

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО "МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА"

На правах рукописи

СМИРНОВА Юлия Сергеевна

САТИРИЧЕСКАЯ ЖУРНАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ
ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ИЗДАТЕЛЬСКИХ ПРОЕКТОВ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.
(НА ПРИМЕРЕ ЖУРНАЛА SIMPLICISSIMUS).

Специальность 5.10.3. — Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель,
Кандидат искусствоведения,
доцент Е.А. Лаврентьева

Москва – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Особенности культуры германии на рубеже XIX-XX веков как фактор развития жанра карикатуры.....	30
1.1. Социально-политические и философско-мировоззренческие проблемы немецкого общества рубежа XIX-XX веков в контексте формирования творческой среды Мюнхена	30
1.2. Карикатура и сатира – происхождение жанра. Формы существования сатиры в XIX веке.....	68
Глава 2. Журнал <i>Simplicissimus</i> как художественное явление рубежа XIX-XX веков.....	82
2.1. Техничко-технологические условия формирования журнала <i>Simplicissimus</i> . История создания и развития.....	82
2.2. Структура журнала <i>Simplicissimus</i> : макет и типология материала.....	125
2.3. Иллюстраторы журнала <i>Simplicissimus</i> . Особенности визуально-графического языка.	142
2.4. Аспекты влияния традиций карикатуры журнала <i>Simplicissimus</i> на формирование художественных течений и жанровых направлений в Германии начала XX веков.....	204
Глава 3. Перекрестия немецкой и русской культур на рубеже XIX-XX веков.....	232
3.1 Актуальные проблемы культурных связей России и Германии на страницах периодических изданий.....	232
3.2 «Мир Искусства» и <i>Simplicissimus</i> . Художественные параллели в работах русских и немецких художников.....	253
3.3. Влияние журнала <i>Simplicissimus</i> на формирование русских сатирических изданий.....	282
Заключение.....	316
Список литературы.....	326

ВВЕДЕНИЕ

Карикатура в искусстве графики конца XIX – начала XX веков – особый жанр, развивавшийся в рамках культуры модерна, ее идейной и стилистической специфики, изменений в профессиональной художественной сфере, определивших дальнейшее развитие графического дизайна и особую популярность отдельных жанров визуальной коммуникации – плаката и периодики. Оставаясь самостоятельной, сложившейся системой образного языка, карикатура тем не менее чутко откликается на изменения стиля – художники воспринимают ее как особое средство передачи информации, но в контексте актуальной графической культуры. Именно поэтому столь различны гротескные изображения на страницах журнала *Simplicissimus* – от карандашных набросков Кеты Кольвиц до утонченных линейных рисунков в духе Обри Бердслея, принадлежащих Томасу Теодору Гейне.

Карикатура также начинает влиять и на верстку самого издания, на организацию макета и режиссуру подачи материала: обложка номера, решенная по всем традициям плаката, становится неким камертоном выпуска. Внутри издания полосные иллюстрации сменяются небольшими рисунками или серией картинок (*comic strip*) – тип иллюстраций варьируется в зависимости от характера и объема текста, сопровождающего рисунки. Особенность развития карикатуры конца XIX - начала XX веков заключается в ее включенности, как в художественный, так и профессионально-технологический процесс сложения культуры модерна. Но что так же немаловажно, она становится не просто «графическим упражнением», а своеобразным зеркалом истории, гротескной летописью своего времени.

Искусство периодической печати, как правило, принято рассматривать с точки зрения журналистики (содержания статей) и как графический материал. В данной диссертации сатирическая графика журнала *Simplicissimus* анализируется одновременно с искусствоведческих, культурологических, исторических и социально-политических позиций, что даёт возможность увидеть предмет исследования не только как следствие стилистических особенностей эпохи, как художественную форму, но и как следствие самой истории - трагических фактов, актуальных проблем общества.

Среда — культурный и социальный фон исследуются как средство формирования объекта графической культуры, фактор, ставящий определенные задачи перед периодической печатью. Карикатура представлена как зеркало общественных настроений, «документальный кинематограф» эпохи через выявление взаимосвязей социальных настроений, исторических событий с визуальным языком периодической печати.

Через художественные приёмы — аллегорию и гротеск анализируется внутренний текст рисунков, их содержание, которое в конечном итоге можно трактовать как острую визуальную журналистику и которое изначально и являлось целью создания подобных сатирических журналов. Рассматривая внутренние компоненты изображения — культурологический и социально-общественный строй, его сформировавший, становится возможным восстановить восприятие публикой тех или иных рисунков, осознать тот самый изначальный «текст», вложенный в них художниками.

На примере карикатур журнала *Simplicissimus* особенно ярко проявляет себя тот факт, что графика, ее художественный образ, сюжет должна рассматриваться в контексте истории, острой социально-политической ситуации, злободневных проблем общества. Обращение к этой теме очень чётко заставляет ставить

вопросы по отношению к исследуемому материалу. Работа с ним сродни археологическим раскопкам - чтобы понять суть и назначение предмета, мало его описать с точки зрения художественной формы, необходимо найти его место в жизненном укладе. Не случайно вначале карикатура сравнивалась нами с «документальным кинематографом» прошлого – именно ей принадлежит способность передавать актуальное, злободневное сообщение сквозь время, быть средством коммуникации не только со своими современниками, но и с будущими исследователями. Таким посылом стали обладать социальные плакаты с начала XX века; правомерно говорить о зарождении этого жанра в рамках сатирических журналов. Художники виртуозно заключают проблему в визуальный символ, наделяя зримое целыми пластами смыслов. Используют аллегорию и гротеск, чтобы выявить острый момент через сюжет — зачастую фантастический, воспринимающийся как коллаж из готовых изображений, неожиданно собранных в одном пространстве. В рамках сатиры на страницах периодических изданий формируется новый визуальный язык – композиционные приемы, механика создания образа, методы «шифровки» информации посредством узнаваемых изображений-символов.

Карикатура как таковая – безусловно древний жанр, хотя исследователи относят момент возникновения термина к XVI веку: итальянцы Аннибале и Агостино Каррачи впервые определяют подобным образом жанр своих рисунков. Итальянское слово «*caricare*» означает преувеличивать.

Комическая маска в древнегреческом театре - ее утрированный образ, преувеличивающий, точно укрупняющий характер героя подобно лупе - это публичное заявление об особых качествах персонажа, она придаёт хорошо заметную окраску всем его действиям, усиливает их «тембр». Заставляет воспринимать их в контексте его роли, перенося амплуа персонажа на все его

поступки. Средневековое шутовство - возможность говорить открыто, не таясь осуждать чужие деяния. Лубочные картинки, прижившиеся в эпоху Петра I (неоднозначная «калька» с европейских образцов) стали началом как бесконечных любовных мелодрам с комическим подтекстом (серий сюжетно связанных между собой изображений), так и социально-политических «памфлетов», и гротескных историй на тему быта и нравов. Но, следует особо отметить, что в начале сатирического изображения, так или иначе, лежит театр - разыгранная актерами сценка. И переходя в изображение, эта структура сохраняется, художник разыгрывает сюжет, наделяя каждого «персонажа» (не только человека) определенными ролями, смыслами. Красный становится символом крови, люди олицетворяют страны, животные - человеческие страсти. Здесь впору вспомнить и о баснях Эзопа - в аллегорической литературной форме выявляются страсти и пороки, нравственные проблемы общества, которые могут быть транслированы как на личные отношения между людьми, так и на социально-общественные, политические, гражданские. Животные становятся носителями человеческих чувств, положительных и отрицательных, разнообразных мотиваций и желаний. Прежде чем стать изображением, карикатура прошла вербальный и пластический путь, формировалась через слово и игру актера.

Поэтому, возвращаясь к анализируемым работам на страницах журнала *Simplicissimus*, следует рассматривать их как пантомимы, скетчи, призванные через утрирование образа и гротеск донести не просто информацию, но дать ей оценку, проявить авторскую позицию, иначе – предъявить мораль. Как и в итальянской комедии дель-арте, где набор героев четко очерчен, действующие лица *Simplicissimus* тоже легко запоминаемы и угадываемы – мелкие буржуа, известные политики и правители мира.

В этой истории становления карикатуры не менее важно и другое – развиваясь как коллаж образов, она с течением времени обращается к коллажу уже как технике создания изображения. По версии немецкого художника Джона Хартфильда (изобретение фотомонтажа он приписывал себе) именно желание обойти цензуру привело к возникновению «аллегорических» открыток, которые смело можно было отправлять с фронта. Соединяя идиллические виды, бравурные военные сцены и печатный материал (реклама, вырезки из газет и журналов) он создавал новый тип сообщения, где смысл возникал из соседства сталкиваемых друг с другом образов. Конструктивист Александр Родченко в начале 1920-х годов придумал своё, авторское название для подобных фотомонтажей – «американская патентованная кухня смеха». Публиковались они в журнале «Кинофот», в разделе печатный материал для критики. Родченко, как и немецкие дадаисты, включал надписи – фразы, вырезанные из рекламных полос и заголовков, но считал, в противовес членам группы «Дада», что в подобных композициях должна присутствовать смысловая нагрузка – в данном случае сатирический подтекст. Слова, также как и изображения, вырванные из контекста, приобретали уже иную окраску, иной смысл.

В *Simplicissimus* текст использовался как подпись под иллюстрацией, фрагмент диалога, который заставлял зрителя иначе взглянуть на сюжет. Таким образом, карикатуру начала XX века, публиковавшуюся на страницах *Simplicissimus* можно считать переходным звеном в становлении языка гротеска. Зарождаясь на сцене, в непосредственном действии перед зрителем, она переходит в изобразительную форму, где начинают возникать уже следующие приемы, актуальные для XX века – коллаж, а следом и фотомонтаж. Необходимость сплавлять элементы изображения в цельный с точки зрения

построения реального пространства союз становится не так важна. Остроту и ценность приобретает само соседство отдельных элементов.

Таким образом, о карикатуре начала XX века можно говорить как о наследнице театрального комедийного искусства и одновременно как предвестнице следующих форм создания изображения – коллаже образов, характерного для более поздних стилей искусства (дадаизм, сюрреализм). Привычные объекты и персонажи наделяются иным смыслом, становятся не просто аллегориями, как это было принято в классическом искусстве (от античности до барокко и классицизма), но изменяют свой масштаб, оказываются помещены в ирреальную среду.

Актуальность исследования

Данное исследование ставит своей задачей проанализировать предпосылки развития карикатуры, как особого жанра иллюстративной графики в рамках социально-политической и художественной жизни Германии рубежа XIX-XX веков.

Актуальность данной темы обусловлена не только особой ролью искусства и культуры эпохи рубежа XIX-XX веков – эффектом «слома» устоявшихся академических традиций, открытием новых областей применения изящного искусства в рамках единой стилистической концепции (декоративно-прикладного искусства, промышленного и полиграфического дизайна), но и близостью проблем создания социально-активного языка коммуникации, рассматриваемых на примере сатирической графики журнала *Simplicissimus*. Современные «острые» социальные и политические ситуации сегодня находят отклик не только в материалах журналистов, но и на страницах соцсетей, где сатира становится самым быстрым вариантом демонстрации своего отношения к произошедшему. Язык карикатуры, аллегории, заключающей в себе ироническое

отношение к ситуации, позволяет говорить о злободневном посредством визуальных образов, где ценность приобретает не только качество и техника рисунка, но и точность сравнения, зачастую отрезвляющая жесткость позиции художника. Изучение причинно-следственных связей в рамках сатирических изданий начала XX века, процесса развития самого жанра карикатуры, дает возможность иначе взглянуть на разнообразные формы гротескных изображений в современной визуальной культуре, выявить преемственность художественных средств.

Опыт *Simplicissimus* может быть спроецирован на современность не только с искусствоведческих позиций, но и как особый язык коммуникации, сформировавшийся на стыке стилистических изменений в визуальной культуре, эволюции в полиграфии и «острых» преобразований в политике и обществе. Опыт «*Simplicissimus*» - это опыт отношения художника к действительности: не уход в «мир грез» и создание некой «виртуальной реальности», а непосредственная реакция на происходящее с использованием изобразительных средств.

Не менее значимым как для отечественного искусствоведения, так и для более узкой специальности – истории графического дизайна, является постоянное уточнение, детальное изучение отдельных событий культурной жизни рубежа веков. Это позволяет находить неожиданные общие моменты, взаимосвязи в творчестве различных художников, более точно оценивать ситуацию развития искусства, формирования жанров и визуального языка эпохи.

Состояние изученности вопроса

Рубеж XIX-XX веков, отличительными особенностями которого являются интенсивность развития и изменение культурной среды, возникновение самостоятельного изобразительного языка без опоры на предшествующие стили, а также жанровое разнообразие искусства и участие художников в различных

сферах визуального творчества (от живописи и театра до декоративно-прикладной и промышленной отрасли) в последние годы стал одним из важнейших объектов отечественных и зарубежных исследований.

Художественная культура и искусство рубежа XIX-XX веков нашли осмысление в культурологии, эстетике и искусствознании. Однако в отечественной науке до сих пор остаются пробелы относительно некоторых аспектов графической культуры данного времени. Одним из выдающихся примеров которой является графика мюнхенского сатирического еженедельника «Simplicissimus». Без анализа этого интереснейшего творческого пласта трудно в полной мере ощутить гибкость искусства рубежа XIX-XX веков, проникнуть в его символический и психологический смысл, понять динамику развития графического дизайна и иллюстрации как средства коммуникации в данный период времени.

