старых монаха, которые, похожи на мрачных стражей. Лица монахов отмечены печатью тупого равнодушия, смирения, покорности. Один только новообращенный, юноша с тонким, одухотворенным лицом, полон мысли. Он весь там, «в миру», куда устремлен его грустный и задумчивый взор.

Многочисленные пейзажи Доре подкупают широтой живописной

манеры, они эпичны и грандиозны. Это романтические пейзажи, исполненные дикого величия и грозной мощи, изображающие ландшафты Шотландии, где одиноко высятся руины древних замков или поблескивают чистые горные озера, Эльзаса — с сумрачно темнеющими сосновыми лесами на крутых горных склонах, альпийские кручи и прибрежные дюны.

Скалы дыбятся, облака клубятся, небо хмурится тучами, деревья громадны — все здесь эффектно и грандиозно, все построено на контрастах.

В композиции преобладает могучая дуга затененного первого плана, идущая слева вниз направо, контрастирующая с такой же дугой второго плана, более светлого по тону.

В 1867 году английские издатели Фейрлссс и Бифорт предложили Доре заключить контракт относительно устройства постоянной выставки его картин на Бонд-стрит. Летом этого же года Доре отправляет почти все свои картины и рисунки в Лондон, где вскоре и открывается Галерея Доре, имевшая шумный и постоянный успех.

Начинается новый, «английский» период творчества художника.

ЛОНДОН

Когда Доре прибыл в Лондон, ему был оказан самый восторженный прием. Принц и принцесса Уэльскио пригласили его на обед, где он был представлен королеве Англии. Леди Комбермер дала обед в его честь. Архиепископ Тейт устроил большой банкет в Лэмбет-Пэлас, на котором художника чествовали как европейскую знаменитость. Когда Доре прибыл во дворец лорда Мэйора, дамы поднялись со своих мест, чтобы приветствовать его.

Стол Доре был буквально завален приглашениями — многих из приглашавших его людей он даже не знал.

Как зачарованный бродил художник по своей Галерее, часто оставался в ней на ночь и странствовал среди своих гигантских холстов. Казалось, это был триумф! Но художник не забывал о главной цели своего приезда — работе над циклом «Лондон».

Все началось с того, что английский писатель Бланшар Джер-рольд предложил ему проиллюстрировать свою книгу о Лондоне.

Книга Джеррольда открывалась следующей декларацией:

«Мы странники, а не историки, антиквары или топографы. Наша задача — представить Лондон перед читателем настолько полно, насколько мы способны охватить огромного гиганта и рассеять его титанические члены, железные брусья его мускулов! Мы покажем его в работе и отдыхе, спящим и бодрствующим. Мы обязаны изобразить тысячи честных людей, живущих в бедности, и сотни тех, кто тонет в нищете, бродяжничестве или преступлении. Мы хотим показать, как тяжелая, однообразная работа дает кучке людей миллионы, а большинству — холодные койки. Если это странничество по Лондону не поможет богатому и состоятельному оценить величие бедняков, мы будем считать, что трудились напрасно».

Доре увлекла эта идея. В течение многих дней и ночей, сообщает Джеррольд, они изучали жизнь Лондона. Художник воспринимал себя новым Данте, отправляющимся в адское странствование. Джеррольд рассказывает, как они провели две ночи в Уайтчепеле, беднейшей части и самом страшном месте Лондона, облазили доки, посещали ночные притоны, путешествовали на баржах по Темзе, провели два дня в театре Друри-Лэйн, «видели восход солнца на Ковент-Гардене», посетили Ньюгейтскую тюрьму, наблюдали за лодочными гонками и присутствовали на скачках в Эпсоме — главных праздничных событиях Лондона XIX века, обедали со студентами Оксфорда и Кембриджа, проникали в притоны воров, короче, замечает Джеррольд, «я провел Доре через тени и свет великого мира, именуемого «Лондон».

«Однажды ночью на лондонском мосту он был потрясен видом покинутых созданий, которые спали на каменных скамьях, прижавшись друг к другу. Он воспроизводил эту сцену вновь и вновь карандашом и кистью, делая мгновенные наброски в блокноте. Собранный им материал составил бы полдюжины томов. «Мы делаем великую работу», — повторял он».

Доре побывал в притоне курильщиков опиума, описанном Диккенсом в романе «Эдвин Друд». Он никогда не смог забыть старую

женщину, лежащую на кровати в забытьи.

«Когда мы посетили Ньюгейт, — вспоминал Джеррольд, — он попросил тюремщика, сопровождавшего нас, оставить его на несколько минут у окна, через которое был виден двор с бродящими по кругу заключенными. Когда мы вернулись, то увидели, что он не рисовал, но глаза его вбирали каждую деталь сцены. «Я скажу вам, — обратился Доре к тюремщику, — что представляет каждый из этих людей». И он указал на вора, подделывателя документов, грабителя с большой дороги, взломщика. Тюремщик был изумлен, ибо художник точно определил «профессию» каждого из его подопечных».

Цикл «Лондон», включающий сто восемьдесят гравюр, был опубликован в 1872 году издательством Грант. На титульном листе альбома изображена фигура лежащего льва (образ Великобритании), взирающего на полуобнаженного человека с веслом в руке и лицом, напоминающим самого художника, как бы готовящегося отправиться в путешествие по реке туда, где вдали, в туманной дымке, виднеется силуэт собора св. Павла.

Очень красноречив фронтиспис «Лондона», где изображен менестрель XIV века Дик Уиттингтон во время своего путешествия в Лондон. Юноша чутко вслушивается в звуки радостного летнего утра, вдали виднеются силуэты готических зданий Лондона. Эта поэтическая сцена раскрывает мысль Доре о чудовищном контрасте между «старым Лондоном», существовавшим тогда единением человека с природой и нечеловеческой атмосферой Лондона второй половины XIX века, куда художник переносит зрителя.

Кажется, что Доре, владеющий даром богатейшей фантазии, совсем не прибегает к ней, создавая серию «Лондон», ибо реальный город-чудовище фантастичен уже сам по себе.

Ф. М. Достоевский, побывавший в столице Англии несколькими годами ранее Доре, в 1862 году, писал о Лондоне: «Этот день и ночь суевающийся и необъятный, как море, город, визг и вой машин, эти чугунки, проложенные поверх домов (а вскоре и под домами), эта смелость предприимчивости, этот кажущийся беспорядок, который в сущности есть буржуазный порядок в высочайшей степени, эта

отравленная Темза, этот воздух, пропитанный каменным углем; эти великолепные скверы и парки, эти страшные углы города, как Вайтчапель, с его полуголым, диким и голодным населением. Сити с своими миллионами и всемирной торговлей...».

Контрасты света и тени — вот главный прием, который использует Доре в цикле «Лондон», прием не только художественный, но и смысловой. Светотеневые контрасты помогают художнику передать мысль о том, что существуют два Лондона, в которых живут как бы две разные нации.

В одном все мрачно, темно и если освещается, то лишь скудными рожками газовых фонарей, свечами или фонарем полисмена.

В другом — царство света, все напоминает некое радостное поэтическое видение, полно воздуха, пространства...

По своему эмоциональному строю, в котором сильны романтические, гротесковые, обличительные интонации, многие листы «Лондона» напоминают страницы Диккенса, к творчеству которого Доре относился с огромным уважением.

Глядя на лист «Улица в Уайтчеппеле ночью», можно повторить вслед за одним персонажем «Пиквикского клуба»: «О, это не простые дома! Нет доски в этих старых, обшитых панелями стенах, которая, будь она наделена даром речи и памятью, не могла бы рассказать своей ужасной повести! Романтика жизни, сэр, романтика жизни! <...> Я бы предпочел прослушать много легенд с устрашающими названиями, чем подлинную историю одной из этих квартир».

Лист «Сэндвич» заставляет думать «о бедняке, растратившем все, что у него было, дошедшем до нищеты, обобравшем друзей. чтобы заняться профессией, которая не даст ему куска хлеба. Ожидание, надежда, разочарование, страх, горе, бедность, разбитые надежды и конец карьеры, быть может, самоубийство или нищета и пьянство».

Особенно сильное впечатление на Доре произвела Темза. На многих листах он подробно запечатлеет ее — корабельные верфи, пещеры и каньоны доков, Биллингсгейт, набережную Альберта, мосты, лодочные гонки.

Гравюра Доре «Ночная улица в доках» как бы иллюстрирует одно

место из очерка Ф. М. Достоевского «Зимние заметки о летних впечатлениях»: «В Лондоне можно увидеть массу в таком размере и при такой обстановке, в какой вы нигде в свете ее наяву не увидите. Говорили мне, например, что ночью по субботам полмиллиона работников и работниц с их детьми разливаются как море по всему городу, наиболее группируясь в иных кварталах, и всю ночь до пяти часов празднуют шабаш, то есть наедаются и напиваются как скоты, за всю неделю. Точно бал устраивается для этих белых негров. Народ толпится в отворенных тавернах и в улицах. Тут же едят и пьют... Все пьяно, но без веселья, а мрачно, тяжело и все как-то странно молчаливо. Все это поскорей торопится напиться до потери сознания. Жены не отстают от мужей и напиваются вместе с мужьями; дети бегают и ползают между ними... Тут уж вы видите даже и не народ, а потерю сознания, систематическую, покорную, поощряемую».

Тусклая луна, лес мачт, стоящий сплошной колючей стеной, тревожно мигающее, слабо освещенное окно трактира, около которого сгрудилась толпа дерущихся пьяных докеров, ветхие лачуги — все создает мрачное, безысходное настроение, которым веет от этого листа Доре.

В другом листе, «Погрузка товаров», изображена только часть стены громадного здания, вдоль которой откуда-то сверху спускаются громадные тюки и бочки. Не видно ни «верха», ни «низа» здания, и у зрителя возникает ощущение бесконечности, бездонности всего этого чудовищного сооружения и непрерывности потока громадных тюков с товарами.

В 1860 году газета «Тайме» отмечала, что тысячи лондонцев не имеют крыши над головой и спят под арками мостов, надземок или на скамьях парков, наглядной иллюстрацией чему может служить гравюра Доре «Под арками», изображающая спящих под аркой моста, прямо на холодных гранитных плитах, жалких оборванцев. Особую, призрачную атмосферу создает свет луны, проникающий под арку, темные силуэты зданий и мачт, безнадежные позы спящих людей, а больше всего — каменные, громадные плиты арки моста, глухие и бездушные.

Одна из самых потрясающих сцен «Лондона» Доре — гравюра «На лондонском мосту». Существует много вариантов этой композиции, в том числе и живописных, выполненных акварелью и маслом.

Группа бродяг — несколько стариков, женщин и детей — расположилась на ночь на одной из каменных скамеек лондонского моста. Над их головами — только звездное небо. Выгнутый парапет моста, образовавший нишу, где они и расположились, как бы отделил их от всего мира. Настроение одиночества усиливают и темное ночное небо и мерцающие холодные звезды. Ярко освещенный парапет, резкие, темные силуэты фигур и почти черное небо производят глубокое, незабываемое впечатление.

Подобную же сцену мы наблюдаем, глядя на лист «Баржи на Темзе». Маленькие фигурки людей кажутся совсем крошечными по сравнению с громадными тюками с сеном, которые как бы «вдавливают» баржи в маслянистую Темзу. На фоне лунной ночи, тумана, бескрайней реки с силуэтом собора в мгlistой дали затерянность человека в безжалостном городе чувствуется особенно сильно. Паруса свернуты и не дают тени; лежащие ничком люди беззащитно открыты свету луны, жирно поблескивающей в грязной воде Темзы.

А теперь, следуя за Гюставом Доре, войдем в узкие, темные, смрадные переулки Уайтчеппеля, самого нищенского квартала Лондона.