К сожалению, в отечественной искусствоведческой практике отсутствуют отдельные научные работы, посвященные исследованию художественного образа, графики, литературного наполнения немецкого сатирического издания. Нет и монографий, посвященных изучению творчества постоянных иллюстраторов издания, несмотря на тот факт, что *Simplicissimus* имел колоссальное влияние на русскую культурную и художественную среду конца XIX – первой половины XX веков. Журнал и его представители постоянно упоминаются в тех или иных исследованиях (филологических, исторических, искусствоведческих и т.п.), касающихся немецкой культуры или немецкой истории (вне зависимости от периода, так как на страницах издания можно встретить рисунки реальных персонажей разных эпох и столетий) и монографиях, освещающих этапы становления немецкой журнальной иллюстрации и плаката заявленной эпохи. Еженедельник упоминается в рамках возникшего в 1892 году движения

«Мюнхенский сецессион» (Münchener Secession) касаясь печатной графики, в ряде трудов, освящающих становление российской сатирической периодики, в исследованиях, посвященных изучению общих закономерностей развития искусства на рубеже XIX-XX веков, а также в монографиях о творчестве отдельных деятелей культуры. Однако пласт влияния издания на русскую культуру и искусство в качестве полиграфической формы, носителя высокохудожественной иллюстрации и источника злободневной сатиры, на чем делает акцент данная работа, ни в одном исследовательском труде в полной мере не обозначен и не раскрыт.

В рамках заявленной темы интерес в отечественной науке представляют монографии: Г. Ю. Стернин «Художественная жизнь России 1900-1910-х годов» (1988), «Художественная жизнь России начала XX века» (1976) и «Два века: XIX-XX: очерки русской художественной культуры» (2007); Д.В. Сарабьянов «История русского искусства конца XIX - начала XX века» (1993, 2-е изд. 2001); Э. Ф. Голлербах «Пути новейшего искусства на Западе и у нас» (1930).

Д. В. Сарабьянов и Э. Ф. Голлербах говорят об издании в русле эстетики немецкой разновидности модерна – югендстиля. В рамках характеристики общих тенденций развития искусства называют имя Т. Т. Гейне, одного из главных рисовальщиков издания (Д. В. Сарабьянов упоминает графика как «Теодора Хайне»). В общих чертах характеризуя его творчество как наиболее заметное для печатной графики тех лет. Немногим больше информации сообщает Г.Ю. Стернин. Раскрывая всю сложность русской художественной культуры указанной эпохи, в условиях «тотального» увлечения европейским искусством, он говорит о пристальном внимании к сатирической графике *Simplicissimus*, ставшей образцом для подобного рода периодики Первой русской революции. Однако, ни один из авторов не раскрывает условия возникновения подобного рода изданий в

Германии тех лет, в исследованиях отсутствует и какая-либо характеристика полиграфической формы журнала, его сатирической иллюстрации. Авторы ограничиваются только обозначением наличия знакового немецкого еженедельника.

В большей мере проблемы художественно-образного наполнения журнала «Simplicissimus» отражены в работах зарубежных исследователей. Много можно почерпнуть из воспоминаний современников, оставивших нам как отзывы о его рисовальщиках, так и критические обзоры о выставках, в которых они участвовали, наблюдения о самом характере бурной и противоречивой культурной жизни начала XX века.

В ряде исследований, характеризующих разноплановую карикатуру издания, стоит отметить монографии: Е. Пот «Simplicissimus. Обзор сатирического журнала» (1954); Р. Крист «Simplicissimus 1896-1914» (1972), С. Аппельбаум «Simplicissimus». 180 карикатур известного немецкого еженедельника» (1975); Р. Климт и Г. Циммерманн «Simplicissimus 1896-1933. Сатирический еженедельник» (2018). Несмотря на обозначение характерных черт сатирической иллюстрации журнала, исследователи, во-первых, ограничиваются определенными временными рамками, не охватывая карикатуру за весь период публикации еженедельника, во-вторых, отдают предпочтение знаковым (в контексте истории) иллюстрациям или наиболее известным графикам. Так например, С. Аппельбаум среди представленных им 24-х иллюстраторов называет имя хорошо известного американской аудитории Ж. Паскина. Изобразительный язык отдельных рисунков исследователь рассматривает в контексте социально-политической ситуации. Р. Крист, сообщая изданию ценность художественной новизны, сосредотачивается на информации о художниках, отдельных карикатурах и упускает важный аспект

восприятия издания как целостной сатирической истории, графического проекта рубежа XIX-XX веков.

Все исследования, отечественные и зарубежные, в той или иной мере позволяющие провести анализ издания с точки зрения художественной формы можно разделить на несколько групп. Они помогают обозначить место журнала в культурном и историческом контексте, выявить параллели и влияние его изобразительного языка.

К примеру, обзору сложения художественного облика книги и периодики и формированию культуры рубежа XIX-XX веков посвящены монографии: Д. В. Фомин «Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов» (2015); Г. А. Брылов «Иллюстрация в книге, журнале и газете» (1931); Я. А. Тугендхольд «Художественная культура Запада» (1928); О. И. Рожнова «Генезис журнальной формы. Стилеобразующая роль структуры издания» (дисс.) (2007); Е.В. Ключина «Французская журнальная графика конца XIX – начала XX вв.. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления)» (дисс.) (2018); Л. Ришар «Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка» (2003); «Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма» под ред. В. Колязина; «Русская художественная культура конца XIX-начала XX века» под ред. А. Д. Алексеев; В. М. Полевой «Двадцатый век: Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира» (1989).

Д. В. Фомин называет круг художников *Simplicissimus* средой, формирующей новый язык книги в Германии рубежа XIX-XX веков. Исследование Г. А. Брылова во многом носит описательный характер, где автор, говоря о развитии жанра карикатуры рубежа XIX-XX веков, указывает на его тесную связь с периодикой. *Simplicissimus* исследователь называет значительным

вкладом в развитие немецкой карикатуры начала XX века, сообщая русскому «Сатирикону» определенную степень «подражательности» «своему немецкому собрату». Я. А. Тугендхольд, рассматривая плакат как новый вид коммуникации, связывает его становление в Германии с именем одного из главных иллюстраторов *Simplicissimus* Т. Т. Гейне. Более подробно графическую форму издания характеризует О. И. Рожнова, сообщая ему преемственность «плакатстилю» в графическом решении обложки журнала. В контексте бурного развития тонких ревью во Франции рубежа XIX-XX веков. Е. В. Ключина поднимает проблему преемственности немецких журналов эстетике Монпарнаса. Кратко характеризуя *Simplicissimus* в качестве сатирического ревью, автор видит в нем законодателя стиля журнальной сатиры начала XX века. В объёмном описательном труде Л. Ришара мюнхенский еженедельник приводится как художественное явление искусства в контексте формирующейся среды немецкого экспрессионизма. Аналогичная концепция звучит и на страницах издания, вышедшего под редакцией В. Колязина, где уделяется внимание преемственности берлинского *Der Sturm* (1910-1932) художественной эстетике издания. Отмечая содержательную сторону графики *Simplicissimus*, и обозначая ее критический аспект, В. М. Полевой позиционирует издание в ряду «социалистических художественных движений» времени, сопоставляя с французскими *Le Chambard Socialiste*, *L'Assiette au beurre* и американским *The Masses*. Тем не менее, ни один из авторов не берется пристально рассмотреть характерные особенности и специфику художественной образности издания и изучить обозначенные их исследованиями влияния¹.

¹ В контексте избранной темы были использованы труды историков культуры: О.Ю. Пленков, С. Озмент, Ж-П. Креспель, Г.В. Вороненкова, В.В. Куликова, В. Диль, У. Сон Х. Зимдарс. Отдельную группу составляют публикации посвященные истории русского графического искусства и литературы: И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева,

Наиболее характерными научными работами, отражающими становление графики журнала *Simplicissimus* в контексте общемировой традиции сатиры и карикатуры являются работы: Э. А. Аллана «Сатира и общество эпохи *Wilhelminism* в Германии: *Kladderadatsch* и *Simplicissimus*» (1984); А. А. Радакова «Иностранные карикатуры последних дней» (1913); В. Боцяновского и Э. Голлербаха «Русская сатира первой революции 1905-1906» (1925); П. М. Дульского «Графика сатирических журналов, 1905-1906 гг.» (1922); С. Исакова «1905 год в сатире и карикатуре» (1928); П. Томпсона «Рабочее движение и карикатура» (1926), М. Григоренко «Журнал «*Simplicissimus*»: смех как инструмент демифологизации» (2010).

Э. А. Аллан в своей книге акцентирует внимание на политической сатире издания, встраивает журнал в исторический контекст развития жанра в Германии, сравнивает содержательную сторону карикатуры издания с сатирой журнала *Kladderadatsch*, ярко заявившего о себе после событий 1948-1949 годов. В свете этого интерес представляет статья М. Григоренко, характеризующего графическую сатиру издания в качестве инструмента разрушения и формирования идеологических мифов. Соотнося иллюстрацию издания с политической и социальной средой немецкого общества того времени, автор выявляет одну из функций графики, как критической среды, тем самым акцентируя внимание на роли издания в качестве инструмента либеральной критики времени. В понимании роли сатирической графики еженедельника *Simplicissimus* для русской культуры рубежа XIX-XX веков. Более содержательными исследованиями являются монографии П. Томпсона, А. А. Радакова, П. М. Дульского, С. Исакова, В. Боцяновского и Э. Голлербаха. Авторы, обозначая круг проблематики

сатирической периодики Первой русской революции, акцентируют внимание на художественной значимости «Жупел» и «Адской почты», отводя формообразующую роль их «немецкому собрату», надолго ставшему «идеалом художественно-сатирического мастерства» в России. Однако, несмотря на признание мюнхенского еженедельника со стороны авторов, акцентирования внимания на значимости в становлении русского сатирического журнала начала XX века, в их работах так же отсутствует анализ, как самого журнала, так и обозначенного влияния.

Исследованиями графики журнала *Simplicissimus* в рамках стилистического единства ар-нуво являются научные труды: Д.В. Сарабьянова «Модерн: история стиля» (1889, 2-е изд. 2001); Г. Фар-Беккера «Искусство модерна» (2000); М. Валлиса «Югендстиль» (2006); Р. Розенталя «История прикладного искусства нового времени» (1971); О. И. Подобедовой «Евгений Евгеньевич Лансере» (1960); Е. А. Ржевской «Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн» (дисс.) (2011).

В контексте заявленной темы Д. В. Сарабьянов и О. И. Подобедова обозначают комплексное влияние немецкого искусства (А. Менцель, А. Бёклин, *Simplicissimus* и *Jugend*) на творчество художников объединения «Мир искусства». Более подробно анализирует творчество одного из главных рисовальщиков издания Т. Т. Гейне Е. А. Ржевская, выявляя специфику взаимовлияния К. Сомова и немецких рисовальщиков тех лет. Автор сосредотачивает внимание на книжные графики Т. Т. Гейне, однако, полностью исключает из анализа пласт его сатирических рисунков.

Исследованию творческого наследия и биографий художников, сотрудничавших с журналом, посвящены труды: М. Пешкен-Эйлсбергер «Томас Теодор Гейне: Повелитель Красного Бульдога» (2000); Г. Рафф «Томас Теодор

Гейне. Укус «Simplicissimus» (2000); Х. Альбрет «В знаке «Simplicissimus». Переписка Альберта Ланген - Дагни Бьернсон 1895-1908» (1987); Д. Кессель-Тёни «Эдуард Тёни 1866-1950» (1986); Л. Холлвек «Энгл из Simpl» (1968).

Монографии М. Пешкен-Эйлсбергер и Г. Раффа в настоящее время представляют собой важный источник для понимания творческого наследия Т.Т. Гейне. Публикации являются и документальным хронографом журнала «Simplicissimus», а также творческой среды Мюнхена тех лет. При этом, Т. Рафф рассматривает творчество Гейне в контексте становления книжного дизайна в Германии 1890-х годов и движения «Buchkunstbewegung»².

Особого внимания заслуживают публикации переписок представителей издания со знаменитыми современниками, дающие представление о художественной культуре обозначенного времени и о творческом круге издательства Альберта Лангена. Однако все они представляют собой узкий круг исследований, освещающих исторический и документальный контекст.

Задачи диссертации требовали систематического обращения к воспоминаниям современников: Г. Синшеймера «Жил в раю. Воспоминания и встречи» (1953); Л. Тома «Люди, которых я знал» (1923); Г. Шлиттгена «Воспоминания» (1926); Ф. Шёнбернера «Исповедь европейского интеллектуала» (1964); Т.Т. Гейне «Я жду чуда» (1941); И. Грабаря «Моя жизнь: Автобиография» (1937); М. Добужинского «Воспоминания» (1976); А. Бенуа «Возникновение «Мира искусства» (1998); Е. Лансере «Дневники» (2008).

Особый интерес в рамках исследования представляют выставки иллюстраторов журнала *Simplicissimus*. Отмечая художественный блеск издания,

² Общегерманское книжное художественное движение имевшее место быть в период между 1890-1930 годами. яркое отражение нашло в художественной жизни Мюнхена, Берлина, Лейпцига и Дармштадта. В центре внимания движения был художественный дизайн книги, стремление к идеальной гармонии текста, шрифта, иллюстрации, бумаги, печати и обложки.

стоит сказать, что интерес к оригинальным работам рисовальщиков существовал уже в 1900-10-х годов. В начале XX века в мюнхенских галереях регулярно организовывались индивидуальные или групповые выставки круга художников журнала, в дополнении к которым издательство А. Лангена, удовлетворяя спрос на сатиру журнала, публиковало отдельные альбомы с самыми популярными произведениями его графиков – О. Гульбрансона, Т. Т. Гейне, Э. Тёни, Ф. фон Резничека, Г. Клея. Также была выпущена серия под названием «Культурные образы *Simplicissimus*. В 1910-е годы вышло 10 альбомов: «Студент» (1904); «*Demimonde*» (1905); «Пригород» (1905); «Высшее общество» (1905); «Священник» (1906); «Художник» (1906); «Спорт» (1908); «*Backfisch*» (1908); «Солдат» (1909); «Брак» (1910).

В ряду объёмного наследия внимания заслуживают состоявшиеся не так давно и приуроченные к 100-летию юбилею еженедельника выставки в Музее Вильгельма Буша (Ганновер, 1996), Институте коммуникационных наук (Мюнхен, 1996) и Музее Олафа Гульбрансона (Тегернзее, 1996). В ряде выставок, сообщающих непроходящий интерес к графике, издания стоит упомянуть следующие: передвижная выставка Института Гёте (в рамках которой был выпущен каталог «Сто карикатур «*Simplicissimus*» 1896-1914 годов» (1985)); первая памятная выставка Т.Т. Гейне в Музее герцога Антона Ульриха в Брауншвейге (1949); выставки в Фрейбурге (1953), Мюнхене (1960), Ганновере (1994); выставка «Эдуард Тёни: картины и рисунки *Simplicissimus* (Нюрнберг, 1969); две выставки, посвященные творчеству Р. Вильке: Музей искусств Университета Айовы (1973) и Городской Музей Брауншвейга (1974); выставка В. Шульца в Городской галерее Ленбаххаус в Мюнхене (1940) и Муниципальной галерее в Линце (1967).

Таким образом, анализ опубликованных работ приводит к выводу об отсутствии в русском искусствознании содержательных исследований, посвящённых графике *Simplicissimus*. Однако, выявленные диссертацией научные труды и их авторы, характеризуя развитие художественной культуры указанного времени проговаривают значимость мюнхенского еженедельника в контексте общеевропейского искусства и культуры в целом, и для немецкой и русской художественной среды, в частности.

В зарубежной науке наиболее полно изучено творчество основных художников *Simplicissimus*. Графики, печатавшиеся эпизодически, проанализированы, как правило, в рамках своих творческих концепций. Однако, нет исследований, увязывающих в единую систему возникновение и бытование журнала, как целостного проекта, включенного в общеевропейское творческое пространство обозначенного времени. Также ни в одном из исследований *Simplicissimus* не был прежде рассмотрен как целостный графический проект – от социологии и истории до технологии печати и особенностей визуального языка карикатуры, что становится предпосылкой для более внимательного рассмотрения издания и говорит о важном его значении.

В связи с объёмным наследием издания (49 томов), в отношении разработки методов и способов систематизации графики *Simplicissimus*, наукой до настоящего времени не была предложена модель, следуя которой можно было бы проводить целостное исследование и систематизацию графического наследия подобного рода изданий. Таким образом, изучение журнала на данном этапе требует непосредственного обращения к источникам – иллюстративному материалу, публиковавшемуся на его страницах.

База источников диссертационного исследования представлена произведениями журнальной графики второй половины XIX - первой половины

XX веков, публиковавшимися в таких сатирических изданиях, как *Simplicissimus*, *Kladderadatsch*, *Ulk*, *Fliegende Blätter*, *Lustige Blätter*, *Der Wahre Jacob*, *Lachen Links*, *Charivari: komischer Volkskalender*, *Der Guckkasten: illustrierte Zeitschrift für Humor und Kunst*, *Kriegsbilderbogen*, *Leuchtkugeln: Randbemerkungen zur Geschichte der Gegenwart*, *Meggendorfer Blätter*, *Münchener Punsch*, *Münchhausen: illustrierte Wochenschrift*, *Der Simpl.* Для осуществления анализа в исследовании задействованы типологически близкие немецкие журналы, такие как *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Die Fackel*, *Kunst und Künstler*, *Die Insel*, *Pan*, *Jugend*, *Der Orchideengarten*, *Der Sturm*, а также издаваемые за пределами Германии, французские *Gil Blas Illustré*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire*, австрийские *Die Muskete* и *Ver Sacrum*, английские *The Savoy*, *The Studio*, *The Yellow book*, *Punsch*, американские *The Masses* и *Weird Tales*, русские «Мир искусства», «Жупел», «Адская почта», «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Лукоморье», «Новое время», «Вестник Европы», «Весы», «Аполлон», «Золотое руно», «Былое», «Мир Божий», «Нива», «Пулемет», «Русский Туркестан», «Шут», «Гамаюн», «Бес», «Волшебный фонарь», «Бич», «Бомбы», «Искры», «Стрекоза», «Крокодил», «Смехач», «Бегемот», «Будильник».

Для дополнения представления о вкладе творческой деятельности иллюстраторов журнала и художественной содержательности издания, к исследованию привлечены сборники иллюстраций журналов, плакаты, живописные произведения и фотографии.

Исследование требовало постоянного обращения к собранию Музея редкой книги Российской государственной библиотеки, где представлены оригинальные выпуски журнала *Simplicissimus*³ и отечественные сатирические издания «Адская

³ В коллекции музея представлены следующие выпуски журнала «Simplicissimus»: т.1, 1896/97, №1-52; т.2 1897/98, №1-52; т.3, 1898/99, 31-31, 32-52; т.4, 1899/1900, №1-52; т.5, 1900/01, №1-52; т.6, 1901/02, №1-53; т.7,

почта», «Лукоморье», «Сатирикон», «Жупел». Для систематического изучения издания важными источниками также стали коллекции Государственной публичной исторической библиотеки (Москва), Государственного графического собрания (Мюнхен), Немецкого музея карикатуры и рисунка Вильгельма Буша (Ганновер) и Музея Олафа Гульбрансона (Филиал галереи Баварских государственных собраний живописи, Тегернзее). А также ряд частных коллекций, где собраны оригинальные карикатуры и рисунки иллюстраторов журнала.

Отдельного упоминания заслуживает электронный ресурс – «Simplicissimus» с 1896 по 1944 годы (онлайн-издание)». В 2008 году Библиотека герцогини Анны Амалии в Веймаре (Herzogin Anna Amalia Bibliothek), в сотрудничестве с Университетом RWTH в Аахене (RWTH Aachen University) и Немецким литературным архивом Марбах (Deutsches Literaturarchiv Marbach) оцифровали и каталогизировали все выпуски *Simplicissimus* с 1896 по 1944 годы. В качестве образца для оцифровки издания была использована копия еженедельника из немецкого литературного архива Марбах (DLA). Исследователи указывают, что некоторые оцифрованные выпуски могут рассматриваться как уникальные, поскольку не были отпечатаны большим тиражом или представляют собой конфискованные номера. Баварская государственная библиотека предоставила для оцифровки номера за последний год публикации еженедельника – 1944. Не одно из европейских собраний в настоящее время не обладает полным комплектом всех номеров еженедельника. В связи с этим оцифрованное издание можно рассматривать как уникальное явление, позволяющее в полной мере

1903/02, №1-52; т.8, 1903/04, №1-52; т.9, 1904/05, №1-52; т.10, 1905/06, №1-52; т.11, 1906/07, «1-52; т.12, 1907/08, №1-53; т.13, 1908/09, №1-52; т.14, 1909/10, №1-52; т.15, 1910/11, №1-52; т.17, 1912/13, №16-17, 24-25,33-34,36-38,40-43,45-47; т.18, 1913/14, №1-53; т.19, 1914/15, №1-52; т.20, 1915/16, №1-39; т.31, 1926/27, №16, 23, 40-52; т.33, 1928, №12; т.34, 1929, №3-13, 15-18, 20-23, 25-27, 29-30).

оценить объёмное наследие журнала *Simplicissimus*. Осуществленный проект доступен в интернет по адресу: www.simplicissimus.info. Кураторами являются доктор М. Кноше (Библиотека Герцогини Анны Амалии (НААВ), профессор А. Геллхаус (кафедра современной немецкой литературной истории, RWTH), профессор Г.О. Горх (Отдел немецко-еврейской литературной истории, RWTH Аахен), Ю. Бендт (Немецкий литературный архив Марбах (DLA), доктор М. Эффингер (Университетская библиотека Гейдельберга) и доктор Г. Циммерманн (Библиотека герцогини Анны Амалии).

Одним из вспомогательных инструментов при осуществлении поиска и исследования ряда материалов стали электронные базы данных: Немецкой национальной библиотеки, Саксонской государственной библиотеки - Государственной и университетской библиотеки Дрездена, Государственной библиотеки Берлина, Немецкой цифровой библиотеки, Университетской библиотеки Гейдельбергского университета, Немецкого исторического музея, Баварской национальной библиотеки, Немецкого художественного архива, Германского национального музея, Берлинской Академии художеств, Центрального института истории искусств, Штутгартского исследовательского центра по изучению текста, Института истории искусств при Университете Гёте, Бранденбургской академии наук, Австрийской национальной библиотеки, Российской государственной библиотеки, Государственной публичной исторической библиотеки и Библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино.

Исходя из выше сказанного, систематический анализ журнала «*Simplicissimus*», как художественного целостного проекта, оказавшего влияние на формирование нового языка сатирического изображения и графики XX века в контексте общеевропейских тенденций и особенностей русского искусства,

видится вполне обоснованным и закономерным. При этом в данном исследовании акцент делается на неизученных ранее аспектах: формировании «фантастической» иллюстрации, сложении художественного метода немецкого экспрессионизма и влиянии на отечественное искусство.

Цель исследования – всестороннее изучение художественно-образного строя немецкого сатирического журнала *Simplicissimus*, выявление особенностей визуального языка сатирической графики журнала в контексте социально-политической и культурной ситуации рубежа веков, изучение журнальной иллюстрации в рамках специфической формы периодического издания.

Для реализации поставленной цели сформулированы следующие **задачи**:

Проанализировать:

- социально-политическую, культурную, историческую ситуацию в Германии рубежа XIX-XX веков;
- иллюстративный материал журнала *Simplicissimus*;
- материалы, опубликованный в отечественной периодической печати рубежа XIX-XX веков, отражающие интерес русских художников и критиков к немецкой культуре;

Выявить:

- взаимное влияние русских и немецких периодических изданий в формировании их визуального облика (с опорой на художественное наследие Серебряного века).

Определить:

- наиболее характерные приемы создания сатирического образа (на примере карикатур журнала *Simplicissimus*);

Объект исследования – произведения сатирической графики художников журнала *Simplicissimus* в контексте социально-политической и культурной ситуации рубежа XIX-XX веков.

Предмет исследования – художественно-образный строй немецкого сатирического журнала *Simplicissimus*, особенности визуального языка сатирической графики журнала. Влияние общественно-политической и культурной ситуации на формирование художественной и смысловой концепции журнала. Характер графического языка и различные оттенки сатиры (от едкого сарказма до добродушной иронии) в иллюстрациях немецких художников, работавших для *Simplicissimus*. Распространение идей издания в кругу русских художников, образно-графические и стилистические параллели.

Хронологические границы исследования: период с 1896 по 1944 годы (период издания журнала *Simplicissimus*). Границы исследования также обусловлены и объектом исследования: графическими произведениями немецких художников-карикуристов и художников их эпохи, а также технико-технологическими особенностями издания.

Географические границы исследования — преимущественно европейский регион, включая Германию и Россию, а также США.

Методы исследования. Специфика поставленных задач обусловила выбор методов исследования. В основу работы положен комплексный подход, основывающийся на историко-искусствоведческом и стилистическом анализе представленного материала. Иллюстрация рассматривается с точки зрения формально-композиционного анализа и иконологического метода, что позволяет раскрыть образно-символическое содержание рисунка в соответствии с визуальным наполнением. Также большое значение имеют систематизация и анализ критических статей, публицистики, печатавшейся на страницах

отечественных журналов на рубеже XIX-XX веков с целью воссоздания культурного поля – среды, в которой происходило творческое формирование русских художников, появлялись предпосылки возникновения специфических периодических изданий.

Научная новизна исследования

– в данной работе впервые раскрывается художественно-образный строй немецкого сатирического журнала *Simplicissimus*. Специфика визуально-графического языка сатирической графики рассмотрена в контексте социально-политических проблем рубежа XIX-XX веков, где карикатура становится одной из форм выражения общественного мнения;

– на основе визуального материала *Simplicissimus* проведен анализ карикатуры в ее новой этапной форме – журнальной иллюстрации и тонкого журнала как примера дизайнерского решения периодических ревью рубежа XIX-XX веков на этапе их становления в качестве средства коммуникации, где основой выразительного языка издания была иллюстрация;

– в рамках исследования в диссертации проанализированы незнакомые широкому кругу исследователей аспекты формирования изобразительного языка ряда сатирических журналов рубежа XIX-XX веков (*Kladderadatsch*, *Ulk*, *Fliegende Blätter*, *Lustige Blätter*, *Der Wahre Jacob*, *Charivari: komischer Volkskalender*, *Der Guckkasten: illustrierte Zeitschrift für Humor und Kunst*, *Kriegsbilderbogen*, *Lachen Links*, *Meggendorfer Blätter*, *Münchener Punsch*, *Münchhausen: illustrierte Wochenschrift*, *The Masses*, *Der Simpl*, *Die Muskete*) и периодических изданий *Der Orchideengarten* и *Der Sturm*. В контексте выявления графических особенностей и характеристики издательской практики журнала проведен сравнительный анализ с русской периодикой обозначенного времени («Мир искусства», «Жупел», «Пулемет», «Адская почта», «Сатирикон», «Лукоморье»). Выявлены неизвестные

ранее аспекты взаимовлияния образно-символической и графической эстетики *Simplicissimus* и отечественной печатной графики начала XX века.

Результаты исследования.

1. В соответствии с хронологическим принципом и на основе анализа визуально-графического языка представлена систематизация истории развития издания, выделено шесть этапов: основание и первые годы издания (1896-1898), период борьбы с правящим строем (1898-1914), период Первой мировой войны (1914 -1918), период Веймарской Республики (1919-1932), журнал при нацистах (1933-1944), попытка возродить журнал в эмиграции после Второй мировой войны (1945-1967).

2. В работе обобщен материал, касающийся культурных, экономических, социально-политических и технологических факторов, обусловивших возникновение в Германии на рубеже XIX-XX веков сатирического еженедельника.

3. В научный оборот введен широкий круг ранее неизвестного изобразительного материала, новые имена и результаты творческой деятельности художников, прежде не входившие в сферу научных интересов отечественного искусствознания.

4. Проведен анализ специфики сатирической иллюстрации журнала *Simplicissimus*. Обозначено существование карикатуры, как основной формы визуальной коммуникации подобного издания.

5. На примере графики отдельных иллюстраторов выявлены характерные особенности изобразительного языка карикатуры и разнообразные формы ее существования в рамках периодического издательского проекта. Определены наиболее значимые художественные приемы, применяемые рисовальщиками журнала *Simplicissimus*: искажение (историко-временное и ролевое), перемещение

объектов в пространстве, гиперболизация, ассоциация, аналогия, сопоставление, правдоподобие, символизация, гротеск и аллегория.