В листе «Продавцы старья» газовый фонарь тускло и скудно освещает группу людей — семью, надеющуюся продать хотя бы что-то из своего нехитрого скарба, брошенного тут же. Женщина безнадежно-отчаянно смотрит прямо перед собой, дети — с недетски серьезными лицами. Лицо стоящего мужчины скрыто цилиндром и погружено в тень. Но его надломленная фигура, худая, изможденная, красноречивее всего подтверждает смысл исполненной горькой иронии подписи на вывеске: «Narrow alley» («Переулок страданий»). Глядя на этот лист, каждый как бы сам начинает ощущать влажную, зыбкую, туманную атмосферу ночного Лондона.

Путь, которым зритель следует за Доре, проходит через ночные вертепы, притоны, ночлежки, мрачные тупики, заброшенные здания.

Лист «Курильщики опиума» переносит нас в тесную, темную

каморку, где на грубом топчане возлежит какое-то существо, потерявшее человеческий облик. Перед ним проносятся видения. А вокруг, ожидая своей порции, столпились остальные любители грез. Лица их, выступающие из мрака, сами напоминают страшные, кошмарные видения. Художник использует зыбкое, колеблющееся освещение, стремясь передать состояние курильщика опиума, в глазах которого все начинает терять привычный облик, приобретая фантастические формы.

В листе «Чтение Библии в ночлежке» художник рисует жуткую картину ночлежного дома с лежащими вповалку на нарах людьми. И кажется, что из этого низкого, темного помещения с газовыми горелками по стенам, границы которых теряются в темноте, нет выхода.

Иногда по грязным тупикам Уайтчеппеля проследует полицейский патруль, чтобы выхватить своим фонарем из ночного мрака равнодушные, безжизненные, усталые и оупевшие лица их обитателей (лист «Полиция в Уайтчеппеле»). И снова все погружается во тьму. «Когда проходит ночь и начинается день, тот же гордый и мрачный дух снова царственно проносится над исполинским городом. Он не тревожится тем, что было ночью, не тревожится и тем, что видит кругом себя днем. Ваал царит и даже не требует покорности, потому что в ней убежден... Бедность, страдание, ропот и оупение массы его не тревожат нисколько».

Солнце бледным пятном пробивается сквозь густой утренний туман в листе «Кофейный ларек — раннее утро». Видно только несколько фигур рабочих, дальше — только шляпы, тонущие в густом мареве. Лаконичным приемом художник создает ощущение громадной толпы, а вся сцена приобретает какой-то фантасмагорический оттенок.

В гравюре Доре «Железная дорога над Лондоном» уходящая вдаль, крутящаяся змеей линия двухэтажного огромного кирпичного строения с выступами труб напоминает железнодорожный состав. Только этот поезд застыл, превратился в камень, а настоящий поезд проносится высоко над этими трущобами.

Вот знаменитый лист Доре «Прогулка заключенных в Ньюгейте», где унылое движение людей по кругу как бы символизирует всю

бессмысленность и жестокость буржуазной судебной машины.

Каменный круг тюремных стен, в котором они бредут, и круг, который они сами образуют, «слепые» окна, полней молчание (в английских тюрьмах XIX века заключенные не имели права разговаривать друг с другом на прогулках), однообразный ритм — все создает настроение безысходности. И только две бабочки, залетевшие откуда-то, вселяют надежду.

Зритель, следуя за Доре, переходит в аристократическую часть Лондона, где все преображается, а картины, виденные до этого, кажутся страшным сном.

Обратимся к листу «Прием в саду в Холланд-Хауз».

Избранное общество в гравюрах Доре всегда отделено стеной от остального мира. В композиции «Прием в саду в Холланд-Хауз», например, роль стены выполняет арка, увитая плющом, сквозь которую можно видеть старинные дворцы-особняки. Все здесь чинно, размеренно, продуманно. Нет суеты, сутолоки, грязи, нищеты, тьмы беднейших кварталов Лондона. Дамы — в роскошных живописных одеяниях, у них лебединые шеи, движения их медлительны, взгляды томны. Величественные мужчины с безукоризненными манерами — в прекрасно сшитых сюртуках.

Сама тональность листа, в отличие от «трущобных», — серебристая, сказочно-просветленная, воздушная, «безмятежная». Отсутствуют резкие контрасты, все ласкает глаз «избранных»: ветви плюща, готические здания, прекрасные женские лица, окутанные вечерней дымкой. Гости этого замка тоже двигаются по кругу, но как этот круг непохож на «Прогулку заключенных в Ньюгейте»!

В листе «Обед в Голдсмит-Холле» Доре вводит зрителя в роскошный, отделанный громадными коринфскими колоннами, барочными картушами, сверкающими хрустальными люстрами зал, изображая на переднем плане трех прекрасно одетых дам, вззирающих с балюстрады на торжественное пиршество, происходящее внизу. Мощная и прекрасная архитектура как бы надежно охраняет «избранных», находящихся в этом зале.

Богатый Лондон Доре наблюдал во время конных прогулок

аристократии в Гайд-Парке, которые, по словам Джеррольда, являлись «гвоздем» сезона, представляя эффектное зрелище надменности и богатства, родовитости, спеси, красоты и презрения старой английской аристократии.

Доре выполнил шесть листов на этот сюжет. Одетые в амазонки изящные дамы на прекрасных породистых скакунах проносятся, как видения, под сенью сказочных, красивых, раскидистых деревьев парка.

И, наконец, лист «Лодочные гонки», где разделение на «верхи» и «низы» буржуазного общества проведено Доре в буквальном смысле. Он изображает внизу, у берега Темзы, беспорядочно сгрудившиеся массы простого народа, бурно реагирующего на лодочные гонки. Над толпой возвышается терраса, на которой красуются богатые дамы, наблюдающие за соревнованиями гребцов и при этом не теряющие своего достоинства, неторопливо лорнирующие, хладнокровно беседующие, — одним словом, всячески стремящиеся отличаться от беснующейся внизу толпы.

Лист этот интересен и в другом отношении.

Существует мнение, что в поздний период творчества Доре делал лишь «эскизы композиции», «быстрые наброски», а всю остальную работу выполнял опытный гравер, так что авторство Доре представляется чуть ли не сомнительным,

Чтобы убедиться в необоснованности подобного предположения, рассмотрим внимательно подцвеченный акварелью карандашный рисунок, представляющий первоначальный эскиз для гравюры «Лодочные гонки».

Все фигуры парного плана даны четкими, точными и уверенными линиями, все очень детально и тщательно прорисовано. Проработан и фон композиции: дерево и группа людей вокруг него, толпа внизу. Все сочно и очень живописно. Обращаясь к гравюре, мы замечаем, что гравер очень старательно воспроизвел рисунок мастера, но «перестарался» в деталях, отчего гравюра приобрела «законченность», но потеряла непосредственность и живость рисунка.

Завершая описание этого грандиозного труда Доре, который хочется, не боясь впасть в красивый стиль, назвать подвигом в защиту

человека и человечности, обратимся к последнему его листу, который носит название «Новозеландец, рисующий руины Лондона». Вдалеке виднеются пустынные руины Лондона. На переднем плане изображен бородатый человек, рисующий их при свете луны. На горизонте возвышается полуразрушенный собор св. Павла.

Многие исследователи видят здесь иллюстрацию к эссе английского писателя XIX века Маколея: «Когда-нибудь путешественник из Новой Зеландии будет, находясь среди пустынного одиночества, стоять на разрушенной арке Лондонского моста, рисуя руины собора св. Павла».

Полуразрушенное здание с надписью «Торговая фирма», представленное Доре на переднем плане, недвусмысленно выражает негативное отношение романтика к ненавистному ему духу спекуляции, наживы, калечащему миллионы человеческих жизней, а следовательно, и к чудовищному городу и целом.

ПАРИЖ

Работа над «Лондоном» была прервана в 1870 году из-за начавшейся франко-прусской войны. Война была объявлена 15 июля 1870 года, а уже 2 сентября французская армия во главе с императором сдалась в плен.

Четвертого сентября в Париже восстали рабочие при поддержке мелкой буржуазии. Франция была объявлена республикой, но власть захватила группа буржуазных депутатов, именовавших себя «правительством национальной обороны». Народ Франции метко назвал его «правительством национальной измены». Это подтвердилось дальнейшими событиями. 17 сентября немецкая армия подошла к Парижу и начала блокаду города, «Правительство национальной измены» договорилось с немецким командованием о сдаче Парижа и перемирии. Кроме контрибуции в пять миллиардов франков Пруссия получила Эльзас и Лотарингию. В это же время в Бордо прошли выборы в Национальное собрание, которое возглавил Тьер, поставивший целью разгромить революционные силы страны, подписав мир с Пруссией. Трудящиеся массы Парижа самоотверженно защищали свой город. В

целях обороны была создана Национальная гвардия. Доре одним из первых вступил в ее ряды.

Предпринятая. Тьером в ночь с 17 на 18 марта 1871 года попытка обезоружить Национальную гвардию закончилась неудачей. Многие солдаты перешли на ее сторону. Правительство бежало в Версаль. Власть в Париже перешла в руки рабочих. Этот день был началом Парижской коммуны.

Большинство работ, созданных Доре в эти годы, составляет аллегорические картины на темы войны и мира. Сюда относятся «Марсельеза», «Черный орел», «Эльзас борется» и др.

Особняком стоит серия сатирических рисунков Доре «Версаль и Париж в 1871 году». Она создавалась в то время, когда, зверски подавив Коммуну, буржуазия установила в стране жестокий режим белого террора.

Весь свой громадный сатирический дар, всю ненависть и презрение к сбору буржуазных депутатов — ханжей, лицемеров и предателей — художник вложил в эти поразительные рисунки. На каждом из них помещена надпись, являющаяся «речью», которую произносит «герой».

«Господа, решение, которое вы хотите принять, одно из самых серьезных решений...» — говорит дряхлый депутат, похожий на крысу.

«Нет, господа, нет! Сдержать мои мысли невозможно, так же как нельзя сдержать движение солнца!» — восклицает тощий, тщедушный депутат с высоким стоячим воротничком.

«Нет, господа, ни ваши обвинения, ни ваши негодующие возгласы не смогут удержать меня от того, чтобы выразить свои мысли...» — твердо заявляет похожий на голодного волка депутат, принявший героическую позу и оттого еще более комичный.

«Господа, я принадлежу к тем людям, которые крепко держат обстоятельства спереди», — произносит господин, держась обеими руками за место пониже спины. Таковы в целом полные подобных «глубоких» мыслей речи и других ораторов.

Перовой рисунок позволяет художнику точно и остро передать свое отношение к этим людям. Это политические карикатуры, выполненные хлестко, остроумно, с той юношеской непосредственностью, которая

отличала ранние «античные» серии Доре. Тонкое перо движется как бы «впопыхах», не успевая вслед за мыслью мастера, росчерк его размашистый, нервный, но всегда уничтожающе точный в характеристике того или иного депутата: важного и тупого, истеричного и крикливого, ханжеского и лицемерного, самоуверенного и пошлого, трусливого и жестокого, злобного и коварного, циничного и ограниченного. Трудно перечислить все типы, созданные острым пером Доре в этой серии.

Политическая сатира «Версаль и Париж в 1871 году» является одним из самых сильных обличительных документов, направленных против продажного, антинародного правительства. (Не случайно этот цикл был опубликован только в 1907 году.)

Творческая активность не покидала Доре до конца его жизни. В течение последнего десятилетия он создавал не только графические листы и иллюстрации, но и картины колоссальных размеров, гигантские скульптуры, среди которых наиболее интересен памятник Александру Дюма, выполненный в 1882 году и торжественно открытый в 1884 году в Париже. Дюма изображен сидящим в кресле; на одной стороне цоколя представлена группа людей, читающих книги Дюма, на другой — д'Артаньян.