6. Показана взаимосвязь журнала *Simplicissimus* с русской сатирической периодической печатью («Жупел», «Адская почта», «Сатирикон»). Определены европейские издания — последователи художественной и социально-критической политики журнала (*Die Muskete*, *The Masses*, *Der Orchideengarten*, *L'Assiette au beurre*, *Der Sturm*, *Der Simpl*).

7. Выявлена роль изобразительного языка карикатуры конца XIX - начала XX веков в качестве источника сложения типа «фантастической» иллюстрации и мультипликации XX века. Выдвинуто предположение общности художественного языка карикатуры и таких течений как экспрессионизм, дадаизм и веризм, сформировавшихся на территории Германии. Гипотеза наследования этими течениями принципов создания гротескного изображения, сложившихся в рамках сатирических периодических изданий и, в особенности *Simplicissimus*.

Положения, выносимые на защиту:

Сатирические издания и карикатура начала XX века являются «документальным кинематографом» эпохи, ярким отражением социально-политических проблем времени.

Карикатура представляет собой форму визуальной журналистики, где коммуникация с читателем осуществляется посредством художественных средств – аллегории и гротеска.

Сатирическая иллюстрация рубежа веков в исполнении русских и немецких художников становится наследницей театра, сценографии, декорационного искусства и пластической игры актеров.

Графическая среда и жанровые особенности журнала *Simplicissimus*, стилистические приемы его художников послужили источником образного и

стилистического формирования отечественных периодических изданий, в частности журналов «Мир искусства», «Жупел», «Адская Почта», «Сатирикон».

Карикатура журнала «Simplicissimus» (как эмоционально-гротескная система работы над образом) оказала влияние на развитие визуального языка следующих течений — экспрессионизма, веризма, дадаизма и на сложение жанра «фантастической» иллюстрации и мультипликации, использующей гротескные образы.

Практическая значимость исследования. Представленные в диссертации материалы способствуют формированию более полного представления об истории становления немецкой сатирической иллюстрации рубежа XIX-XX веков в контексте ее существования на страницах тонкого периодического ревью. Полученные выводы позволяют выявить значительную роль немецкой сатирической иллюстрации в художественных процессах России на рубеже XIX-XX веков и акцентировать роль издания в общеевропейских художественных процессах конца XIX – первой половины XX веков.

Материал данной диссертации способен стать основой лекционных и практических занятий, базой для аналитических исследований искусствоведов, культурологов, историков, журналистов, занимающихся проблемами изобразительного искусства и художественной культуры рубежа XIX–XX веков. Исследование может быть полезным в проектной практике графических изданий, при формировании отделов графики в музеях, в подготовке тематических выставок. Тема имеет педагогическое значение, материал может быть включен в рабочие программы учебных дисциплин.

Теоретическая значимость исследования. Систематизированные и введенные в научные обороты результаты исследования могут быть использованы в учебной и проектной практиках.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Собранный материал использовался диссертантом при подготовке рабочей программы учебных дисциплин «История искусств» и «История мировой культуры», реализован в рамках лекционных и практических занятий со студентами Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова на кафедре «Общегуманитарных, социально-экономических дисциплин и философии».

Отдельные положения диссертационного исследования изложены в 5 публикациях, 3 из которых размещены в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки России. Часть материалов диссертации изложена в ряде докладов на Международном форуме молодых исследователей искусства «Научная весна» (2019, ГИИ), на Круглом столе «Феномен театральности в бытии культуры» (2019, ГМПИ), на Международной научной конференции «Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века» (2012, Москва).

Структура и объем диссертации. Структура работы определена поставленной целью и задачами исследования. Диссертация состоит из двух томов. Первый том объемом страницы включает введение, три главы, заключение и список литературы. Текст диссертации изложен на 350 страницах, список литературы включает 294 наименования. Второй том объемом 67 страницы включает список иллюстраций.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТЬ КУЛЬТУРЫ ГЕРМАНИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ. КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЖАНРА КАРИКАТУРЫ.

1.1. Социально-политические и философско-мировоззренческие проблемы немецкого общества рубежа XIX-XX вв. в контексте формирования творческой среды Мюнхена.

«Если верно, что каждая историческая эпоха имеет особое пристрастие к тому или иному виду искусства... то для первых десятилетий XX века чрезвычайно характерно тождество графики, в которой как нельзя более полно раскрывается ритмика современности, сложная, запутанная стремительность наших дней, уторопленная динамика урбанистической культуры»⁴ – эти слова Э. Голлербаха как нельзя лучше характеризуют время и особенность культурной жизни рубежа XIX-XX веков.

В современном искусствознании обозначенное время чаще всего рассматривается с позиций плаката, плакатной графики, как камертона времени. Однако, исследования последних дней все чаще указывают на расцвет не только плакатного искусства, но и печатной графики в целом, вне зависимости от ее масштаба – и крупной формы и камерной книжной (виньетки, заставки, буквицы). В это время графика получает небывалый до той поры потенциал распространения. Безусловно, этому способствовал и технический прогресс, и появление новых способов печати (литография), и фотография, но все же – именно сама жизнь, с ее ритмом и динамикой развития, способствовала возникновению столь массового количества графических листов, газет и журналов, наполненных бесконечной чередой ярких красочных цветных

⁴ Голлербах, Э. Пути новейшего искусства на Западе и у нас / Э. Голлербах. – Л.: П. П. Сойкин. - 1930. - С. 12-13

иллюстраций и простых по своему воплощению рисунков, несущих всю сложность духовных процессов общественной жизни.

Рубеж XIX-XX веков в европейской историографии принято обозначать французским термином *Belle Époque* (Прекрасная эпоха). Обычно это время датируют концом франко-прусской войны в 1871 году и началом Первой мировой в 1914 году. В немецкой истории *Belle Époque* совпадает с эпохой *Wilhelminism* (также называют кайзеровской Германией или «Вторым рейхом»⁵) периодом правления императора Вильгельма II, начавшимся в 1888 г. и закончившимся с окончанием Первой мировой войны, после отречения кайзера во время Ноябрьской революции (1918)⁶. Духовная культура этого времени, подготовленная философией И. В. Гете (1749-1832) и Ф. Шиллера (1759-1805), характеризуется неоднозначностью социального и культурного климата и зачастую рассматривается как среда, спровоцировавшая последующие военные катастрофы XX века.

На исходе XIX века в художественной культуре Германии получает распространение пришедшая из Франции натуралистическая доктрина, сформированная под влиянием работ О. Конта «Курс позитивной философии» (1830-1842), И. Тэна «Философия искусства» (1865-1867) и «История английской литературы» (1863), но главным образом благодаря романам и эстетическим теориям Э. Золя (1840-1902)⁷. Большое внимание натуралисты начинают уделять

⁵ Промежуточный период между «Первым Рейхом», т.е. Священной Римской империей и будущим Третьим Рейхом.

⁶ Революция в ноябре 1918 г. в Германской империи, причиной которой явился кризис кайзеровского режима, вызванный с одной стороны поражением в Первой мировой войне, с другой – войной, социальной напряжённостью и расстройством экономической жизни. Революция привела к установлению в Германии режима парламентской демократии, известного под названием Веймарская республика.

⁷ Эмиль Золя - французский писатель, публицист и политический деятель. Один из самых значительных представителей реализма второй половины XIX в. - вождь и теоретик, так называемого, натуралистического движения в литературе. Известен прежде всего масштабным циклом «Ругон-Маккары», в котором описал все слои французского общества времён Второй империи.

изображению тяжелых социальных условий, так называемому «дну» общества - нищете или алкоголизму, как проявлениям дурной наследственности.

Драмы Г. Ибсена (1828-1906)⁸ также сыграли огромную роль в духовном самосознании немецкого народа. В своем творчестве он выделял социально-аналитическое и критическое начала. Особенно важной для немецких натуралистов стала драма «Столпы общества» (1877). Культурной составляющей немецкого натурализма становится фатализм и пессимизм, как наследник поэтического реализма, он заявляет о необходимости приблизиться к реальной жизни общества, главным образом к так называемым «запретным» темам, т.е. к жизни низов.

Одним из форумов немецкого натурализма был мюнхенский литературный журнал *Die Gesellschaft*⁹ (1895-1902), многие участники которого позднее станут публиковать свои произведения и на страницах «*Simplicissimus*» (Г. Гауптман, А. Хольц и др.) Натурализм существовал в Германии в синергии с другими движениями, собирая и адаптируя отдельные идеи и эстетические принципы символизма, неоромантизма, позднее импрессионизма. Г. Бар (1863-1934) в 1891 г. публикует свою работу «Преодоление натурализма» и говорит о замене натурализма «нервной романтикой, даже мистикой нервов». Идея возврата к традициям античности и Средневековью, как к средству духовного обновления современника, была заявлена в Европе еще в 1870-90 годах Дж. Рескиным и У. Моррисом в Англии, Э. Виолле-ле-Дюком и Г. Моро во Франции, Р. Вагнером в Германии.

⁸ Генрик Ибсен - норвежский драматург, основатель европейской «новой драмы». Первыми всемирно известными его пьесами стали стихотворные драмы «Бранд» (Brand, 1865) и «Пер Гюнт» (Peer Gynt, 1867). Самой популярной пьесой Ибсена в России стал «Кукольный дом» (Et Dukkehjem, 1879).

⁹ *Die Gesellschaft* - первый натуралистический литературный журнал, повлиявший на климат мюнхенского модернизма. Издание было основано в 1885 г. Майклом Георгом Конрадом. В разные годы редакторами были Карл Бляйтрой (1888-1890), Ханс Мериан (1897). Основной темой журнала была социальная критика.

Неоромантические и неоклассицистические тенденции были неотъемлемой частью немецкой культурной среды, явившись реакцией на возросший антагонизм общества. Философ и поэт П. Валери ратовал за обращение к античности и проповедовал творчество художников XIX века. В широком понимании неоромантизм объединил разные явления символизма (творчество С. Малларме, А. Рембо, М. Метерлинка, Р. Рильке и Г. фон Гофмансталя, С. Георге). Позитивизм и теории Ч. Дарвина, теория бессознательного и психоанализ З. Фрейда и К. Юнга также нашли свое отражение в общественной мысли и художественном творчестве немцев. Они будоражили общественную мысль эпохи *Fin de siècle*, знаменуя собой, как и во Франции, кризис традиционных форм развития культуры. Многообразие направлений и стилей эпохи можно пополнить еще одним распространившимся с 1910-х годов в немецкоязычных странах, получившим лишь ограниченное распространение за пределами Германии и Австрии - экспрессионизмом.

Еще одним явлением, характеризующим время, стал неоидеализм. Это течение было порождено «поворотом от реализма и позитивизма к возвышенным религиозным настроениям»¹⁰, истоки которого в Германии отчетливо видны в живописи А. Бёклина. Однако все же, как указывает Э. Ф. Голлербах, особое место в истории немецкой художественной культуры занимали так называемые «идеалисты-натуралисты», которые сочетали идеалистический замысел со строго натуралистическими формами. К таким художникам в Германии он относил Ф. фон Уде, Л. фон Гофмансталя, Ф. Штука и М. Клингера.

Характер эпохи *Wilhelminism* нашел свое выражение и в жесткой консервативной политике правящего монарха, опирающегося на прусских

¹⁰ Голлербах, Э. Пути новейшего искусства на Западе и у нас / Э. Голлербах. – Л.: П. П. Сойкин. - 1930. – С.8

военных и дворян. Этот период отличался необычайной верой в прогресс, которая, хотя и способствовала огромному процветанию индустриализированной молодой Германской империи (возникла в 1871 г.), противоречила ее социальному костному консерватизму и бюргерской морали. В молодой империи, объединенной под эгидой Пруссии, национальное чувство трансформировалось в стремление подвести под свершившейся мечтой о единой нации крепкий фундамент. Благодаря музыке, жившего в Мюнхене, Рихарда Вагнера Германия с головой окунулась в мощный поток своей «национальной» исконной мифологии, став обладательницей грандиозного идеала, найденного им в народных сказаниях и призывающего к падению старого мира и рождению обновленной идеальной вселенной. В статье «Искусство и революция» (1849) композитор высказывал свои представления и об идеальном общественном устройстве, и о роли искусства в будущей мировой гармонии и революции. Отметим, что отношение к Вагнеру было неоднозначным. Т. Манн в статье «Страдания и величие Рихарда Вагнера» (1933), развенчивая «нацистско-вагнеровский миф», сопоставляет композитора с Золя, Ибсеном и Толстым, выявлял тот общий отпечаток, который, при всех различиях творчества, эпоха оставила в них.

Значимой для понимания развития культуры рубежа XIX-XX веков становится фигура Фридриха Ницше. Философ в своем труде «Казус Вагнер» (1888) нарекает композитора предводителем и главным символом упадка современной культуры. Не принявший бюргерскую мораль, социализм, «движение масс» и современное общество в целом, философ оставил после себя большое творческое наследие, имевшее неоднозначные трактовки в эпоху становления националистических идеалов. В отличие от Ницше, как пишут многие исследователи, Вагнер вполне согласился с тем, что его произведения использовались в политических целях. Он принял в свою семью английского

расиста Х. С. Чемберлена (1855-1927)¹¹, тот женился на младшей дочери композитора Еве Вагнер, и стал писать книги, в которых прославлял арийскую расу и предрекал Германии мировое господство. Однако все тот же Т. Манн, оправдывая великого немецкого мыслителя, пишет, что «искусство Вагнера было великой любовной страстью самого Ницше. Он любил это искусство так, как любил его Бодлер, певец «Цветов зла», о ком рассказывают, что он даже в агонии, в неподвижности, в полуидиотизме последних дней своей жизни улыбался от радости – *il a souri d'allegresse* – когда при нём называли имя Вагнера. Так и Ницше во мраке своего паралитического бытия, как только ему случалось услышать имя Вагнера, откликался, восторженно восклицая: «Этого человека я очень любил»¹². В России «мирискусники», следившие за творчеством немецкого философа, в свою очередь остро отреагировали на его смерть. В 1900 году в журнале «Мир искусства» появился памятный некролог: «Нам, русским, он особенно близок. В душе его происходила борьба двух богов или двух демонов, Аполлона и Диониса, - та же борьба, которая вечно совершается и в сердцах русской литературы, от Пушкина до Л. Толстого и Достоевского».¹³

А. Моруа, описывая личность Вильгельма II, сообщает следующее: «он считал Бога «святым союзником» Германии. Любил покрасоваться в сверкающем золотым шитьем и орденами мундире, с браслетами на запястьях... В своих даже слишком многочисленных публичных выступлениях он часто допускал поистине гениальные промахи. Так, австрийцам он мог сказать, что война между Западом и Востоком неизбежна; немцам: «Да здравствует сухой порох и острая сабля!»;

¹¹ Хьюстон Стюарт Чемберлен - англо-немецкий писатель, социолог, философ, один из основоположников расизма. Взгляды писателя изложены в работах «Замечания к Лоэнгрину» (Notes on Lohengrin, 1892), «Анализ вагнеровской драмы» (An analysis of Wagner's drama, 1892). Основная работа Чемберлена «Основы XIX века» вышла в Мюнхене в 1899 г.