В 1883 году, в возрасте пятидесяти одного года, Доре умер.

«Доре-юноша жив. Он будет все более оживать, потому что даже в настоящее время лишь немногие люди отдают себе отчет в том космосе, который нашел свое отражение в его огромной творческой силе».

Трудно «подытожить» творчество художника, создавшего несколько десятков тысяч листов иллюстраций. Но вот один пример: уже более ста лет созданные им образы продолжают вновь и вновь появляться вместе с изданиями классиков мировой литературы.

По характеру своего дарования Доре принадлежит к типу романтического иллюстратора. Об этом говорит тематика его работ, ведущая роль воображения, тяга к воссозданию сновидений, использование гротеска и гиперболы. Будучи последователем Жана

Гранвиля, знаменитого французского графика первой половины XIX века, Гюстав Доре освободил художника-иллюстратора от скромной роли занимательного рассказчика, послушно следующего за текстом.

Обращаясь к произведениям труднейших для иллюстраторов авторов, таких, как Рабле, Сервантес, Данте, французский мастер впервые в истории иллюстрации выдвигает зрительный ряд на один уровень с иллюстрируемым текстом. Иллюстрации Доре ни дополняют литературное произведение, ни сливаются с ним, а сосуществуют одновременно как зрительное воплощение текста.

В творчестве Доре как бы соединяются воедино две системы образной трактовки иллюстрируемой книги: чисто сюжетная и метафорическая.

Другое качество иллюстраций Доре — повышенная чуткость к неповторимым особенностям литературного текста. Каждый автор интерпретируется им по-разному, в стиле этого автора.

Важнейшей отличительной чертой иллюстраций Доре является их универсальность. В момент создания, то есть в середине XIX века, они украшали громадные фолианты, составляя с ними единое целое. Сейчас же они с успехом используются в изданиях любого типа и формата, не теряя при этом своей выразительности.

Поучительно и тесное многолетнее сотрудничество Доре-иллюстратора с группой мастеров-ксилографов, что позволило создавать многочисленные и разнообразные композиции, учитывающие особенности таланта того или иного мастера-исполнителя.

С оригинальным творческим методом связана и чрезвычайная продуктивность Доре. Созданиям его фантазии тесно в пределах одной иллюстрации, они рвутся за ее границы, рассыпаясь в бесчисленных заставках, концовках, виньетках, каждая из которых представляет шедевр выдумки и мастерства.

Иллюстрации Доре можно рассматривать и как самоценные произведения большого искусства. Им присущи разнообразные художественные достоинства: четкость и выразительность силуэта, захватывающая игра черного и белого, богатство эмоциональных оттенков. Пятно и линия в иллюстрациях Доре предельно живописны.

Художник постоянно использует гиперболу — как в отдельных образах, отличающихся неповторимостью индивидуальных характеристик, так и в массовых сценах, в изображении которых Доре справедливо считается непревзойденным. Это сказывается также в фантастически беспредельном пространстве его иллюстраций.

Многие листы Доре навеяны воспоминаниями детства. Художник не «подделывается» под детское восприятие, а, будучи сам искренне взволнованным, передает его зрителю. И дети являются наиболее благодарными ценителями искусства Доре, потому что его гравюры воплощают мечты, помогают участвовать в приключениях, благотворно влияют на детскую фантазию.

Новаторство Доре неразрывно связано с его удивительным даром обостренно лично воспринимать и переживать литературный текст. Художник-иллюстратор должен учиться у Доре создавать многоплановые, яркие образы, остроумно решать темы, избегать застылых схем и быть конгениальным соавтором любого писателя.



Гюстав Доре. 1870г.



Эскиз фигуры д'Артаньяна
для цоколя памятника А. Дюма. 1882 г.



Проект памятника А. Дюма. 1882 г.



Ночь. 1870-е гг.



Ганимед. 1870-е гг.



Варшавский Л.Р.

ГЮСТАВ ДОРЕ

Предисловие. 1966 г.

В истории иллюстрации Гюстав Доре занимает исключительное место. Выдающийся представитель не только французского, но и всего европейского искусства второй половины XIX века, он внес в сокровищницу мировой графики непревзойденные по своим художественным достоинствам рисунки, проявив глубокое проникновение в сущность явлений, отразив в них различные стороны жизни современного ему общества, всех его классов и социальных групп. Доре был прежде всего блестящим бытописателем своего времени. Многогранность, широта кругозора, демократическая и реалистическая направленность, большая эмоциональность, творческий подход к классическому литературному наследию характеризуют Доре — иллюстратора произведений великих писателей прошлых эпох. В его творчестве мы найдем много ценного и значительного не только в отношении изобразительной интерпретации литературного произведения, но и в выработке новых художественных средств выразительности, новых элементов графического языка.

«Великий Доре», «величайший иллюстратор XIX века» — так называют художника исследователи его творчества. Во второй половине прошлого века это имя было самым популярным из всех мастеров графики. И не удивительно. Книги с его иллюстрациями издавались на всех континентах, на многих языках мира. В известных

книгоиздательствах от Петербурга до Мадрида существовала своеобразная мода на Доре. Впрочем, и сейчас он не сходит со страниц иллюстрированных изданий. Очень популярен художник и в нашей стране. Переиздавая классиков мировой литературы, мы нередко обращаемся к его рисункам.

Первые впечатления детства и юности от прочитанных книг, образы героев остались у нас навсегда такими, какими воспроизвел их Доре. Вспомните сказки Перро, «Басни» Лафонтена, «Мюнхгаузена», «Дон-Кихота», «Божественную комедию», «Потерянный рай», «Неистового Роланда». Они приобрели для нас какой-то вечный смысл. Мимо них не пройти ни одному из последующих иллюстраторов этих произведений. Со смелостью, дозволенной разве лишь гениям, он рисует все, что только ему вздумается, обращаясь к миру достоверности и фантазии, показывая обыденное, реальное и легендарное. Острота линии, четкость графического очерка, сосредоточивающие внимание на жизненных сценах в газетных и журнальных рисунках социально-политического характера, сменяются нередко живописным, почти картинным по своей композиции истолкованием сюжета, особенно в его больших, на всю полосу, иллюстрациях известных парижских фолиантов. Рассматривая огромное графическое наследие Доре, нередко трудно представить себе ту грань, которая отделяет реальные наблюдения художника от творческого претворения. Настолько он был верен жизненной правде образа. Неиссякаемый запас энергии, редкая художественная память позволили мастеру создать в течение всей своей творческой жизни восемьдесят тысяч рисунков, среди которых есть подлинные шедевры мировой графики. Цифра невероятная! Великий труд, чудовищная работоспособность художника! Один только перечень рисунков Доре составил бы объемистый том. А ведь каждому из этих рисунков предшествовал отбор наиболее примечательных образов, характеров и фактов, что способствовало раскрытию глубоких жизненных процессов. Каковы были средства художественной выразительности Доре, его творческая манера, которые помогали созданию большого количества рисунков, нередко со сложной композицией, с изрядным количеством персонажей? Бесспорными являются наблюдения над творческим

процессом Доре, описанные Эмилем Байяром в специальной главе книги «Журнал «L'illustration» и его иллюстраторы», вышедшей в 1898 году. Сопоставляя творческое мышление Доре, основанное на реальных жизненных наблюдениях, с теми приемами, которые были свойственны мастеру, Байяр приводит ряд интересных фактов из художественного опыта Доре. Сюжет, трактовка сцены, композиция — все это вызревало в сознании художника в совершенно законченном состоянии еще до того, как он приступал к созданию иллюстрации. Ему оставалось только фиксировать это «творческое видение» на бумаге. Байяра поражало то, что Доре помещал где-то в углу, небрежно разбрасывая на бумаге, фигуру человека, затем несколько поодаль копье, руку, ногу, колонну храма, лошадь, колесо, группы всадников, силуэт пейзажа, потом быстро объединял все это в одну сложную по композиции сцену.

Но что особенно характерно: Доре никогда не вводил в рисунок исправлений. Композиционный дар — отличительная черта его искусства. Этот дар проявился уже в юношеских рисунках художника и убедительно раскрывается на всех этапах его творчества.

Доре был эльзасцем. Он родился 6 января 1832 года в Страсбурге. В декларации мэрии города от 9 января 1832 года значилось, что у Пьера-Луи-Христофора Доре родился сын, названный Луи-Августом-Гюставом. Отец Доре — инженер, строитель мостов, интересовался литературой, выписывал книги, журналы. Часами просматривал иллюстрации и маленький Гюстав. Это в значительной мере пробудило в нем влечение к рисованию. И сам Страсбург с его готическим собором, старинными замками, башнями, часовнями, узкими средневековыми улочками способствовал развитию фантазии у ребенка. Окрестности города с цветущими холмами, долинами, горными лесами красивых Вогезов формировали эстетическое чувство Гюстава. С увлечением он слушал рассказы о военных походах деда — солдата наполеоновской армии, ставшего офицером в эпоху Империи и погибшего в битве при Ватерлоо. Очень рано Гюстав стал удивлять всех своими недетскими, почти профессиональными рисунками. Из наиболее ранних произведений могут быть названы иллюстрации к «Божественной комедии» Данте, выполненные в десятилетнем возрасте.

Природа наделила Доре огромным дарованием. Вопрос заключался в том, как расходовать его: постепенно в течение всей жизни или сразу, используя все. В последнем случае художник с течением времени превратился бы в усталого, исчерпавшего все возможности спокойного мечтателя. И Доре предпочел первое. Самоучка, пренебрегший академической выучкой, школами, направлениями и моделью, все же был новатором среди современников. Не повторяющий в творческой практике уже выработанных приемов, Доре вносил в графику новое, свежее, отыскивая свои индивидуальные пути.

Переезд родителей Доре в Париж в 1847 году вызвал у пятнадцатилетнего юноши массу впечатлений. Лувр, Люксембургская галерея, библиотеки, театры послужили ему замечательной школой, в которой воспитывались вкусы и симпатии молодого художника. Отец определяет его в лицей Шарлемань, где Доре получает общее образование и сближается с группой юношей, любящих историю, литературу. Среди них он находит своих будущих закадычных друзей, впоследствии ставших известными людьми. Это писатель Эдмонд Абу, историк и теоретик искусства Ипполит Тэн. Первый, кто познакомился с произведениями Доре, был Орас Берне, заявивший, что юноше необходим настоящий учитель, который способствовал бы развитию этого редкого дарования и не погасил бы артистический темперамент молодого человека с большим будущим. Еще в Страсбурге, а затем в Буре, где одно время работал отец Доре, мальчик с увлечением рассматривал замечательные рисунки в газете «Le journal pour rire» — основанном известным Филипоном.

Постоянными сотрудниками журнала были такие художники-сатирики, как Берталь, Надар, Марселен, Рандон, Комба, Эми. Филипону принадлежала честь создания в ноябре 1830 года первого во Франции сатирического журнала «La caricature», а затем сатирической листовки «Scharivari», вокруг которых группировались мастера бытовой и политической карикатуры, давшие начало «золотому веку французской графики». Представителями последнего были Домье, Монье, Гранвиль, Травье, Шам, Декан, Гаварни. Они-то и явились лучшими учителями Доре, дополнившими его художественный мир

новыми образами, полными жизненной правды. К этим изданиям Доре обращался на разных этапах своей творческой деятельности и даже тогда, когда иллюстрировал произведения отнюдь не сатирического характера. Здесь он находил поэзию высоких трагических страстей и событий, применяя ее к национальным народно-героическим темам. И то, что в журнале «La caricature» с самого начала его основания Бальзак принимал активное участие, безусловно, сыграло огромную роль в творческой направленности художников, группировавшихся вокруг этого органа левых республиканцев. По существу, Бальзак был составителем текстов под рисунками, а также редактором и автором многочисленных очерков и статей, направленных против Июльской монархии. Журнал бичевал Луи-Филиппа с его министрами, этих «государственных люден от прилавка», не способных управлять страной, разоблачал нравы банкиров, адвокатов, мещан, занимающихся не государственными делами, а болтовней и биржевыми спекуляциями. С достаточной убедительностью журнальные очерки и рисунки говорили о том, что интересы буржуазного правительства расходятся с интересами народа, показавшего свое подлинное величие в дни июльской революции, «когда каждый защищал общее дело... Это было народное дело, это был час опасности, все были здесь. Народ, как ты прекрасен!» — писал Бальзак в августе 1831 года в одном из своих очерков. Крупным мастером реализма назвал Бальзака Энгельс. Писатель несомненно оставил след в искусстве Доре. Это влияние было особенно важно для художника. Когда пятнадцатилетний Доре робко переступил порог редакционного кабинета Шарля Филиппона, вождя французских рисовальщиков 1830-1840-х годов, он и не представлял себе, что именно здесь получит те ободряющие слова, которые поддержат его и дадут начало творческому пути. Шел 1847 год. За большими окнами редакции «Le journal pour rire» на улице Биржи открывалась перспектива кривых переулков Парижа. Редактор газеты, просматривая листы неожиданно появившегося в редакции юного рисовальщика, удивлялся их зрелости и мастерству. Филиппон обещал оказать содействие художнику и, посмотрев в окно, сказал: «Вот ваша мастерская и ваши модели — на улицах столицы». Доре показал Филиппону свои этюды из цикла

«Страсбургские мещане», исполненные в семилетнем возрасте, с превосходными типами эльзасцев и эскизы «Путешествие в ад», выполненные в десять лет. Юноша представил редактору всю свою галерею. Это были литографии «Наши», опубликованные в Буре, когда Доре было тринадцать лет, юмористические сценки, критикующие местных модниц, занимательный альбом «Подвиги Геракла» — забавные рисунки, остроумные, изобретательные, полные язвительной насмешки. Филиной увидел в Доре своего сотрудника и дал ему амплуа карикатуриста бытовых сцен. Сатирическая газета была своеобразным барометром, предвещавшим приближение бури. Остроумный Филипон, столь ожесточенно сражавшийся вместе с ведущими карикатуристами Франции против «лучшей из республик» и короля французов Луи-Филиппа, понимал, что наступает время решительной схватки парижского пролетариата с монархией.

Новая аристократия — это денежное сословие рыцарей наживы, — щеголяя элегантными нарядами, заполняла собой шумные улицы Парижа. Толпы любопытных провожали взглядами вереницу колясок, направлявшихся в Булонский лес, Елисейские поля. Магазины пестрели яркими витринами. Финансовая буржуазия жила беспечно, заполняя свои дни кутежами, не думая о приближающихся днях падения.

Это был тот исторический 1847 год, когда Маркс и Энгельс, примкнув к пропагандистскому Союзу справедливых, приняли участие во II конгрессе Союза коммунистов и подготовили свой знаменитый, вышедший в феврале 1848 года «Манифест Коммунистической партии». Литература этого времени уже в достаточной степени вскрыла отрицательные стороны жизни Парижа. В частности, в романах Эжена Сю достаточно откровенно была изображена мрачная жизнь низшей социальной прослойки. В потрясающих картинах, созданных Бальзаком — великим историком-социологом, была представлена Франция этой поры. Революционные песенки Беранже уже были слышны повсюду, во всех углах и закоулках Парижа. Молодой, впечатлительный Доре, блуждая по улицам Парижа, воспринимал все это живо и ярко. Заходя в книжные магазины, роясь в папках литографских листов, он хохотал при виде персонажей, столь остро осмеянных в сатирических работах

Домье, Монье, Гранвиля, Гаварни, Шама. Вот и тогда, когда показывал свои рисунки Филипону, он раньше всего старался обратить внимание мэтра на сатирические места. Так «Le journal pour rire», начавший в 1848 году свою жизнь, приобрел нового рисовальщика. Четыре года работы в этом журнале были для художника хорошей школой. Гротескные образы швейцарца Родольфа Тепфера в книге, посвященной туристам Швейцарии, увлекают Доре, и уже в 1849 году он выпустил альбом «Неприятности приятного путешествия». В 174 рисунках и 24 литографиях художник показал себя мастером, изучившим технические приемы и методы сатирического рисунка у Тепфера и Домье. В этих ранних работах чувствуется уверенная рука одаренного рисовальщика, тот зоркий глаз и та неизмеримая фантазия, которые были присущи в дальнейшем всем иллюстрациям Доре к детским книгам.

На улицах Парижа он мог наблюдать богачей и городскую бедноту. Жанровые сцены давали Доре большой материал для беглых зарисовок, которые он помещал в журнале «Musee comique». Этот материал дал начало серии гротесков «Картины нравов» и «Прогулки на Елисейских полях». В них проглядывали черты будущего автора «Мюнхгаузена» и социально заостренных рисунков к сериям «Лондон» и «Испания».

Политическая, социальная и морализирующая сатира 40-х годов, достигшая в это время исключительной разоблачающей силы, оказала большое влияние на Доре. В шестнадцать лет он в гуще общественной жизни. В редакции принимает участие в обсуждении вышедших номеров сатирического журнала, внимательно следит за ходом политических событий, вместе со своими старшими собратьями-карикатуристами смеется над забавными эпизодами из жизни парижских мещан и буржуа, которые рвутся к участию в политической и общественной жизни. Доре делает карикатуры и на политических деятелей. В газете Филипона он выделяется среди других сотрудников. Достаточно указать на талантливый рисунок в «Le journal pour rire» под названием «Высший свет элегантен, манерен, развлекающийся в салоне Марэ, нарисованный черта в черту» (кстати, le marais по-французски—болото). Большой популярностью в 1848 году пользовались его карикатуры: «Луи-

Филипп — экс-король марионеток» и «Организационный совет Национальной гвардии». В 1849 году на страницах «Le journal pour rire» Доре помещает сатирические рисунки «Прогулки в Тюильри», «Жизнь провинции», «Местечковые удовольствия», «Сельская школа, или Как обучают наших малых поселян» и другие. Доре отлично понимал природу карикатуры, которая так популярна в искусстве его старших собратьев по карандашу. Но, несмотря на постоянную работу в сатирических журналах и альманахах 40-х - начала 50-х годов, его имя вряд ли можно найти в списках прославленных карикатуристов Франции этих лет.

В последующие этапы своего творчества Доре нередко возвращался к сатирическому жанру в своей графике. И все же Доре не посвятил себя карикатуре всецело. Не потому ли, что он не верил в свои силы сатирика, искусство которого требует ежедневной упорной работы на злобу дня?.. Несомненно одно: у Доре обнаружились и другие склонности. Он не мог отрешиться от живописи и скульптуры, занятиям которыми собирался посвятить себя, мечтая стать великим живописцем и ваятелем. Впрочем, это убеждение не покидало Доре в течение всей его жизни. В этом состояла трагедия художника, который не получал надлежащего вознаграждения за растраченные силы. Живописные работы Доре, псевдореалистические по своему направлению, были весьма далеки от тех задач, которые решали современники в своих полотнах. Он так и не вышел из круга салонных живописцев. Не принесли ему славы и мраморные вазы со сложными по композиции мифологическими изображениями, появившиеся на выставках Салона.

Может быть, и что наиболее вероятно, у двадцатилетнего Доре, оставившего к этому времени работу в сатирических журналах, возникает сомнение в способности сделать свои карикатуры художественно убедительными, вследствие чего он обращается к другому виду творчества — литературе, где более сильны и выразительны характеры героев, особенно у почитаемых им писателей, таких, как Рабле, Сервантес, Бальзак, Дюма-отец. В их произведениях можно найти великие социально-исторические обобщения, сделанные на основании опыта целого общества в решающие периоды истории.

Не последнюю роль в творческой судьбе Доре сыграл его школьный

друг Ипполит Тэн, которому он глубоко верил и советами которого часто пользовался.

Шестнадцатилетний Доре — самый молодой экспонент парижского Салона, где на выставке 1848 года дебютирует выполненными пером сериями рисунков «Новый Велизарий». «Союз сила» и «Сцены из жизни пьяниц». С этого времени вплоть до 1882 года Доре почти ежегодно участвует в выставках Салона, экспонируя как живописные, скульптурные, так и графические произведения.

Эмиль Байяр в книге «Журнал «L'illustration» и его иллюстраторы» называет Доре «гением без таланта». Надо полагать, что Байяр, говоря о гениальности, имеет в виду прежде всего гениальную память Доре. Речь идет не только о мышлении образами, что очень важно для художника, но и о запоминании их. У Доре последнее качество достигло невероятной высоты. Для сложных композиций ему не нужна живая модель. Он видит ее в любом ракурсе, в тончайших переживаниях, в мельчайших движениях мышц. Мало того, он может как угодно деформировать в своем воображении лицо, фигуру, видеть фантастические пейзажи, чудовища, создавать композиции, нередко более жуткие, чем у Босха и Гойи. «Гений без таланта» не любил рисовать «с натуры». Греческие антики, картины итальянцев, нидерландцев он зрительно запоминал до мельчайших деталей. Когда же вошел во французскую графику Доре — сказочник, фантаст, Доре — бытописатель нравов, смелый обличитель жизни французского буржуа? Здесь трудно установить точную дату.

В 1852 году Доре неожиданно для его товарищей по сатирическим изданиям порывает с журналом для того, чтобы посвятить себя иллюстрации. Он начинает со скромной работы над оформлением небольших и дешевых популярных изданий, например распространенной в то время серии «Исторические романы библиофила Жакоба» (Поль Лакруа). Просматривая рисунки Доре к таким книгам, как «Гетто», «Ночь в лесу», «Семейство Лабе», «Комната отравителей», можно найти интересные детали, освещающие известную сторону творчества художника, стремящегося овладеть принципами иллюстрирования книги. И все же справедливости ради следует отметить

невысокое искусство Доре в этих первых изданиях, намного уступавшее его журнальным карикатурам.

После продолжительных мучительных колебаний и сомнений Доре, оставив книгу, снова возвращается к карикатуре. Изображать, воспроизводить можно лишь то, что связано с окружающей действительностью, что основывается на жизненном опыте. Доре это отлично понимал, иллюстрируя дешевые издания приключенческого характера, когда он уносился в сумрачную даль идеального мира, влекомый призрачными тенями неведомых героев.

Двадцатидвухлетнему художнику еще необходимо было найти свой путь иллюстратора. Разумеется, его не покидают глубокие сомнения, которые укоренились во всем мировоззрении той эпохи, (возданный Доре в 1854 году большой альбом карикатур под названием «История святой Руси», посвященный, как указывал многословный титульный лист издания, «живописной, драматической, карикатурной истории святой Руси по хроникам и историческим исследованиям Нестора, Никона, Сильвестра, Карамзина и др.», вряд ли был той самой ареной, на которой мог проявиться его пытливый талант. В альбоме отнюдь не могло быть слияния полемического материала с содержанием художественного произведения. В издании, включавшем 500 ксилографий, снабженных собственными примечаниями, уделялось место шовинистическим настроениям, свойственным Франции в период Крымской войны. Однако следует отметить, что Доре безусловно удался образ деспота-жандарма Николая I, державшего в страшном порабощении народ. Антитезой «Святой Руси» были иллюстрации к избранным произведениям Байрона. Они проникнуты чувством борьбы с моралью лицемерного, самодовольного общества.