¹² Манн, Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера / Т. Манн // wagner.su Рихард Вагнер
URL: <http://wagner.su/book/export/html/722> (дата обращения: 07.09.2019)

¹³ Мир искусства, №17-18. – 1900

англичанам: «Будущее Германии - это моря!». Он не хотел войны, но его неводержанность на язык и непомерные амбиции только вредили международному климату»¹⁴. Содержательные очерки о Вильгельме II то и дело мелькали и в российской прессе того времени (Прим.: Э. Пименова «Вильгельм и его двор», Мир Божий, 1906)¹⁵.

Определенная степень свободомыслия, своими корнями связанного с революционными событиями 1848-1849 годов, также нашла отклик в немецком обществе того времени. Значение для данной эпохи приобретает социал-демократическое движение¹⁶ и борьба за права рабочего класса. Сам кайзер относительно движения высказывался следующим образом: «В моих глазах каждый социал-демократ – это враг порядка и фатерланда»¹⁷. Как видно из цитаты, проблема, остро заявившая о себе на рубеже XIX-XX веков, стояла в оппозиции к немецкому дворянству и анархическим устремлениям самого Вильгельма II, мечтавшим об уже не возможном возврате к «седой старине». К примеру, еще в 1878 году в Германии была основана «антисемитская христианско-социальная рабочая партия». Идеи основателя Адольф Штёккера (1835-1909)¹⁸, в которых он выступил как противник социализма и рабочих, нашли сильнейший отклик со стороны императора. По мнению исследователей «социальное крестьянство» А. Штёккера, предвосхитило в основных чертах демагогию «национал-социализма» Гитлера и имело значительное распространение среди буржуазной молодежи. Внешняя политика Вильгельма II

¹⁴ Моруа, А. История Германии / А. Моруа // www.e-libra.ru: E-libra Электронная библиотека
URL: <https://e-libra.ru/read/477376-istoriya-germanii.html> (дата обращения 20.08.2019)

¹⁵ Мир Божий, №4, 1906. – С. 46-66

¹⁶ СДГП Германии к 1912 г. стала самой представительной партией в рейхстаге (110 депутатов).

¹⁷ Манн, Г. Верноподданный / Г. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова

URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN_G/impl1.txt (дата обращения 02.09.2019)

¹⁸ Адольф Штёккер - политический деятель и протестантский богослов. В 1878 г. основал христианско-социальную партию, программа которой была проникнута антисемитизмом. В 1879 г. был избран в прусскую палату, а в 1881 г. и в Рейхстаг. В 1896 г. опубликовал свои сочинения «Gesammelte Werke».

также была основана на империалистических амбициях и направлена на установление Германии как мировой державы. В декабре 1897 г. статс-секретарь по иностранным делам Б. фон Брюлов (1849-1929)¹⁹, позднее имперский канцлер, выступая в Рейхстаге по поводу захвата Германией китайского порта Киаочао (Цзяочжоу), потребовал для Германии «места под солнцем». Он произнес пламенную речь, где сообщал: «Мы не хотим никого затмевать, но мы также требуем нашего места под солнцем»²⁰. Эти слова в дальнейшем стали олицетворением колониальных амбиций Германского рейха и предпосылкой для развязывания Первой мировой войны. «В стране господствовали военные, а нация была опьянена своими победами»²¹.

Очень точно состояние общества той эпохи и значение персоны Вильгельма II описывает в своем романе «Верноподданный» (Der Untertan) Генрих Манн. Автор дает нам срез общества кайзеровской Германии, его моральных принципов, социального и политического устройства. Отрывки из литературного произведения Манна впервые были опубликованы на страницах «Simplicissimus» (№35,1911; №14, 1912) и вызвали резкое негодование властей. Роман был завершён к изданию во время «Июльского кризиса» (1914)²², а книжная публикация состоялась лишь в 1918 году в издательстве К. Вольфа в Лейпциге²³.

¹⁹ Бернгард фон Брюлов - немецкий государственный и политический деятель, рейхсканцлер Германской империи с 17 октября 1900 г. по 14 июля 1909 г. В 1884 г. был назначен первым секретарём германского посольства в Санкт-Петербурге, в 1897 г. - статс-секретарём по иностранным делам в должности министра в правительстве князя Гогенлоэ.

²⁰ Манн, Г. Верноподданный / Г. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова
URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN_G/impl.txt (дата обращения 02.09.2019)

²¹ Моруа, А. История Германии / А. Моруа // www.e-libra.ru: E-libra Электронная библиотека
URL: <https://e-libra.ru/read/477376-istoriya-germanii.html> (дата обращения 20.08.2019)

²² Июльский кризис - дипломатическое столкновение крупнейших европейских держав летом 1914 г., которое привело к Первой мировой войне. 28 июня 1914 г. член сербской националистической группировки «Млада Босна» Гаврила Принцип застрелил австрийского эрцгерцога, наследника австро-венгерского престола Франца Фердинанда и его супругу, которые совершали визит в Боснию, присоединенную к Австро-Венгрии в 1908 г..

²³ Kurt-Wolff-Verlag (KWV) - издательство, отделившееся (1913) во главе с К. Вольфом от Лейпцигского издательского дома Э. Ровольт (совладельцем которого был К. Вольф) и ставшее самостоятельным (с осени 1919 г.

В книге Г. Манна в образе Дидериха Геслинга перед нами предстает архетип самой Германии этого времени. Уже в фамилии Hessling автор намекает нам на немецкое слово «уродливый» (hässlich). С детских лет герою прививают чиновничество, в конечном счете, воплотившееся в фанатизм и раболепие перед кайзером. Геслинг на протяжении всего романа сохраняет твердую преданность националистическим идеалам, и многие его слова являются выдержками из речей самого кайзера. Автор подробно указывает и возрастающую восприимчивость немецкого общества к шовинизму, ультра национализму и антисемитизму. Ф. Л. Ян (1778-1852)²⁴ еще в 1810 году писал: «поляки, французы, священники, аристократы и евреи - несчастье Германии»²⁵. Периодический герой романа то и дело выступает с пламенными речами, в которых во всех бедах немецкого народа обвиняет евреев, либералов, демократов и требуют беспрекословного повиновения социальному устройству монархического общества. Манн иллюстрирует моральную деградацию и поверхностность жизни Геслинга, критикует чванство и лживость общественной морали в целом. Будучи трусом, он является самым ярким сторонником военщины. Его самые ненавистные политические противники - социал-демократы, но во имя достижения своей выгоды он использует влияние, чтобы помочь кандидату СДПГ попасть в парламент Рейхстага; он проповедует христианские идеалы, но на деле оказывается беспробудным лжецом и обманщиком.

находилось в Мюнхене). Активная деятельность издательства продолжалась до 1929 г. и совмещалась с деятельностью нескольких дочерних предприятий

²⁴ Фридрих Людвиг Ян (Jahn) - знаменитый «Turnvater Jahn», больше оставшийся в памяти как основатель гимнастических сообществ (Turnvereine) и студенческих корпораций (Burschenschaft). Яновские гимнастические общества были предназначены для того, чтобы зажечь искру германского национализма у побежденного, разобщенного и дремлющего населения.

²⁵ Bergmann, W.-J., Friedrich, L., Wolfgang, B. Handbuch des Antisemitismus. - De Gruyter Saur. Berlin. - 2009. - S. 63

Чинопочитание, как форма общественной морали, одна из сторон немецкого общества рубежа XIX-XX веков. Средой, для возникновения которой, была сама форма существования бюргерской семьи с ее преклонением перед титулами и церемониями. Тони Будденброк, в романе Т. Манна соглашается выйти замуж за ненавистного ей господина Грюнлиха только во имя высших целей увековечивания своего имени на страницах дневника, в котором велся учет всех представителей уважаемого семейства Будденброк, начиная с его родоначальника: «Ведь и она была призвана содействовать делами и помыслами возвеличению своего рода».²⁶

Характеризуют мораль немецкого общества рубежа XIX-XX веков и студенческие корпорации. Многие исследователи приписывают этим объединениям «сыновей» дворян и буржуазии реакционный националистический дух. В основном корпоранты посвящали свое время «попойкам и дуэлям», при этом на сборищах соблюдался строгий традиционный церемониал, а дворяне, имевшие в фамилии приставку «фон», приравнивались к рангу «неприкосновенных» и всегда и во всем правых. Еще Г. Гейне в «Путешествии по Гарцу» высмеивал нравы и привычки корпорантов²⁷. Традицию сатиры Гейне в его борьбе против тевтономанов продолжает и Г. Манн, который запечатлел современные ему образы «новотевтонцев» и вскрыл связь, некогда независимых студенческих объединений, со всем социальным правопорядком Германии. Сам кайзер Вильгельм II состоял в корпорации «Боруссия» (латинское название Пруссии). В Германии в то время также большое политическое влияние, по всей вероятности, имел так называемый «Пангерманский союз» (Alldeutscher Verband)

²⁶ Манн, Т. Будденброки / Т. Манн // www.lib.ru/INPROZ/MANN/buddenbr.txt_with-big-pictures.html Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN/buddenbr.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 12.06.2019)

²⁷ Гейне, Г. Собрание сочинений в 10 томах / Г. Гейне. Т.4. - М.: Художественная литература. - 1957. - С. 8-9

(1891-1939), крайне правая националистическая организация, с ярко выраженными антисемитскими и антиславянскими воззрениями.

Общественная мораль, критика социального уклада и бюргерской косности кайзеровского времени, нашла свое отражение в романе «Эффи Бриест» (Effi Briest) Т. Фонтане (1819-1898)²⁸. Автор, изображая среду среднего прусского дворянства, как и в «Будденброках» Т. Манн, выносит суровое обвинение господствующему классу и общественному строю, руководствующемуся на тот момент уже «мертвыми моральными догмами».

Гневный настрой в отношении господствующего режима громко звучит в художественной культуре того времени. В своих автобиографических трудах «Scholle und Schicksal Die Geschichte meiner Jugend» и «Jahrhundertwende Zur Geschichte meines Lebens 1893-1914» М. Хальбе (1865-1944) выражает разочарование думающего интеллигента политической и социальной обстановкой, которая сложилась в Германии на рубеже XIX-XX веков. Критикуемый до 1890-х канцлер О. фон Бисмарк (1815-1898)²⁹ в проводимой им монархической политике после его отставки в 1890 году очень быстро становится олицетворением националистических амбиций немецкого народа. Хальбе пишет: «Так что же так внезапно превратило либералов, демократов, центристов, даже ... социал-демократов ... в поклонников Бисмарка и позволило им петь гимны справедливому богохульному «идолу»? Не политическое преобразование и

²⁸ Теодор Фонтане - немецкий писатель и поэт, наиболее заметный представитель реализма в немецкой литературе 19 в.

²⁹ Отто фон Бисмарк - первый канцлер Германской империи, осуществивший план объединения Германии по так называемому «малогерманскому пути». При выходе в отставку получил ненаследуемый титул герцога Лауэнбургского и чин прусского генерал-полковника в ранге генерал-фельдмаршала. Во внутренней политике время его правления с 1866 года можно разбить на две фазы. Сначала он заключил союз с умеренными либералами. В этот период состоялись многочисленные внутренние реформы, например, внедрение гражданского брака. Начиная с конца 1870-х годов, Бисмарк отдаляется от либералов. В течение этой фазы он прибегает к политике протекционизма и государственного вмешательства в экономику. В 1880-е годы был внедрён антисоциалистический закон. Разногласия с кайзером Вильгельмом II привели к отставке Бисмарка.

просвещение! Совсем нет никаких политических мотивов! Самой глубокой причиной был лишь общий немецкий гнев, своего рода Raunzertum всего немецкого народа! Но тот, кому было направлено всеобщее неповиновение и недовольство, был именно тем, кого на протяжении всей эпохи следовало считать главным выразителем немецкого самосознания и в то же время основным противником Бисмарка... Вильгельм II.»³⁰

Бисмарк еще в начале своей карьеры открыто высказался за проведение жестокой политики силы: «Не речами и резолюциями большинства будут решаться великие вопросы эпохи, а кровью и железом»³¹ (1862). Существующую на тот момент времени неприязнь к персоне Бисмарка со стороны властей, подтверждает опубликованная в 1888 году в газете «Новая прусская газета» (Kreuzzeitung)³² статья А. Штекера, требовавшего немедленной отставки канцлера. Критика премьер-министра и его законопроектов, обещание расширить законодательство об охране труда и многие другие действия нового императора в первый год по восшествии на трон, нашли широкий отклик в душах молодого поколения, жаждущего перемен. «С богачами он, по крайней мере, вначале, враждовал...»³³ – так Г. Манн через своих героев говорит о начале царствования Вильгельма II. В мае 1889 года кайзер во время стотысячной забастовки рурских шахтеров выступал посредником. Он принял делегацию рабочих. «Рабочие читают газеты и знают, в каком соотношении находятся зарплата и прибыли

³⁰ Halbe, M. Jahrhundertwende Zur Geschichte meines Lebens 1893-1914 / M. Halbe // URL: <https://books.google.ru/books?id=NHasBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 30.08.2019)

³¹ Манн, Г. Верноподданный / Г. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN_G/impl1.txt (дата обращения: 02.09.2019)

³² Kreuzzeitung – берлинская национальная ежедневная газета, выходившая с 1848 по 1939 гг. в Германии. Газета выходил с 1848 г. в неделю с двенадцатью выпусками (утреннее и вечернее издание ежедневно, кроме понедельника) и с 1929 г. ежедневно. Редакции издания располагались в разных городах страны и за рубежом.

³³ Манн, Г. Верноподданный / Г. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN_G/impl1.txt (дата обращения: 02.09.2019)

компаний. Понятно, что они хотят принять в них большее или меньшее участие»³⁴. Однако очень скоро идиллическую мечту кайзера о патриархальной власти государя, великодушно охраняющего слабых от эксплуатации сильных, вытеснила забота о повышении доходов капиталистов. Наступила «эра Круппа»³⁵. «Вступление на престол ... редко сопровождалось такими бурными надеждами, как в случае с Вильгельмом II... И редко, когда молодой император ... вызывал такое разочарование своего народа»³⁶.

Художественным центром творческой интеллигенции рубежа XIX-XX веков в Германии был Мюнхен. «Это, – говорили мне парижские друзья, – теперь, после Парижа, второй художественный центр»³⁷. Прекрасный южногерманский город, по всей вероятности, долго завоёвывал это звание. Однако, его значимость культурной столицы рубежа XIX-XX веков абсолютно оправдывает быстрый индустриальный и художественный прогресс предшествующего времени. Город в специфике культуры Fin de Siècle становится важным центром формирования творческого мировоззрения.

³⁴ Манн, Г. Верноподданный / Г. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова
URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN_G/impl.txt (дата обращения: 02.09.2019)

³⁵ Альфред Крупп - немецкий промышленник и крупнейший поставщик оружия, вошел в историю под званием «пушечный король». В 1872 г. в ответ на организованную в 1871 г. социал-демократической рабочей партией всеобщую забастовку А. Крупп опубликовал «Всеобщую директиву» (нем. Generalregulativ), которая была роздана всем рабочим. В её 72 параграфах, которые действовали до конца существования семейного предприятия (1967), педантично описывались права и обязанности «круппианцев». Появившееся через несколько лет социальное законодательство О. фон Бисмарка в значительной мере ориентировалось на «Всеобщую директиву» Круппа. В 1880-е промышленник концентрировал свои усилия на производстве и разработке вооружения. То же относилось к двум его главным конкурентам: французу А. Шнайдеру и англичанину У. Армстронгу. Деятельность промышленников во многом способствовала гонке вооружений, результатом которой стали события Первой мировой войны.

³⁶ Halbe, M. Jahrhundertwende Zur Geschichte meines Lebens 1893-1914 / M. Halbe // URL: <https://books.google.ru/books?id=NHasBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
(дата обращения: 30.08.2019)

³⁷ Нюрнберг, А. Одесса-Париж-Москва: воспоминания художника / А. Нюрнберг / подгот. текста О. Тангян-Трифоновой. – М.: Мосты культуры; И.: Gesharim. – 2010 – С. 84

Шпенглер писал: «Город — это дух. Большой город — это «свободный дух»³⁸. Буржуазия, сословие духа, начинает сознавать свое обособленное существование с протеста против «феодалного», т. е. засилья крови и традиции.»³⁹ Мюнхен на рубеже XIX-XX веков скорее был именно таким явлением *Belle Époque*. Т. Манн в «Будденброках» представляет выразительной образ типичного мюнхенского обывателя того времени в господине Перманедере: «Это был полный сорокалетний человек, с короткими руками и ногами, одетый в широко распахнутый сюртук грубого коричневого сукна и в плотно облегавшей его выпуклое брюшко светлый жилет в цветочках, по которому змеилась золотая цепочка от часов, увешанная богатейшим набором, можно сказать целой коллекцией, брелоков - роговых, костяных, серебряных и коралловых; его слишком короткие зелено-серые панталоны были сшиты из такой жесткой материи, что колоколом стояли над голенищами коротких и широких сапог. Белокурые усы, бахромчатые и жидкие, придавали его круглой, как шар, голове с редкими и тем не менее растрепанными волосенками явное сходство с тюленем». Говорил он на баварском диалекте⁴⁰ «с грубоватыми интонациями... в котором одно слово неожиданно сливалось с другим»⁴¹.

Таким образом, исконно народная баварская среда, в которой формировалась художественная культура в Мюнхене, была явлена такими типичными «господинами Перманедерами». Им не было интереса до интеллектуальной

³⁸ Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер // www.gumer.info Библиотека Гумер URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng_2/index.php (дата обращения: 25.08.2019)

³⁹ Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – С. 98

⁴⁰ Нижненемецкое наречие, на котором говорят жители северных, приморских областей Германии, значительно отличается (лексически и фонетически) от литературного немецкого языка, в основу которого было положено верхненемецкое наречие.

⁴¹ Манн, Т. Будденброки / Т. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN/buddenbr.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 12.06.2019)

деятельности и сложных «умствований», однако каждый порядочный мюнхенец обязан был «разбираться в пиве». Философия жизни заключалась в спокойной сытой жизни, а право творить художественную историю города принадлежало «интеллектуальному кочевнику»⁴², совершенно «безродному и духовно свободному»⁴³.

Когда же рождается «городской дух» Мюнхена, «в котором сконцентрировался ход всемирной истории!»⁴⁴ В художественной среде Баварской столицы можно увидеть, как много общего европейской культуре того времени, так и столь же много характерного специфически немецкого. Из южногерманского провинциального города менее чем за столетие Мюнхен превратился в «художественную Мекку», сравнимую по своему потенциалу с Парижем. «Романтика, готика в перебое со стилями разных Луи и с показом безвкусицы «Сецессионом»⁴⁵ – именно так воспринимали город современники. Л. Штейдле в своих мемуарах описывает Мюнхен тех лет: «Кто только не жил в Мюнхене, постоянно или хотя бы недолго! ... здесь обрели свою родину авашардистские журналы *Jugend* и *Simplicissimus* мужественный книгоиздатель Альберт Ланген, политическое кабаре *Elf Scharflichter* с известной эстрадной певицей Марией Дельвар. В Мюнхене жили тогда Гальбе⁴⁶, Даутендей⁴⁷,

⁴² Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер // www.gumer.info Библиотека Гумер URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng_2/index.php (дата обращения: 25.08.2019)

⁴³ См. там же

⁴⁴ См. там же

⁴⁵ Белый, А. Собрание сочинений / А. Белый. – М.: Республика: Дмитрий Сечин. - 2012. - С. 95

⁴⁶ Макс Хальбе (1865-1944) - немецкий писатель, был одним из важных представителей немецкого натурализма. С 1895 г. проживал в Мюнхене. Хальбе поддерживал тесные контакты со многими писателями своего времени, в том числе с сотрудниками *Simplicissimus* Ф. Ведекиндом и Л. Тома. Некоторые работы Хальбе публиковались на страницах *Jugend*. Среди работ *Blaue Berge*, *Die Insel der Seligen*, *Der Ring des Gauklers*, *Das wahre Gesicht*, также он оставил два автобиографических труда *Scholle und Schicksal Die Geschichte meiner Jugend*, *Jahrhundertwende Zur Geschichte meines Lebens 1893-1914*.

⁴⁷ Макс Даутендей (1867-1918) - немецкий поэт, писатель и живописец. Несмотря на жизнеутверждающую основу, творчество отражает декадентскую культуру рубежа XIX-XX вв. Индуистская новелла «Лингам» (1909) и роман «Разбойники» (1911) и др.

Ведекин⁴⁸, Тома; позднее - Георге⁴⁹, Вольфскель⁵⁰, Рильке, Рикарда Гух⁵¹, Томас Манн. В Мюнхене создавали свои произведения Бголов, Лист, Вагнер; за ними следуют Рихард Штраус, Арнольд Шенберг⁵². В Мюнхене нашел себе пристанище «Голубой всадник», объединение экспрессионистских художников, таких, как Кандинский, Габриэла Мюнтер, Франц Марк и Август Макс. Способствовали громкой славе университета и Баварской академии такие ученые, как Макс Петтенкофер⁵³, Генрих Вельфлин⁵⁴, Карл Фосслер⁵⁵». ⁵⁶

Таким образом, концу XIX века там проживала интеллигенция, как творческая, так и научная, жизнь которой была сосредоточена вокруг университетов, музеев, театров, галерей, уличных кафе и ночных кабаре. Королевская резиденция Виттельсбахов превратилась в космополитический город, куда бесконечной вереницей ехали венгры, скандинавы, поляки, русские,

⁴⁸ Франк Ведекин (1864-1918) - немецкий поэт и драматург. Среди известных произведений автора стоит назвать «Пробуждение весны» (1891), «Дух земли» (1896), «Ящик Пандоры» (1904).

⁴⁹ Стефан Георге (Stefan George) (1868-1933) - немецкий поэт и переводчик. Основал и редактировал литературный журнал «Листки искусства» (Blätter für die Kunst). Переводил на немецкий язык Данте, Бодлера, Шекспира, современных французских, английских и итальянских поэтов. Создал знаменитый кружок «George-Kreis», который недоброжелатели окрестили «клубом экстравагантных одиночек».

⁵⁰ Карл Йозеф Вольфскель (Karl Joseph Wolfskehl) (1869-1948) - немецкий писатель, поэт, драматург и переводчик. В Мюнхене он сблизился с поэтическим кружком, сформировавшемся вокруг Стефана Георге. Вместе с Георге Вольфскель издавал в 1892-1919 гг. журнал «Листки искусства», в 1901-1903 гг. - собрание «Немецкая поэзия». Поэты группы Георге собирались в доме Вольфскеля в мюнхенском Швабинге. Здесь же был основан кружок «Kosmiker», в который помимо хозяина дома вошли Людвиг Клагес, Фриц фон Германовски-Орландо, Альфред Шулер.

⁵¹ Рикарда Гух (Ricarda Huch) (1864-?) - немецкая писательница. Самыми известными произведениями являются: «Erinnerungen von Rudolf Ursleu dem Jüngeren» (1893), «Aus der Triumphgasse» (1901), «Vita - Somnium breve» (1902).

⁵² Арнольд Франц Вальтер Шёнберг (Arnold Franz Walter Schoenberg) (1874-1951) - композитор, педагог, музыковед, публицист. Крупнейший представитель музыкального экспрессионизма, основоположник новой венской школы.

⁵³ Макс Йозеф Петтенкофер (Max von Pettenkofer) (1818-1901) - немецкий естествоиспытатель, химик и врач, основатель первого в Европе Института гигиены в Мюнхене, президент Баварской академии наук с 1890 года.

⁵⁴ Генрих Вельфлин (Heinrich Wölfflin) (1864-1945) - писатель, историк, искусствовед, теоретик и историк искусства.

⁵⁵ Карл Фосслер (Karl Vossler) (1872-1949) - немецкий лингвист, литературовед и философ. Основатель собственной лингвистической школы - «школы Фосслера», крупнейшим представителем которой, кроме него, был Лео Шпитцер.

⁵⁶ Штейдле, Л. От Волги до Веймара / Л. Штейдле // www.militera.lib.ru Милитера. Военная литература URL: <http://militera.lib.ru/memo/german/steidle/index.html> (дата обращения: 02.04.2019)

англичане, французы и сами немцы. Они стекались туда по разным причинам, кто-то, чтобы приобщиться к новым веяниям в искусстве и культуре, кто-то, провести весело время на знаменитых мюнхенских карнавалах. Инфраструктура города находилась на высоком уровне. «Мюнхен был богатый, интересный, веселый город и красивый...»⁵⁷. Здесь были железные дороги, трамваи, электрическое освещение. Господин Перманендер в свою очередь, противопоставляя город его северонемецким сородичам, в том числе и Берлину, говорил: «Мюнхен – город не деловой... И депеш у нас за столом не читают – это уж дудки! Тут у вас на севере, все по-другому, черт подери!»⁵⁸ Андрей Белый оставил восторженные воспоминания о Мюнхене того времени: «Легкими, акварельными тонами жизни встречает Мюнхен приезжего... Обыватели и приезжие одинаково вальсируют на улицах, а пульс культурной жизни бьется и бьется. Ежедневно читаются всевозможные лекции в стенах, и вне стен университета. Мне попалась случайно программа устраиваемой серии лекций – только для дам и девиц; вот некоторые курсы лекций, их стоит привести: «Жизнь и произведения Моцарта», «Греческое искусство», «Социальные элементы в английской литературе XX столетия», «Генрих Ибсен», «Буддизм в свете истории религий», «Ренессанс и реформация в Германии» и т. д. и т. д.»⁵⁹

В сочинении «Gladius Dei» Т. Манн воспекает Мюнхен и его игривое настроение, сообщая нам, что город буквально «светится... на длинных прямых улицах северной части города – беззаботная, неторопливая толпа гуляющих. Здесь люди не поглощены жаждой наживы, не захвачены ею всецело: они живут и

⁵⁷ Штейдле, Л. От Волги до Веймара / Л. Штейдле // www.militera.lib.ru Милитера. Военная литература URL: <http://militera.lib.ru/memo/german/steidle/index.html> (дата обращения: 02.04.2019)

⁵⁸ Манн, Т. Будденброки / Т. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN/buddenbr.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 12.06.2019)

⁵⁹ Белый, А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / А. Белый // www.az.lib.ru Классика URL:http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml (дата обращения 24.10.2019)