Не удивительно, что пути исканий молодого Доре шли от Байрона к Рабле, писателю, творившему в эпоху самой жестокой борьбы новой мысли с традицией, когда под видом религиозных смут скрывались нескончаемые классовые бои, в которых сталкивались все слои общества: дворянство, духовенство, буржуазия, городские низы и крестьянство. В иллюстрациях к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» (1854) Доре показал себя художником могучего воображения, который сейчас

же облакает породившую его мысль в форму конкретного образа. И так же, как и Рабле, он проявляет тенденцию к преувеличению, гиперболизации повседневных жизненных фактов и явлений до фантастического гротеска. Мощная политическая сатира Рабле, направленная на борьбу с феодальной деспотией, феодальной политикой захватнических войн, грабежей и насилий, нашла в Доре талантливую иллюстратора, удачно воплотившего идеи великого мыслителя. Его рисунки к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» оставляют неизгладимое впечатление. В них художник сумел проследить, понять и прочувствовать иронию Рабле. Вот Гаргантюа в Париже, окруженный толпами зевак. Одни поражены его огромным ростом, другие — необычайной толщиной, третьи — красивой одеждой. Спасаясь от них, он залез на колокольню собора Парижской богородицы. Гаргантюа так огромен, что ноги его закрыли весь портал собора. «Вероятно, эти бездельники хотят, чтобы я с ними как следует поздоровался», — подумал рассерженный Гаргантюа. И, набрав в легкие воздуха, он сильно дунул, что в городе поднялся такой ураган, который повалил двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать человек, не считая женщин и детей. Затем Гаргантюа начал мелодично звонить в соборные колокола, которые потом унес с собой в подарок отцу. Доре рисует огромную, чуть ли не величиной с собор, неуклюжую фигуру Гаргантюа с колоколами в руках среди встревоженной суматошной толпы парижан.

Уморительна и сцена, в которой Гаргантюа принимает депутацию горожан — докторов Сорбонны во главе с теологом и великолепным оратором Манотусом де Брагмардо. Они пришли просить его вернуть колокола, звуковая природа которых так хороша, что сокрушает все бури и непогоды над виноградниками. А если население лишится вина, то это равносильно лишению всего — и смысла жизни и закона.

Наиболее интересны иллюстрации, в которых художник рисует приключения Пантагрюэля. В них удивительно сочетаются мотивы сказочные, фантастические с реальными. Самые обыденные жанровые сценки, как ссора в лавочке, сцена на кухне перед «сражением» поваров с Колбасами, изображенные Доре с таким неподдельным юмором, чередуются с чудовищной картиной «Крестьянин и черти» или

страшным эпизодом сражения Пантагрюэля с безобразным Морским змеем. Особенно следует отметить в графическом решении этой книги фронтиспис, в котором Доре дает своеобразное истолкование значения Рабле в последующем развитии литературы и общественной мысли. Рабле изображен раскрывающим свою книгу перед стоящей внизу толпой писателей. Это те, чье творчество развивалось под влиянием Рабле. Мы видим Мольера, держащего в руках свои комедии «Тартюф» и «Плутни Скапена», далее стоят Свифт, Лесаж (он показывает «Жиль Блаза»), Вольтер, Бомарше, Беранже, Бальзак.

1854 год для Доре явился не только плодотворным, но и решающим. Потребностью для него становится знакомство с новыми идеями, которые постепенно овладевали мировоззрением. Художник не может согласиться со спокойным повествовательным освещением фактов и эпизодов. С напряженным интересом он следит за разворачиванием драматических коллизий в литературном произведении, действиями характерных героев со всей индивидуальностью и типичностью свойств того или иного персонажа. Здесь необходимо было использовать столь свойственные художникам приемы сравнения, сопоставления контрастов и противоположностей.

Героев Байрона и Рабле Доре увидел в Париже в 1854 году, а еще ранее — в городах его родного Эльзаса, и в первую очередь в Страсбурге. Окружающая жизнь предлагала ему богатый материал и средства его обработки. Исходным пунктом, точкой опоры в работе над Байроном и Рабле явились созданные в том же 1854 году циклы литографий: «Музыкальный Париж» и «Парижский зверинец». На улицах Парижа с их суетой, жанровыми сценами, празднующимися богачами, с уродством и противоречиями действительности увидел Доре людей со звериным хищным нутром, только внешне похожих на людей. По своей сущности они хорошо укладываются в рамки зоологических категорий. Убогие и нарядные пантеры, увивающиеся за ними элегантные сарычи, ястребы, волки, величественно прогуливающиеся великосветские львицы, далее — серые изворотливые крысы. Доре их запоминает и заносит этот карнавал парижской жизни в свой альбом. Законченность и отточенная сжатость рисунка составляют отличительную черту

художника. Картины жизни, представленной здесь, смешны, печальны, поражают своей безотрадностью. В них сказалась особенность художественной манеры Доре, которая вырабатывается позже. В фокусе его внимания предстанет жизнь во всех ее проявлениях, в самой суровой ее реальности.

1855 год был началом большого искусства Доре-иллюстратора. В этом году он заканчивает рисунки к «Озорным рассказам» Бальзака. Выбор тем был продиктован главным образом любовью художника к писателю и интересом к гуманистическим идеям эпохи Возрождения. Доре с большим мастерством рисует образы героев Бальзака и настолько глубоко проникает в их психологию, что до сих пор его иллюстрации являются непревзойденными.

Что волнует молодого художника в эту пору? Страсти, чувства, нравственные вопросы, человеческие стремления, развенчание феодальных норм жизни, толкования схоластической философии, построенной на религиозной догме. Сатирический метод в «Озорных рассказах» Доре применяет не только для того, чтобы разоблачить ненавистный ему мир темных людишек, фарисеев, блюстителей церковной «морали», похотливых епископов, кардиналов, аббатов, каноников, «святых» монахинь, блудниц, наивных и иногда лукавых селян, мэров городов, купцов, но и для отражения настоящего, современного через прошлое. Бичуя старое, он осмеивает тем самым своих современников. Художнику не пришлось для этого рыться в исторических архивах в поисках костюма и типажа. Многообразные типичные фигуры были перед ним каждодневно. Их наблюдал он на улицах Парижа и его предместий. Отсюда и то поразительное разнообразие графических приемов, которым отличаются иллюстрации к «Озорным рассказам», — от реальных, полных глубокой проникновенности образов, решенных в ритме острых штрихов и удачной светотени, придающих почти живописную трактовку портретам, до условных рисунков, пародий в духе народной сатиры или своеобразного изобразительного каламбура.

В письме к Э. Ганской Бальзак, объясняя план «Человеческой комедии», намекнул на то, что прологом к этому произведению явится

огромная арабеска «Сто озорных рассказов». И, как Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле», он подвергает насмешке средневековые представления об исконной греховности человека, о необходимости подавлять влечение к радостям жизни ради блаженства в потустороннем мире. «Если и останется что-нибудь после меня, так это «Рассказы»,—писал Бальзак Ганской.— Человек, который создаст сотню таких рассказов, не умрет».

Доре отлично понимал свою ответственность иллюстратора в изобразительном пересказе бальзаковских новелл. Изобразительный метод Доре здесь удивительно соответствует манере бальзаковского письма. Рисунки его эффектны, энергичны, содержательны, остры и пластичны. Динамикой линий и пятен, экспрессией рисунка он выражает душевное состояние героев того или иного рассказа, применяя для этого разные графические приемы.

Широта взглядов Доре по позволяет ему сдерживать себя в рамках одного определенного стиля. При всем разнообразии графических манер и различии композиций иллюстрации каждой книги у Доре образуют синтетическое целое, гармонию текстовой полосы и рисунков, что составляет архитектуру книги. Архитектура книги в мастерстве Доре занимает не последнее место. Он мыслит иллюстрацию не только в роли, интерпретирующей литературное содержание, но и как элемент, входящий в композицию самой книги. Когда мы держим в руках изящный томик «Озорных рассказов» с занимательными виньетками, заставками, концовками, то испытываем эстетическое наслаждение, любуясь оформлением книги. Перелистайте многие издания 50-х годов прошлого века, в которых иллюстрации представляют собой ряд отдельных вкладных рисунков, оторванных от самого организма книги, и вы оцените композиторское мастерство Доре, внесшего новое в ее художественное оформление. Искусство книги многим обязано Доре, несмотря на то, что его современниками были такие иллюстраторы, как Жигу, Деверна, Пиде, Лике, Жоанно, Раффе. Большие успехи факсимильной репродукции с гравюры на дереве, передающей с необычайной четкостью каждый тончайший штрих пера и карандаша, способствовали передаче оригинальных рисунков художника в их подлинном виде. Все это нетрудно проследить раньше всего, разумеется,

в «Озорных рассказах», а также в других изданиях 1855—1856 годов с иллюстрациями Доре: в «Искателях золота» Шерера, «Крестовых походах», «Странствующем жиде» (текст П.Лакруа, Б. Дюпона, П. Беранже), «Похождениях кавалера Жофра и прекрасной Бруниссенды» Мари Лафона, «Воскресных песенках» Ванцента, «Всемирной географии» Мальта-Бруна и в особенности в занимательных, остроумных «Путешествиях по Пиренеям» Ипполита Тэна. Последняя книга явилась результатом ярких впечатлений от совместной поездки по Испании автора с его друзьями.

В истории изобразительного искусства творчество Доре открывает любопытнейшие страницы, рассказывающие о том, как художник, минуя стадии ученика, подмастерья, предстал сразу с первых своих шагов как мастер. Разве не любопытен и самый процесс создания сложной композиции у Доре, о чем рассказывает тот же Байяр. Именно гениальная память помогала Доре работать. Она дала ему возможность уже к тридцати годам, когда он прошел только половину своего творческого пути, создать до 40 тысяч рисунков. Для художника-иллюстратора цифра рекордная во всей истории мировой графики. И каждый рисунок Доре — это законченное художественное произведение. Все они отличны по своему типу и подходу к характеру литературного произведения. Графическая интерпретация дополняла литературный сюжет и была замечательна по своей остроте и изобретательности.

Для иллюстратора фантастических повестей и сказок это качество является особенно ценным. Ведь сказка — жанр, где фантастическое переплетается с реальным, трагическое с комическим, героика с обыденностью, наивность с хитростью, коварство с простодушием, где образ, персонаж и даже архитектурный пейзаж требуют к себе особенно пристального внимания иллюстратора. И здесь у Доре все обстояло как нельзя лучше. Он обладал необычайно тонким художественным чутьем, иллюстрируя не только фабулу в сказке, но и самый смысл ее. Большому успеху способствовала не только графическая виртуозность Доре, но и та присущая ему особенность, состоящая в том, что как-то странно в его творчестве уживались романтика и подвергающий ее осмеянию сарказм карикатуриста.

Если представить себе ленту, на которой собрано воедино огромное количество иллюстраций, созданных Доре, то мы получим причудливый арабеск, где рядом с парижским буржуа уживаются чудовища из «Божественной комедии» Данте или «Потерянного и возвращенного рая» Мильтона, где жанровые картины Испании, Лондона сменяются сценами из «Озорных рассказов» Бальзака или сказок Перро. Академические рисунки «Библии» уживаются с «Приключениями барона Мюнхгаузена», «Дон-Кихотом», а также графическими памфлетами, посвященными николаевской России.

Как уже говорилось, Доре отдал дань и романтической школе и бытовому жанру, изображающему окружающую действительность. Примкнув к карикатуристам, он стал бытописателем эпохи. В своих станковых работах, выставленных в Салоне, Доре подобен Деларошу или, в лучшем случае, Томасу Кутюру — спокойный, уравновешенный, благонамеренный и воспитанный хроникер, передающий исторические факты в идеализированном освещении. В книге он яркий иллюстратор-сатирик, достойный преемник Домье, Монье, Гранвиля, Гаварни. Но и в Салоне у Доре нередко скрещиваются два очень разных характера.