наслаждаются жизнью. Молодые художники, без тросточек, в круглых, сдвинутых на затылок шляпах и небрежно повязанных галстуках, бесшабашные парни, расплачивающиеся за комнату красочными этюдами, отправляются гулять, чтобы, проникнуться настроением прозрачно-голубого утра. Они смотрят вслед девушкам – большеногим, коренастым, но миловидным созданиям нестрогого нрава с темными, зачесанными на уши волосами. В каждом пятом доме - студии художников; стекла их сверкают на солнце. Там и сям, среди заурядных построек, выделяются дома, возведенные молодыми, одаренными архитекторами... Искусство процветает, искусству принадлежит власть, искусство, улыбаясь, простирает над городом свой увитый розами скипетр»⁶⁰. В. Поленов еще 1873 году, после посещения Мюнхена, в письме к конференц-секретарю Петербургской Академии художеств П. Исаеву, писал: «Мюнхен, в отношении искусства с недавнего времени стал одним из самых живых и интересных центров Европы. ...теперь там столько молодых, свежих сил, столько различных направлений, самобытных талантов, столько живой производительности, что любо смотреть».⁶¹

В контексте философских высказываний Шпенглера вполне закономерной чертой городской культуры становятся ночные кабаре. «Интеллектуальному напряжению известна лишь одна специфически присущая мировой столице форма отдыха: разрядка, «развлечение»... Вновь и вновь во всех мировых столицах всех цивилизаций повторяется переход от напряженнейшей практической мыслительной работы к ее противоположности, сознательно вызываемому расслаблению, духовное напряжение заменяется телесным,

⁶⁰ Манн, Т. Gladius Dei / Т. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова URL: <http://lib.ru/INPROZ/MANN/gladius.txt> (дата обращения: 02.09.2019)

⁶¹ Чугунов, Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский. Монография / Г.И. Чугунов // www.dobuzhinsky.com URL: http://dobuzhinsky.com/text/chugunov_monografiya_za-granitsey-1899-1902.html (дата обращения: 20.08.2019)

спортивным напряжением, телесное – чувственным «наслаждением» и духовным «возбуждением»⁶². Е. В. Ключина, ярко маркируя «декаденскую» городскую культуру Парижа, приводит ссылку на статью Г. Сиджела, где, в качестве важного элемента городской культуры тех лет, исследователь называет кабаре. Автор пишет о данном явлении, как о своеобразной потребности, «воплощении желания художников собираться вместе, чтобы делить общие интересы в искусстве, выступать друг перед другом, развлекать друг друга, свободно экспериментировать в уединении только им принадлежащего общества, не рискуя быть отвергнутыми незрелой публикой и критикой. Ключевым был именно момент союза творческих личностей и кабаре.»⁶³

Если центром ночной жизни в Париже был Монмартр, то в Баварской столице им стал район Швабинг, так называемый «квартал художников». Именно там, в полусумраке ночных кабаре, находили себе прибежище многие ценители прекрасного. «...Швабинг представлял собой особый мир. ... от Швабинга уже тогда, в наше время, отдавало немного «haut-gout»; от него веяло разнузданностью страстей, богемой, своеобразием артистического быта... «Непутевые люди» – говорил о них не без легкой злости обыватель-мюнхенец... Нам показали дом на Шеифельдерштрассе, почти что без окон, на фасаде которого было фантастическое лепное панно, на наш взгляд, совершенно неудобопонятное. Нам сказали: это стиль модерн, югендстиль... Только позднее мы стали понимать, что под этим словом подразумевается определенная эпоха в истории искусства, тесно связанная с именами Уильяма Морриса и Анри Ван де

⁶² Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер // www.gumer.info Библиотека Гумер URL: https://www.gumer.info/bibliotek/Buks/History/Speng_2/index.php (дата обращения: 25.08.2019)

⁶³ Ключина, Е.В. Французская журнальная графика конца XIX - начала XX вв. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления). Дисс. / Е.В. Ключина. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет. – 2018. – С. 113

Вельде.»⁶⁴ Р. Нолл в книге «Тайная жизнь Карла Юнга», описывая впечатление своего героя от прибытия в Мюнхен, также делает акцент на художественной значимости города в 1900 г. На Кенигсплац располагался знаменитый музей Глиптотека, где можно было увидеть древних божеств, «оживленных Гете и Шиллером, Гейне и Ницше». В Старой Пинакотеке (Alte Pinothek) множество знаменитых картин и рисунков Рембрандта, Микеланджело, Гольбейна, Рафаэля и да Винчи, гравюры и картины Альбрехта Дюрера, включая его знаменитый автопортрет (1500). В Новой Пинакотеке (Neue Pinothek) примеры современного искусства, исполненного в манере «югендстиль» (jugendstil). Здесь «были репрезентативные работы некоторых из членов художественного сообщества «Мюнхенский раскол» (Secession), чьи фантастические и эротические темы сигнализировали о сознательной реакции против традиционного для Баварии римско-католического социального порядка, сведшего свободу художественного самовыражения до минимума».⁶⁵ Л. Пастернак в своих воспоминаниях писал: «отделение графики «Kupferstichkabinett» в Новой Пинакотеке одно из первоклассных, выдающихся европейских собраний художественной графики и рисунков старых мастеров, в оригиналах... Здесь я знакомился с образцами искусства графики, репродукцией и т. д...»⁶⁶. «Традиционное сердце Мюнхена было расположено вдоль большой Людвигштрассе с идущими одно за другим желтыми и бежевыми имперскими сооружениями, построенными в течение XIX века баварскими королями: королевской библиотекой, различными королевскими государственными учреждениями и университетом. Вверху Людвигштрассе увенчивала «Арка Победы», очень похожая на «Арку Константина» в Риме. К

⁶⁴ Штейдле, Л. От Волги до Веймара / Л. Штейдле // www.militera.lib.ru Милитера. Военная литература URL: <http://militera.lib.ru/memo/german/steidle/index.html> (дата обращения: 28.02.2019)

⁶⁵ Нолл, Р. Арийский Христос: тайная жизнь К. Юнга / Р. Нолл. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер. - 1998. - С. 34

⁶⁶ Пастернак, Л.О. Записи разных лет / Л.О. Пастернак // www.az.lib.ru Классика URL: http://az.lib.ru/p/pasternak_l_o/text_1943_zapisi_raznyh_let.shtml (дата обращения: 24.10.2019)

северу и к западу от «Арки Победы» находился пользовавшийся дурной славой «артистический» район Швабинг, кишевший молодыми художниками, поэтами и романистами, а также авантюристами, создававшими в своих студиях новые художественные стили и измышлявшими в своих кофейнях утопические планы... здесь было множество русских эмигрантов, таких как Василий Кандинский и Владимир Ульянов-Ленин, которого иногда можно было увидеть с кием в руках в старинных бильярдных салонах на Шеллингштрассе»⁶⁷.

Фестивали, карнавалы, представления, выставки были неотъемлемой частью жизни города. Среди явлений времени можно назвать военные парады с марширующими оркестрами, происходившие трижды в неделю перед Фельдхеррnhалле, где зрители могли воочию наблюдать демонстрацию имперской военной доблести кайзера. «Бавария – точно арена для празднеств; раз в несколько лет сотрясается трубами Мюнхен: то – праздник стрелков: вереница процессий в средневековых одеяниях; здесь карнавалы разгулами арлекинады побили рекорды других городов; здесь три дня всякий чмокает кого угодно; и ноги дерет; и отламывает дурака; в октябре вокруг статуи национальной Баварии бьют наповал многочисленные горлодралы... это – Октоберфест».⁶⁸

Средоточием культурной жизни тех лет и центром притяжения творческой богемы были популярные кафе «Стефани», *Simplicissimus* и «Одиннадцать палачей», ставшее во многом подражанием парижского кабаре *Le Chat Noir*. Подобные заведения существовали не только в Париже и Мюнхене, они являлись особенностью культурной жизни *Fin de Siècle*, в Берлине: *Café de Westens* и *Überbrettl*, в Вене - *Griensteidl*. Артисты, литераторы, художники, деятели науки были завсегдатаями этих заведений, там собиралось множество «так называемых,

⁶⁷ См. там же

⁶⁸ Белый, А. Собрание сочинений / А. Белый. – М.: Республика: Дмитрий Сечин. - 2012. - С. 98

гениев». А. Белый описывал кафе «Стефани», как очень чопорное и пустое, где в «два часа дня из окна торчит в улицу желтой спиной, желтым теменем сам Станислав Пшибышевский». Сообщая это, он говорил, что знаменитые люди, живучие в Мюнхене, именно здесь назначали друг другу встречи. «Вот и сейчас – два часа; стало быть: Томас Манн, обитавший в Мюнхене, сел в «Стефани», потому что для мюнхенца два часа дня означает: - Сижу в «Стефани!»⁶⁹.

Завсегдатаями кафе «Стефани» были, например, будущие дадаисты Э. Хеннингс (1885-1948)⁷⁰ и Х. Боллом (1886-1927)⁷¹, Р. Шлихтер (1890-1955),⁷² А. Кубин (1877-1959) в 1920-30-х годах публиковавшие иллюстрации в «Jugend» и «Simplicissimus», писатели Ф. Ведекинд, Г. Манн, Г. Мейринк, а также О. Гросс (1877-1920)⁷³ «несчастный сын знаменитого психолога-криминалиста д-ра Гросса в жилете, испачканном кокаином»⁷⁴. Л. Франк в своих воспоминаниях писал, что О. Гросс в «Стефани» вел ночные дискуссии о великом значении для мира работ Ницше и Фрейда».⁷⁵

Центром притяжения творческой богемы Швабинга было и кабаре «Simplicissimus». «Simpl... стал всемирно известным благодаря тем, кто жил или учился в Мюнхене. Если вы путешествовали через Мюнхен, вы обязательно приходили к Кати. Да, люди из Америки и других стран приезжали сюда просто, чтобы познакомиться с заведением и кругом местных художников. Юные артисты

⁶⁹ См. там же. - С. 107

⁷⁰ Эмма Хеннингс (Emmy Hennings) в начале 1900-х некоторое время была актрисой кабаре «Simplicissimus». Покинув Мюнхен, Хеннингс и Болл переехали в Цюрих в 1915 г., где они приняли участие в создании дадаистического кабаре «Вольтер». В 1920-х Хеннингс активно публиковалась на страницах журнала «Simplicissimus».

⁷¹ Хьюго Боллом (Hugo Ball) - немецкий писатель, основатель движения «Дада» в европейском искусстве (Цюрих, 1916)

⁷² Рудольф Шлихтер (Rudolf Schlichter) – немецкий художник, как Дж. Грос и О. Дикса является одним из важнейших представителей «Новой объективности».

⁷³ Отто Ханс Адольф Гросс (Otto Hans Adolf Gross) был одним из первых учеников З. Фрейда.

⁷⁴ Нолл, Р. Арийский Христос: тайная жизнь К. Юнга / Р. Нолл. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер. - 1998. - С.55

⁷⁵ Leonhard, F. Links wo das Herz ist / F. Leonhard. - Munich: Nymphenburger Verlagshandlung. - 1952. - С. 49

пели под лютню или на пианино. Другие танцевали, исполняли театральные сцены... предлагались все виды художественных развлечений.»⁷⁶ Воспоминания об этом заведении и о его хозяйке запечатлел в своем стихотворении Андрей Белый:

Но в миг, как взор падет на глобус,
 В душе истает туч гряда.
 Я вспомню Munchen, Kathy Cobus
 И Simplicissimus тогда.⁷⁷

В воспоминаниях о Мюнхене русский поэт не скупится эпитетами в восторгах о легендарном заведении, названном в честь одноименного журнала. «В уютном небольшом помещении багровые пятна цветных лампочек, жаркие, дышащие огнем стены... Вот картина известного художника, вот карикатура на Штука; уютные столики; можно присаживаться ко всем, потому что все здесь знакомы, как гости хозяйки. Умело, любезно, шутливо, но строго дирижирует всем хозяйка, ритуально прислуживают кельнерши, тапер, отпивая пиво, играет вальсы, попури, но и серьезные вещи. Его сменяют любители из публики - скрипачи, певцы, мандолинисты, пианисты: после веселого вальса вдруг прозвучит недурно сыгранный Григ, Шуман, Вагнер. Таков известный в Мюнхене кабачок «Simplicissimus», основанный некогда кружком молодых поэтов, а теперь перешедший в руки этой неглупой, так умело поддерживающей реноме кабачка, хозяйки. Узнав, что я русский, она не без гордости сообщила, что у нее бывает

⁷⁶ Поэты немецкого литературного кабаре / перевод с немецкого / сост. Г. В. Снежинская. – СПб.: Наука. – 2008. - С. 180

⁷⁷ Белый, А. Вместо письма. Любимому другу и брату (С.М. Соловьеву) / А. Белый // www.stihi-xix-xx-vekov.ru Стихи поэтов XIX-XX веков <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/beliy318.html> (дата обращения: 28.07.2019)

Пшибышевский, а тапер, любезно кивнув, сыграл мне цыганские песни. Здесь интересно бывать, потому что легко знакомиться с художниками и поэтами: здесь встречался я с немцами, поклонниками Достоевского, Верхарна, К. Сомова, с модернистами, читающими и Киркегора, и Якобсена, с поляками, интересующимися молодой русской литературой».⁷⁸

История кабаре «Одиннадцать палачей» (1901-1904) начинается с подражания парижскому кафе «Черный кот», в то время гремевшему на всю Европу. Опыт парижского заведения с поэзией Верлена, музыкой Дебюсси, карикатурами Каран д'Аша нашел в среде творческой интерференции эстетический отклик и множество поклонников. Вдохновлённые немцы непременно желали создать что-то подобное на Родине.