Вот перед нами сказки Перро. Здесь иллюстрированные заставки, концовки и полосные иллюстрации большой in quarto книги, созданные художником в 1862 году. В том же году вышла его замечательная комическая сюита «Приключения барона Мюнхгаузена». Это было за год до появления иллюстраций к «Дон-Кихоту» и спустя год после написания им картины «Франческа да Римини». Эти даты в творческой биографии Доре следует отметить. Они наиболее четко подчеркивают творческий диапазон Доре, где тихий безмятежный мирок голландца Питера де Хооха уживается с чисто рембрандтовским разрешением светотени, а барбизонский пейзаж сменяется спокойной академической композицией или острым гротеском. В сказках Перро сказочность и фантазия у него сочетаются с бытовым жанром. Здесь мы знакомимся и с Доре-пейзажистом. Большие вкладные листы с пейзажами Доре, выполненные в технике ксилографии мастерами Паннемакером и Пизаном, вводят маленького читателя, в данном случае зрителя, в сказочную обстановку тенистых рощ и дубрав. Все здесь наполнено

таинственностью и захватывающей дух тишиной. Люди, проходящие по аллеям, по тонким ниточкам дорожек, кажутся такими маленькими среди исполинских деревьев. Доре вводит пейзажи в сказки Перро не как мимолетные эффекты природы, а подчиняя их общему характеру и настроению произведений, развивая мечтательность у маленького читателя, который вслед за художником бродит в таинственных чащах леса, созерцая природу, окружающую героев его любимых сказок. В своих романтических пейзажах Доре воспринял тенденции славных барбизонцев, таких, как Добиньи и Дюпре. И хотя пейзажи Доре однотонны, всматриваясь в них, вы видите, что при построении композиции цвета у художника было намерение изобразить пейзаж в излюбленной барбизонцами гармонии тонов.

Перелистайте страницы и таблицы сказок Перро, где изображены сцены сельского быта, и вы увидите, сколько задора, иронии, здравого смысла вложено художником в иллюстрации. С чисто галльским юмором, я иногда со скепсисом рисует он отдельные сцены. Здесь стоит сравнить его иллюстрации к сказкам Перро с рисунками, которые были созданы другим сказочником — Швиндом, тоже романтиком. Последний, кстати, работал и карикатуристом в «*Fliegende Blätter*», однако он пожелал ввести иронические потки в свои сказочные сюжеты. Да иначе у него и быть не могло. Наивный и мечтательный, Швинд рисовал своих гномов и эльфов, твердо веря в их реальное существование. И эту веру он старался вселить и в зрителя. С другой стороны, посмотрите, каким юмором блещут иллюстрации Доре к сказке «Кот в сапогах». Появление на поле кота вызывает изумление крестьян. Художник добродушно посмеивается над ними. Крестьяне верят в то, что видят перед собой необыкновенного кота. Доре изображает их в уморительных позах.

А вот и Золушка, примеряющая туфельку. Романтически настроенный Доре, только закончивший работу над картиной «*Франческа да Римини*», и здесь создал очаровательный образ девушки с красивым, мечтательным лицом, образ, взятый прямо из окружающей действительности. Но каковы другие персонажи? У Доре хватило в достаточной степени знания жизни и остроумия для того, чтобы

показать типы придворных. На одной из иллюстраций за спиной Золушки стоят несколько рыцарей. Их нетрудно узнать. Это те же идалго. Один из них — славный Дон-Кихот, образ которого занял главное место в иллюстрациях Доре к роману Сервантеса. Рисунки были опубликованы в следующем, 1863 году вслед за работой над сказками Перро.

Но Доре способен не только смеяться и заражать своим громким здоровым смехом маленьких зрителей. Он может и не только писать меланхолические пейзажи, мечтающих девушек, тихий деревенский семейный уют. Художник в состоянии показать и отрицательные стороны. Он умеет быть и драматургом в графике. Точно волшебной лампой освещает Доре страшные картины из сказок Перро, и так сильно, что у маленького читателя захватывает дух. Огромное звериное лицо разбойника (из сказки «Мальчик-с-пальчик»), который с ножом набрасывается на несчастных малюток, запоминается ребенку на всю жизнь.

Страшное и смешное у Доре очень легко уживаются. Еще раз вспомним его жанровые сценки и портреты в книге «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и иллюстрации к «Озорным рассказам» Бальзака. Сколько юмора и фантазии вложено им в эти иллюстрации. Рисунки к «Гаргантюа» — это страшная поэма уродливости. Эта графическая сюита занимает такое же место в истории графики, как гольбейновская «Пляска смерти» и «Капричос» Гойи. Своими жанровыми сценками и в особенности портретами героев Рабле, в которых он выявляет наиболее существенное в человеке, доведя при этом свой рисунок до острого шаржа, Доре тем самым усиливает дозы смеха в литературном произведении. С какой беспощадностью он бичует здесь церковников, ханжей и невежественных схоластов, являющихся реакционной силой средневековья. По рисункам Доре можно отлично представить эпоху, хотя в них показана только «ужасная жизнь великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля». С такой же силой и остротой Доре изображает человеческие страсти и в «Озорных рассказах» Бальзака. Трудно поверить, что такой поистине исполинской силой графического мастерства обладал двадцатитрехлетний художник, к этому времени

уже завоевавший себе имя своими «Картинками нравов» в «Musee comique» и литографскими альбомами «Галльские безумства», «Парижская публика», «Парижский зверинец», в которых он подвергал осмеянию нравы столичной буржуазии. К этим альбомам Доре мог бы предпослать тот же пролог, какой приведен у Рабле в первой книге «Гаргантюа»: «Друзья, читающие эту книгу, сложите с себя всякое притворство, не пугайтесь, читая ее: в ней нет ни вреда, ни заразы. Правда, и совершенства мало в ней найдете, разве только относительно смеха; другого содержания сердце мое не может избрать, видя горе, которое изнуряет и снедает вас. Лучше писать о смехе, чем о слезах, потому что смех свойственен человеку. Доре это отлично понимал.

Создавая иллюстрации к «Приключениям барона Мюнхгаузена» и «Дон-Кихоту», он не только высмеивает рыцарство, рисуя тип идеалиста, оторванного от действительности, непригодного к жизненной борьбе, но и придумывает изумительные по своему юмору сцены. Изобретательность Доре в этих уморительных сценах поразительна. Искрами смеха брызжет от каждого росчерка пера и в иллюстрациях к «Мюнхгаузену». Рисуя одновременно похождения двух этих героев и наделяя их почти одними и теми же чертами лица, художник решает иллюстрации к этим произведениям по-разному. Несколько спокойный, чисто описательный характер рисунка в «Дон-Кихоте» приобретает острую гротесковую форму и линейность в «Мюнхгаузене». И эта форма как нельзя более увязана с содержанием. Перед нами проходят необычайные эпизоды из жизни, которые придумывает враль Мюнхгаузен. Богатая фантазия и изобретательность Доре помогают придать еще большую остроту тексту произведения. Каждый штрих у художника на своем месте. Идеальна и композиция, где персонажи подобны актерам, исполняющим сложную пантомиму.

А вот Мюнхгаузен верхом на лошади гарцует на столе, переполненном посудой, не разбивая ни одной рюмки. В другой раз он тащит под мышками две половинки своего коня, которые потом соединяет, или, например, летит, поднятый утками, к самому небу, или встречает каких-то странных людей, зверей... Нет ни одного случая с Мюнхгаузенем, который бы не был запечатлен в остром гротеске

Доре. Все это усиливается в портретном изображении Мюнхгаузена. Доре показывает его в ксилографической репродукции с бюста работы знаменитого итальянского скульптора Кановы. Как известно, Канова не создавал подобного бюста, но в рисунке указано авторство скульптора. (А ведь Канова родился в 1757 году и, следовательно, «создал» бюст Мюнхгаузена, когда ему было всего-навсего девять лет.) Этим, а также датой (1766), указанной на бюсте, художник хотел дополнить фактическое вранье барона, подчеркнуть главную черту нашего героя. Та же черта подтверждена и дворянским гербом на бюсте, в геральдику барона Доре вводит уток и бочку, в которую из сосуда переливается ложь Мюнхгаузена.

Доре был очень самобытен и выделялся среди остальных карикатуристов эпохи изысканной фантастикой. Он по-разному подходит к автору. Для утонченных острот Рудольфа Эрика Распе художник находит более грациозную форму штриха по сравнению со здоровым грубым остроумием Рабле. А иллюстрации Доре к «Мюнхгаузену» воспринимаются ярче и острее, чем к «Дон-Кихоту», подобно тому как сатирические эпиграммы запоминаются отчетливее самой изысканной прозы сатирического романа. Однако сама графическая фраза в «Дон-Кихоте» сложнее и глубже. Уже первая вводная иллюстрация, фронтиспис, изображающий безумного Дон-Кихота среди своих видений (ссор, сражений, вызовов на поединок, любовных приключений, фантастических выдумок, нелепостей), представляет сложнейшую композицию. Манера Доре, решение света и композиционный замысел здесь ближе той графической эпопее, которую художник создал за два года до этих рисунков, а именно к Дантову «Аду». Между некоторыми рисунками из «Дон-Кихота» и «Ада» Доре ставит в некотором смысле знак равенства. Он смотрит одинаковыми глазами и на внутренний мир обезумевшего идадьго и на образы, созданные Данте:

«Злонощий, мрачный мир грехопадения,
Где даже самый воздух трепетал,
Куда сквозь мрак, который там гнезвился,

Луч света никогда не проникал...».

А ведь страшные картины человеческого безумия можно показывать подобно Аристофану — в веселом зеркале остроумия, для того «чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым».

Надо признать, что Доре в иллюстрациях к «Дон-Кихоту» не очень смешит. Слишком увлекаясь фабулой, он забывает основного героя романа. Образ Дон-Кихота у него не всегда одинаково отточен. Случайно ли это, или в подобном изменении образа, кроется сочувствие художника к безумному идальго? Самый удачный образ Дон-Кихота в рисунках художника мы встречаем на фронтисписе, а также в иллюстрации, где израненный герой романа изображен лежащим в постели. В других случаях Дон-Кихот напоминает важного, спокойного испанского гранда, а иногда даже Фауста или Христа. Доре щадит и Санчо, не выявляя в его образе смешное и не так резко показывая контраст между ним и Дон-Кихотом. Вместе с тем он не раскрывает основных мотивов этого социально-философского романа, в котором Сервантес расшатывает и идейно опровергает правовые, этические и эстетические взгляды той эпохи, когда ренессансный гуманизм доживал свои последние дни. «Дон-Кихот» не только картина испанских нравов, правдивые психологические портреты, но и протест одного из последних гуманистов Возрождения против реакционного характера господствующего режима. Этот протест Доре, так же как и Сервантеса, выражен через народный юмор и заключается в глубоком драматизме внутреннего содержания. Испанский реализм XVI-XVII веков неоднократно обращался к теме распада и разложения феодального общества под влиянием растущей денежной силы и назревающих капиталистических отношений. Он «со злой иронией,— как говорил Герцен,— объявляет миру бессилие и несвоевременность его». И не удивительно, что «Дон-Кихот», этот вечный роман, воспринимался в различные эпохи по-своему, приобретая новую значимость в зависимости от классового отношения к нему.

В иллюстрациях Доре целиком на стороне тех критиков, которые видели в произведении Сервантеса идеи контраста между прозаическим

и поэтическим и отдавали предпочтение абстрактному идеализму «Дон-Кихота». Так смотрели на «Дон-Кихота» В. Гюго, И. Тургенев и особенно Байрон, осыпая жестокими упреками Сервантеса за то, что он позволил взглянуть на своего героя с комической точки зрения, создав роман «бесспорно самый печальный и тем более печальный, что он возбуждает в нас улыбку».

В иллюстрациях к «Дон-Кихоту» Доре представил точку зрения своего класса на произведение Сервантеса. Сатира Доре здесь достаточно сдержанна. В ней есть оттенок преклонения перед безумным героем, столь свойственный дворянству второй половины XIX века. Пострадало ли от этого иллюстративное оформление «Дон-Кихота»? Формально Доре остается здесь на уровне тех графических принципов, которые он уже применял в Дантовом «Аду» или позднее в «Библии» (1863-1866). Однако сила выразительности ниже тех острых иллюстраций, которые мы встречаем в «Гаргантюа». Ясно, что в таком произведении, как «Дон-Кихот», можно было использовать такие графические принципы, какие мы находим в «Гаргантюа», в «Озорных рассказах» или «Мюнхгаузене». Доре этого не сделал, предпочитая другую форму, более спокойную, сдержанную, близкую к эпическим стихам Данте или повествовательной прозе «Библии». Как далек сатирик Доре в годы создания им иллюстраций к Сервантесу от того юноши, который впитывал и себя дух филипоновского журнала, отображавшего в сатирических листках дела и дни финансовой плутократии! Его творческий путь иллюстратора освещали своим гением и Рембрандт, и Калло, и Домье. Все дело в том, по чьим тропам следовать, куда и когда.

Для библейских мотивов и некоторых сказок Перро своим учителем Доре провозглашает Рембрандта, для Мюнхгаузена не безуспешно продолжает традицию гротесков Калло, а в юмористических листках «Музея нравов» он ближе всего подходит к манере Домье. В этом и сила и слабость Доре. «Дон-Кихот» — это последний этап Доре-сатирика, смех которого становится все более приглушенным. Уже в 1868 году, выпуская иллюстрации к басням Лафонтена в знаменитом гашеттовском издании, Доре, подобно самому баснописцу, теряет свою прежнюю

остроту. Он спокойно и шутливо повествует об общественных недостатках и пороках. Причины здесь те же, что и в «Дон-Кихоте». Хотя в иллюстрациях к басням он не стоит на уровне Гранвиля — этого величайшего карикатуриста-анималиста, техническое качество рисунков, разбросанных щедрой рукой художника в заставках, концовках и отдельных таблицах, достаточно высокое. Здесь сосредоточены самые разнообразные графические приемы Доре, создающие даже некоторую пестроту. В этой книге, одинаково пригодной для взрослых и для детей, он лоялен, аполитичен, он не разрешает социальных и философских задач. В написанном им в следующем, 1869 году живописном произведении «Смерть Орфея» художник подтвердил свою верность романтической школе. В некотором роде эта картина аллегорична для Доре в данный период. Она ясно указывает на смерть сатиры в графике мастера.

В часы досуга, во время поездки в Венецию, Ворону, Баден-Баден Доре создает свои замечательные графические очерки, своеобразные фельетоны, убедительно, со стереоскопической пластичностью и монументальностью передающие быт и нравы. Во время второго путешествия в Испанию, в 1874 году вместе с Давилье, он изучает природу, отыскивает характерные сцены из жизни испанского народа и как бы подводит итоги своим наблюдениям, обобщая идеи, превращая их в социально-художественные концепции. В своих испанских рисунках Доре анализирует характеры, восхищается архитектурой, пытливно изучает быт и нравы. Рисунки, посвященные Испании, проникнуты определенной, ярко выраженной тенденцией. Чтобы отыскать эту тенденцию, незачем прибегать к тонким, изощренным толкованиям. В ведущих сценах из жизни горожан и сельского населения звучат драматические ноты истории Испании. На этом сосредоточено все внимание художника — публициста, историка. Правда, в значительной мере здесь имеет место этнографичность. С этим можно и не спорить. Для нас дороги не столько частности, сколько типические образы действительности, созданные Доре.

Перед нами — слишком впечатлительная натура крупного мастера, одаренного большой фантазией, склонная к тревожной игре мысли и

чувства, очарованного жизнью. Вторая половина XIX века даст подобным людям все условия для их полного развития, принесет им популярность. Доре не подчинился традиции, привычным общепринятым нормам. Он считал себя независимым и не терпел никаких правил и стеснений своей свободы. Если бы Доре был прозаическим художником, ровным в своем стиле, не обладал бы ни тревожным мышлением, ни развитым воображением, не стремился бы к поискам новых решений, то он не был бы Доре. Вот почему он мог привести в удивление и озадачить критиков, которые нередко выступали против него, так как этого художника нельзя было подвести ни под одно из существующих направлений.

Вглядитесь в его иллюстрации, в рисунки на полях к «Легендам о Кроксмитене», «Капитану Кастаньет», и кажется, что многое из созданного художником, может быть, и не оправдывается строгой необходимостью. Вместе с тем постепенно мы начинаем уживаться с реальным миром, а иногда и выдумкой художника и признаем законченность и естественность изображенного. Тогда мы постигаем не только внешнюю форму рисунка, но и психологию действующих лиц.

1855-1865 годы—блестательный период в творчество Доре, когда для него не существует никаких теоретических преград, период, представляющий высший этап его художественной деятельности. Заканчивается он к началу 1866 года.

Пожалуй, никто из современников-рисовальщиков не возбуждал столько толков, как Доре. Он имел достаточно врагов и друзей, которые ясно видели, какой неистощимый запас творческих сил таится в душе художника.

Куда же пойдет далее артистический путь Доре?

Никто не мог и догадаться о той затаенной душевной тревоге, которая никогда не оставляла Доре, уже прославленного, великого художника. Не правы те, кто считает, что началом упадка творчества Доре явилась его поездка в Англию в 1863 году, страну, которую он частенько навещал и где стал настоящим кумиром. Говорят, что холодные, консервативные англичане полюбили его за иллюстрации к

двухтомной «Библии», выпущенной им в 1866 году, и что эти роскошные фолианты начинают третий, последний период творчества Доре. С первого взгляда может показаться странным, что Доре, который создал столько ярких фигур и нарисовал столько поразительных жизненных сцен, предстал перед нами художником библейских сюжетов в духе Овербека, Корнелиуса, тех изданий, которые нашли свое почетное место в уютных гостиных патриархальных обывателей. И здесь нельзя не согласиться с мнением В. В. Стасова, высказанным в его труде «Искусство XIX века», где о рисунках Доре на библейские темы критик пишет, что «фантастичность, разнообразие, выдумывательская способность, иногда даже замечательная живописность пейзажей, служащих фоном для библейских иллюстраций Доре, свидетельствуют только о богатом и легком воображении этого художника, главные же действующие лица этих сцен всегда отличаются академичностью и отсутствием психологии...».

Что же это? Внутреннее противоречие, внесенное в эстетическую доктрину, или поворот художника в сторону клерикализма? При более внимательном анализе творчества и фактов биографии Доре это кажется неожиданным, но вместе с тем не противоречащим его характеру. После «Библии» 1866 года он создает блестящие иллюстрации к произведениям Мильтона, Данте, Томаса Гуда, Ариосто и, наконец, свою знаменитую «Испанию». Перед нами встает сложившийся художник, значение которого трудно переоценить. Трепетная натура мастера не может скрыться за бесстрастными «документами».

Доре постоянно был осажден лондонскими книгоиздателями, которые наперебой предлагали ему высокие гонорары. Его представили и королеве Виктории, считавшей себя покровительницей искусств. В качестве высокого гостя живет он в имениях лордов, о нем пишут статьи и очерки в прессе. Статьи и монографии англичан изобиловали хвалебными отзывами о живописи Доре. Превозносилось даже его эпигонство. Подобная литература только подогревала честолюбие и могла вскружить голову талантливому художнику. Ведь у него все данные для того, чтобы быть ближе к художественным произведениям, которые создавали в дальнейшем, в 90-е годы, прерафаэлиты и школа Морриса,

чем к банальным, примитивно оформленным книгам издателей из Kelmscott-Press.

Большая ксилографическая мастерская Доре в Лондоне, изготавливавшая по его рисункам гравюры на дереве, была завалена работой. Новое отношение к жизни у Доре имело свое значение в его творчестве. Сюжеты из Данте и «Библии» были повторены им в монументальных картинах, по существу, гигантских цветных иллюстрациях. Подобный характер носили и его огромные полотна «Титаны» (1866), «Смерть Орфея» (1869), аллегории на военные темы 1871 года, «Медный змий», «Изгнание торгашей из храма», «Сон жены Пилата», «Избиение младенцев», «Снятие с креста», «Ессе homo» и другие произведения на библейские и евангельские сюжеты. Однако сюда нельзя изъять такие полотна, как «Цыгане», «Уличные музыканты», «Монахи во время службы», экспонированные на мюнхенской выставке 1869 года. Последним высокую оценку дал в очерке «Нынешнее искусство в Европе» В. В. Стасов за их глубокий психологизм и типичность образов.

Друзья Доре оказали ему медвежью услугу, устроив из гигантских иллюстративно-театральных картин «Галерею Доре» в Лондоне на Бендер-стрит, увековечив ошибки и заблуждения художника, ослепленного успехом в светских салонах и при дворе, и усугубив трагедию большого мастера книжной иллюстрации. И все же подвижнический труд неутомимого художника оставил свой след в этот, если можно так определить, английский период его творчества.

Критикам не удалось понять Доре. Многие не мог постигнуть, впрочем, и сам художник. Настоящее лицо Доре — иллюстратора, рисовальщика раскрыло большое количество смелых эскизов и набросков его к том же гигантским картинам. Они дают нам возможность взглянуть на то, что зримо в его душе, что рождалось в его уме. И нужна была поистине титаническая сила, чтобы вырваться из пут тщеславия, нанести удар мещанским моральным и эстетическим нормам, которые сковывали чувства и мысли художника.

А в Париже на Доре смотрели с надеждой и упованием, некоторые даже с опаской. В нем видели будущее графики. Никому из его

почитателей и в голову не приходило, что гостеприимный художник, устраивавший в своем ателье блестящие приемы, вечера, спектакли, всевозможные развлечения, с исключительной изобретательностью сервировавший стол для гостей, уже находится на склоне своего творчества и переживает мучительную тревогу за свое будущее.

Критика развенчала его как живописца и скульптора, однако официальные круги Второй империи почитали его именно за произведения живописи, в которых нет настоящего Доре — непревзойденного иллюстратора. Вне поля зрения его друзей остался и полный драматизма образ художника, внешне благополучного, довольного жизнью и гордого, что к нему на поклон съезжаются те, кто составляет цвет артистического мира. В сутолоке дипломатических и светских салонов, среди помпезной обстановки можно было встретить Гуно, Мейербера, Оффенбаха, Эжена Сю, Александра Дюма, Виктора Гюго, Полину Виардо, Аделину Патти. В ателье художника выступал и Ференц Лист, изумлявший всех своей виртуозной игрой. Показывал свое искусство скрипача и сам Доре. Нередко приходили сюда и его старые друзья Ипполит Тэн и Теофиль Готье, свидетели его взлетов, падений и славы, знавшие баловня судьбы, гениального «маленького Гюстава» еще на заре его творчества.

На этом можно было бы закончить летопись творчества Доре, остывшего в своих исканиях и обратившего все внимание на аллегии 1870-1871 годов. Но вот 1871 год дает блестящий цикл карикатур «Версаль и Париж». В них художник в острых и удивительно верно схваченных типажах весьма лаконично дал характеристику депутатам Национального собрания, избранного в феврале 1871 года, собрания политических вампиров, монархистов всяких мастей, сосавших кровь народа в годину позора Франции, ее национальной катастрофы. Это те, которых «история уже теперь пригвоздила,— писал Маркс в 1871 году,— к тому позорному столбу, от которого их не в силах будут освободить все молитвы их попов».

Судьба Доре была все же милостива к нему, как боги Греции, согласно легендам, были милостивы к своим любимцам. Художник обнаружил новые стороны своей сложной индивидуальности, которые

остались бы неизвестными, сойди он со сцены в 60-х годах. Доре создает многочисленные рисунки к двум фолиантам, рассказывающим о жизни Лондона (1872) и Испании (1874). В этих рисунках он добивается большой выразительности, цельности, отражая социально-политическую жизнь, и достигает небывалых высот. «Смотреть на мир, как Бальзак», — было излюбленной фразой и девизом Доре. В иллюстрациях, рисующих жизнь столицы старой Англии и своеобразный быт Испании, запечатлено художником решительно все, вплоть до самых потаенных уголков городов и дальних сел. Быт показан во всей своей полноте. Значительно раскрыт и характер народа.

Можно сказать, что Доре благодаря своему замечательному дарованию и памяти представил жизнь этих народов так, как никто из графиков, работавших до него. Доре мог бы повторить слова Бальзака, приведенные знаменитым писателем в его предисловии к «Человеческой комедии»: «Мой труд имеет свою географию, так же как и свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты, также он имеет свой гербовник, свое дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и денди, свою армию — словом, весь мир».

Вместе с писателем Бланшаром Жеррольдом он обнажает противоречия буржуазного общества, объективно оценивая повседневные явления. Показывая жизнь Лондона, Доре не обходит ничего — ни величественного Вестминстера, ни службы в соборе, ни Гарден-оперы, ни грандиозных мостов над Темзой. И рядом — лондонские нищие. Они всюду: под чугунной решеткой моста, где спят вповалку на берегу реки, на красивой набережной, в Уайтчепле — беднейшем квартале столицы. Они выглядывают из своих лачуг в «Собачьей канаве», продают свой скарб на толкучке. В ночлежке бездомные, изможденные оборванцы лежат на нарах. Главным для художника было показать отношения между бедностью и богатством.

Картины из жизни Англии и Испании далеко не этнографичны. Каждая сценка — изображение определенных социальных отношений, а портрет — типичный образ. Доре не выступает открыто с критикой буржуазных порядков. Он со свойственным ему реализмом зарисовывает

все то, что видит. И в результате перед нами новая огромная «человеческая комедия» буржуазного государства в талантливом пересказе художника. Здесь отражена жизнь буржуазной столицы, полная противоречий, вскрыты социальные неравенства, показано приспособленчество буржуазии к новому этапу капитализма. Графические листы Доре — это документы. В них он невольно отходит от своих романтических канонов.

Современная художнику Англия, Лондон — перед нами все как на ладони, во всем своем неприкрашенном виде. Рисунки Доре заставляют вспомнить картины, описанные несколько ранее Диккенсом. Из скучных, чопорных аристократических кварталов Лондона, заглядывая в театры, увеселительные места, скачки, игорные дома, сквозь сутолоку и тесноту лондонского Сити, пробираясь через толпу — калейдоскоп типов «столичных мещан», рынки, художник приводит вас в доки, на городские окраины с облезлыми фасадами, покосившимися домами, трактирами, лавчонками старьевщиков, ночлежками, где ютится беднота. Становится жутко при виде того, как полицейский фонарь осветил какое-то страшное логовище людей, потерявших всякий человеческий облик. Такое же впечатление и от тюрьмы с ее обитателями. После этого можно ли удивляться тому, что Ван-Гог в своей замечательной картине целиком скопировал прогулку арестованных в лондонской Ньюгейтской долговой тюрьме с одной из иллюстраций Доре. Он применяет в этих иллюстрациях как линейный, так и живописный характер рисунка. Художник тщательно выписывает детали, часто прибегает к контрастному расположению рядом светлых и темных тонов, особенно в ночных сценах, делая иллюстрации пластически выразительными. Передача объемно-пластических свойств с помощью света и тени, резко очерченный рисунок производят неизгладимое впечатление большой жизненной силы. Можно еще раз отметить, что творчество Доре связано с реальной жизнью. Все, что он рисует, — это отражение социально-бытовых условий времени, так как целью художника является прежде всего изображение нравов. Внимание Доре к действительности и было обусловлено самим опытом жизни. Нечего и говорить, что издание лондонских рисунков Доре с

соответствующими комментариями было бы у нас весьма полезно и для юношества, которое по этим листам может в достаточной степени познакомиться со столицей одного из крупнейших капиталистических государств (ведь Лондон и по настоящий день сохранил этот облик), и для наших иллюстраторов, которым следует изучать художественное наследие.

То же самое можно сказать и о другом цикле рисунков Доре, посвященных Испании. Следует оговориться, что именно в этом цикле он наиболее силен в пластичности линий, их ритме и изяществе. Когда просматриваешь целиком всю сюиту гравюр «Испания», выполненных по рисункам Доре, то все 309 иллюстраций, составляющие, если можно так выразиться, «графическую энциклопедию», приобретают еще большую ценность. Вы приходите к заключению, что верно оценить значение и характер страны, народа можно, лишь находясь в горниле этой жизни, непосредственно изучив быт и нравы. Чтобы судить, в какой степени была верна данная Доре оценка тогдашнего положения народа, достаточно обратиться к самой истории Испании XIX века. В стране царили нищета и невежество. Народ занимает основное место в иллюстрациях Доре. Это цирюльники у дверей своих лачуг, бреющие клиентов; работницы, собравшиеся у ворот сигарной фабрики; мальчишки в лохмотьях, играющие на улице; крестьяне, работающие на плантациях арендаторов; заводские рабочие, рудокопы, ремесленники, погонщики мулов, контрабандисты и нищие. В листах Доре часто встречаются цыгане (или, как называют их здесь, «хитаны»). Они стройны, гибки, некоторые из них отличаются замечательной красотой: черные огромные глаза, черные как смоль волосы. Доре рисует их жизнь, крайне убогую. Бытовые сцены около жилищ — нор и пещер у склонов гор. Здесь ютятся семьи цыган, одетые в жалкие отрепья, полуголые ребятишки.

Еще с большим проникновением изображает Доре любовь народа к танцам, зрелищам, веселью. Бои быков, вечерние серенады гитаристов под окнами любимых девушек, народные гулянья, домашние сцены — все это зримо проходит перед читателем «Испании». А рядом перед вами открываются изумительные пейзажи. Мы можем увидеть

достопримечательности Испании, ее архитектуру. Какое неизгладимое впечатление оставляют виды Андалузии, величественные горы Сьерра-Морепа, берега Гвадалквивира, архитектуры Кордовы, Севильи с ее собором и Альказаром. А Барселона и Сеговия, бесконечные степи Кастилии, скалистые горы Гвадаррамы, площади и улицы Мадрида, Гренады, Малаги, Сарагосы, Толедо! Перед нами вся Испания, запечатленная художником-публицистом. Доре показывает воочию красоту природы Испании, ее людей, изображая одновременно те страшные условия, в которых живет испанский народ. Через эти контрасты художник вскрывает противоречия жизни. На это, так же как в сюите «Лондон», направлено все внимание иллюстратора.

Художник тщательно работает над моделью, подобно анатому, изучающему каждую мышцу и ее движение. Обращаясь к характеру модели, он создает образы-портреты, где у каждого своя индивидуальность. В этом смысле характерна необыкновенная убедительность графических очерков Доре, художника необычайно работоспособного и вечно ищущего. После «Лондона» он успел создать только иллюстрации к «Неистовому Роланду» Ариосто (1879). И будучи больным, когда дни его уже были сочтены, художник не переставал думать о том, что главного он не успел еще сделать. Доре мечтал создать иллюстрации к произведениям великого Шекспира (сохранились лишь немногие, но очень интересные листы).

1882 годом помечена и последняя работа Доре в монументальной скульптуре — памятник Александру Дюма, довольно сложный по композиции и интересный по замыслу. Дюма представлен сидящим в кресле. На одной стороне цоколя дана группа за чтением произведений писателя, на другой — горой «Трех мушкетеров» Д'Артаньян. В 1884 году памятник был торжественно открыт в Париже. С того дня, когда Доре почти мальчиком вошел в круг художников Салона, до последних дней он не переставал работать. Время, казалось, не имело никакой власти над ним, над его энергией. Так мог работать лишь художник, страстно любящий жизнь, которая посвящена творчеству. Бесспорно, что Доре-иллюстратор затмил Доре-живописца и скульптора. Однако ему были подвластны все жанры в искусстве. Можно со многим но

соглашаться, глядя на его пейзажи, бытовую, историческую и батальную живопись, представленную в Люксембургской галерее Парижа, в музеях Версаля, Гренобля, Страсбурга, Моннельс, Реймса, Немура. Но в них показан труд человека, который всю жизнь был художником и только художником.

Хорошо знали Доре и в России. В период 1874-1879 годов «Божественная комедия» Данте с иллюстрациями Доре выходила в Петербурге, в издании М. О. Вольфа. По существу, это первый полный русский перевод знаменитого произведения. Вольфу удалось договориться с парижским издателем Мамом, собственником рисунков Доре, о печатании иллюстрации непосредственно с подлинных гравюр на дереве. Как передает С.Ф.Либрович в своих воспоминаниях «На книжном посту», русское издание «Божественной комедии» имело большой успех. Критика восторженно встретила иллюстрации Доре, что подтверждают выдержки, приводимые Либровичем из некоторых статей. Один из современных критиков писал, что «своим художественным чутьем и глубоким изучением великого произведения Данте французский художник возвысился до красот самой поэмы, уловив все оттенки поэтической мысли и совершенно «дантовский» колорит комедии». «Художник,— как выразился другой критик,— не только пояснил, но воспроизвел в другой форме великую итальянскую трилогию и с такой же поэтической силой и красотой начертил ее в картинах, с какой Данте создал в своих могучих стихах». Успех «Божественной комедии» побудил Вольфа в 1876 году предложить Доре иллюстрировать «Демона» и «Руслана и Людмилу». Доре дал письменное согласие на предложение Вольфа, но прежде хотел ознакомиться с французским переводом. С восторгом отнесся к этому И. С. Тургенев, предложив написать два предисловия для французского и русского изданий и помочь художнику своими указаниями. Болезнь помешала Доре осуществить эту работу.

Незадолго до смерти Доре создал ряд иллюстраций к «Ворону» Эдгара По, мрачных, томных, полных скорби и задушевной грусти. Они явились как бы графическим реквиемом в память художника. Траурными нотами прозвучали большие таблицы Доре к роскошному

фолианту, изданному в Нью-Йорке в 1884 году. На его титульном листе даны были два барельефных портрета Эдгара По и Гюстава Доре в едином декоративном обрамлении, символизирующие единство духа этих двух мастеров — поэта и художника. Этот символ не может найти своего оправдания, так же как и суждения некоторых исследователей творчества Доре о том, что им пройден путь от Рабле до По, ибо мир, представленный в его произведениях,— это мир, полный оптимизма и веры в человека.

1883 год подвел итог творчеству мастера, той огромнейшей продукции, которую он создал за всю свою жизнь. То новые пути, которые Доре проложил в искусстве иллюстрации, требуют самого пристального изучения именно у нас, где культура книги и иллюстрации достигла значительных высот, где изучение старых мастеров помогает нам овладевать техникой графики. Здесь Доре, несомненно, окажется в числе лучших наших учителей.