Спустя несколько лет теоретических дискуссий о значении и цели новой формы театра сопоставимая немецкая сцена театр «Bunte» (Überbrettl) появилась и в Берлине (1901). Однако еще в 1900 году в Мюнхене французскому журналисту Марк Генри (1873-1943), объединившему вокруг себя молодых амбициозных деятелей культуры, удалось основать кабаре «Одиннадцать палачей». Кабаре нашло свой приют в районе Максворштадт в здании на Тюркенштрассе, 28 (полностью разрушен во время Второй мировой войны). Театральный зал был оформлен в стиле паба со столами и стульями. Графика, картины и рельефные маски украшали стены, особое любопытство вызывала колонна с черепом «Schandpfahl», в какой-то мере сопоставимая по значению с русским «позорным столбом», где могли символически высмеивать все нравственные язвы общества. Первое открытое представление состоялось 3 апреля 1901 года (дата всего скорее была выбрана намеренно, как и в случае с

⁷⁸ Белый, А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / А. Белый // [www.az.lib.ru](http://az.lib.ru) Классика URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml (дата обращения: 24.10.2019)

выходом первого выпуска *Simplicissimus*, совпавшим с международным днем дураков). Кабаре быстро стало местом встреч богемы. За три года они представили почти 600 спектаклей. В программе значились работы А. Шницлера (1862-1931)⁷⁹, Г. Бара (1863-1934)⁸⁰, Г. Сакса (1494-1576), М. де Сервантеса (1547-1616), И.-В. фон Гете (1749-1832), Г. Гейне. В деятельности кабаре принимали участие О. Фалькенберг (1873-1947)⁸¹, Л. Гринер (1876-1928)⁸² в качестве авторов и режиссеров; художник-график В. Эртль (1868-1933)⁸³, скульптор В. Хюссген (1877-1962); композитор Г.-Р. Вайнхоппель (1867-1928), писатели: Х. фон Гумпенберг (1866-1928) и Г. Лаутенсак (1881-1919), сценограф Э. Стерн (1876-1954). Среди самых известных деятелей стоит упомянуть М. Дельвард (1874-1965) и Ф. Ведекинда (1864-1918). Многочисленные мюнхенские писатели и художники, такие как Э.-Г. фон Кейзерлинг (1855-1918), Т. Т. Гейне (1867-1848), О. Гульбрансон (1873-1958) и Б. Пауль (1874-1968), были близки театральной труппе и предоставляли текстовые материалы или графику для программных буклетов и плакатов.

Деятельность кабаре явилась одной из форм существования театра на рубеже XIX-XX веков. В своих взглядах они импонировали французскому театру, противопоставляя себя главенствующему в это время на театральной сцене Германии символизму и натурализму. «Палачи» предлагали публике легкое

⁷⁹ Артур Шницлер - австрийский писатель, драматург. Крупнейший представитель венского импрессионизма. С 1890 года входил в авангардный литературный кружок «Молодая Вена», был в дружеских отношениях с Г. фон Гофмансталем, Г. Манном.

⁸⁰ Герман Бар - австрийский писатель, драматург, литературный критик. Инициатор общественно-литературного движения «Молодая Вена», Бар был активным членом австрийского авангарда, писал критику и импрессионистские пьесы, издал несколько романов и повестей. С 1906 по 1907 вместе с М. Рейнхардтом работал режиссёром в Германском театре в Берлине.

⁸¹ Отто Фалькенберг – немецкий театральный режиссер, писатель, один из основателей кабаре «Одиннадцать палачей»

⁸² Лео Гринер - немецкий театральный режиссер, писатель.

⁸³ Вилли Эртль - немецкий художник, писатель, выступал в кабаре, создавал иллюстрации для «Jugend» и был соучредителем кабаре «Одиннадцать палачей».

развлечение в форме водевиля. Однако кабаре имело и политический окрас. Они воспринимали себя как социально-политический форум, на сцене которого в инсказательной форме проигрывались многие актуальные вопросы времени.

Центром притяжения художественной богемы в конце XIX века становится Мюнхенская академия изящных искусств, которая, по всей вероятности, не теряла никогда своей актуальности, поскольку к этому времени уже претерпела ряд технических преобразований по части педагогических новшеств. Однако тем не менее, в подражание задающему тон Парижу⁸⁴ здесь существовали и частные школы. Наиболее известными русской публике были учебные заведения словенца Антона Ашбе (1891) и венгра Шимона Холлоши (1886).

В процветании Мюнхенской академии во второй половине XIX века заслуга принадлежит Карлу Теодору фон Пилоти, занимавшему пост директора с 1876 года. Л. Пастернак, вспоминая свои годы ученичества в академии (1880-е), по поводу системы преподавания писал: «Пилоти... поставил Академию на небывалую ни до, ни после него высоту, так что учиться - особенно рисунку - многие предпочитали не в Париже, а в Мюнхене».⁸⁵ Илья Репин, сравнивая условия учебы в Санкт-Петербурге и Мюнхене, называл немецкий город «теплицей искусства», в котором «и углем рисуют на особых мольбертах, стоя, а не так, как в наших классах, - сидя, в страшной тесноте. Работы учеников производят впечатление свежее, живое, без сухости, но с большой выдержкой и верной законченностью. В этих Афинах Германии образовался нарочито большой центр художества. Говорят, здесь по пять тысяч художников... Везде картина и картины» (5 ноября 1893).⁸⁶

⁸⁴ Académie Julian (1839-1907) и Académie Colarossi (1841-1930)

⁸⁵ Пастернак, Л.О. Записи разных лет / Л.О. Пастернак // www.az.lib.ru Классика URL: http://az.lib.ru/p/pasternak_l_o/text_1943_zapisi_raznyh лет.shtml (дата обращения: 24.10.2019)

⁸⁶ Репин, И.Е. Письмо седьмое. Мысли об искусстве / И.Е. Репин // www.ilyarepin.ru Илья Репин

Частные художественные школы Ашбе (1891) и Холлоши (1886), по воспоминаниям современников пользовались невероятным спросом в русской творческой среде. Возможно, в силу того, что они были демократичнее академии. К обучению допускали, как начинающих, так и профессиональных художников любой национальности, возраста, пола, независимо от их происхождения. И. Грабарь так отзывался об учебе: «У Ашбе была своя «система», как у Чистякова и как у всякого крупного педагога... Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи... Он настаивал на широком письме: «только смелее, шире, не бойтесь». И сам клал смелые широкие мазки...».⁸⁷

Для русских художников Мюнхен в то время был своеобразным «мостиком», соединявшим русское и европейское искусство. С подражанием работам немецких мастеров тесно связано начало «не салонного» искусства в России. Сюда приезжали учиться живописи. В. П. Лапшин писал, что уже в 1870-80-х годах в Мюнхене жили и работали Н. Алексоматин, М. Врубель, С. Кишиневский, Л. Пастернак, Ф. Рубо, В. Суреньянец, А. Коцебу, В. Верещагин⁸⁸. Позднее в «Немецких Афинах» проходили обучение Д. Кардовский, А. Явленский, М. Вережкина, И. Билибин, З. Гржебин, П. Зальцман, М. Добужинский, В. Кандинский, Е. Маковская, А. Скалон, С. Щербатов, П. Шмаров и М. Шемякин. Игорь Грабарь вспоминал, что, живя в Мюнхене, он имел полную осведомленность о событиях на Родине: «Мы получали и читали «Новое время», «Русские ведомости», иногда «Новости» - газеты различных направлений.

URL: <http://ilyarepin.ru/pisma7> (дата обращения: 30.09.2019)

⁸⁷ Грабарь, И.Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках / И.Э. Грабарь. – М.: Издательство «Республика». - 2001. – 120-121

⁸⁸ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 193-235

Несмотря на разницу политических взглядов, все они были одинаково чернотенны в своих суждениях об искусстве. Мы часто хохотали до упаду над наивными разглагольствованиями... в «Русских ведомостях», над фельетонами Буренина и выставочными обзорами Н. Кравченко. Мы возмущались статьями Стасова в «Новостях», громившего «декадентов».⁸⁹

К этому времени относится сотрудничество Рихарда Мутера и Александра Бенуа. Немецкий искусствовед, работая над своей «Историей искусства», предложил Бенуа написать отдельную главу, посвященную творчеству русских художников XIX века (третий том издания, где была представлена глава А. Бенуа, вышел в Мюнхене в 1894 г.) Издание, по всей вероятности, имело колоссальный успех среди русских читателей. В. Переплетчиков по прочтении монографии оставил в журнале «Мир искусства» (№1,1899) следующую замету: «Как мало думал я до сих пор, как малообразован, а три раза уже был за границей, а много ли вынес».⁹⁰

В стенах мюнхенской академии, как форма борьбы за обновление искусства, возникло новое художественное объединение «Мюнхенский сецессион», в противовес «Союзу художников Мюнхена» (Münchener Künstlergenossenschaft), консервативности взглядов Франца фон Ленбаха и ассоциации Allotria⁹¹ (рис.1.1). Среди важных причин возникшего раскола исследователи также называют провал

⁸⁹ Грабарь, И.Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках / И.Э. Грабарь. – М.: Издательство «Республика». - 2001. – С.115-116

⁹⁰ Лапшин, В. П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 204

⁹¹ Художественное общество «Аллотрия» (Allotria) было основано в 1873 г. Францем фон Ленбахом и Лоренцем Гедоном в Мюнхене. Причиной стал выход 50 художников из «Münchener Künstlergenossenschaft». «Allotria» на тот период времени было авангардным объединением и местом встречи «революционеров» мюнхенской художественной культуры. Ленбах был избран президентом в 1879 г. Несколько лет спустя произошел еще один раскол: в 1892 г. из Аллотрии был основан «Мюнхенский сецессион». Членами «Аллотрия» были художники: Уго фон Хаберманн, Фридрих Август фон Каульбах, Ганс Макарт, Бруно Пиглейн, Франц фон Штук, Ловис Коринф и Джозеф Вольфнер, дирижер и композитор Герман Леви и карикатуристы Вильгельм Буш и Адольф Оберландер.

выставки 1888 года в «Стеклянном дворце» (Glaspalast) и возможность участия во Всемирной Колумбийской выставке, проведение которой намечалось на 1893 год (Чикаго). Разногласия достигли своего апогея после учреждения в Мюнхене принц-регентом Луитпольдом Баварским художественного фонда «Prinzregent-Luitpold-Stiftung zur Förderung der Kunst, des Kunstgewerbes und des Handwerks»⁹² Организация должна была привлечь внимание общественности к деятельности Мюнхенской академии изящных искусств и повысить интерес публики к исторической живописи. При этом организация заявила о своем критическом отношении ко всем авангардным течениям в искусстве. Анафеме подверглись импрессионизм, символизм и многие других современные направления.

«Сецессион» выступил с идеей «обновленного искусства», в дальнейшем получившим название «югендстиль». Зародившись в Англии, новое движение боролось за стилистическую цельность искусства, впервые провозглашенную английским дизайнером Уильямом Моррисом и последователями созданного им направления «Искусство и ремесло» (Art and Craft). Характерной особенностью стиля становится обращение к прикладному искусству. Был разработан новый графический язык, в котором проявилось влечение к растительным орнаментам и эстетике японского искусства. На смену геометрически правильному построению композиции пришли изображения, где все сливалось в единое орнаментальное полотно. Г.Ю. Стернин подчеркивает еще одну характерную особенность стиля, он пишет о «массовидности» модерна, о его «его теснейшей связи со «стилем жизни». Черта, которая «выявилась, прежде всего, в том, что именно зодчество и прикладные виды искусства, такие, как мебель, ткани, ювелирные изделия,

⁹² Фонд принца-регента Луитпольда предоставляет гранты и стипендии в области искусства

бытовая керамика, реклама, плакат, книжно-журнальная продукция и т.п., оказались наиболее подвластными стилевому дидакту «Модерна»⁹³.

В рамках новой эстетики такие направления художественного творчества, как плакат и печатная графика получили возможность претендовать на звание «вид искусства». Можно сказать, что это время прошло под лозунгом плаката. А. Богачев в своем исследовании еще в 1923 году писал: «до недавнего времени на плакат смотрели, как на один из видов промышленной рекламы с целью увеличения промышленных оборотов. Он представлялся чем-то вроде коммивояжера, пропагандирующего ту или иную отрасль производства. И только.»⁹⁴ Метаморфоза, случившаяся с плакатом, стала молниеносным процессом. За короткое время он становится деятельным участником общественной жизни, его развитие приобретает практически эпохальное значение для этого времени. Появившись во Франции, плакат мгновенно завоевывает себе ведущую роль в современном ему мире, а художники-плакатисты становятся узнаваемы, в контексте своей значимости, не оставляя без внимания и периодическую печать. Здесь данный вид искусства выступает и как способ рекламы (коммуникации), и как активный формообразующий источник. Обложка периодического журнала того времени зачастую конструктивно копировала стилистику плаката. При знакомстве с титульным листом журнала «Jugend» с одной стороны видна характерная немецкому рисунку прямолинейность образа, а с другой – традиция французского ар-нуво, О. Бердслея, А. Мухи, Э. Грассе. Не случайно большинство художников-плакатистов в дальнейшем становятся иллюстраторами и оформителями журналов и книг. А. де Тулуз-Лотрек, Ф.

⁹³ Стернин, Г.Ю. Русское искусство последних десятилетий XIX в.: взгляд из XIX в. Культурология / Г.Ю. Стернин // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/russkoe-iskusstvo-poslednih-desyatiletij-xix-v-vzglyad-iz-xxi-v> (дата обращения: 02.09.2019)

⁹⁴ Богачев, А. Плакат / А. Богачев / ред. Вадима Лесового. – Л.: Благо. - 1926. – С. 11

Валлоттон, Т.А. Стейнлен, Ф. Пульбо, К. ван Донген, Ф. Купка, Т. Т. Гейне — вот неполный список графиков, работавших в то время, как в сфере плаката, так и в области периодической печати. Интерес к плакату рубежа XIX-XX веков не утихает и сейчас, чему свидетельствуют выставки последних лет - «Торговая реклама и упаковка в России XIX-XX вв.» (Москва, Государственный Исторический музей, 1993), «Веселящийся Петербург: афиши, меню, приглашения» (Санкт-Петербург, Государственный Русский музей, 1994); «Неактуальная реклама. Русский плакат начала XX века» (Москва, Третьяковская галерея, 2011), «Польский плакат XIX-XX веков» (Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2011), «Плакаты в Париже 1900: от элиты до улицы» (Амстердам, Музей Ван Гога, 2017), «Афишемания. Французская реклама XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина» (Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019). Роли афиши в художественной среде Германии и ее формированию на рубеже XIX-XX веков уделяет внимание в своем исследовании И.Э. Монашера⁹⁵.

Основанию «Мюнхенский сецессион» в 1892 году современники придавали колоссальное значение. В.П. Лапшин (со ссылкой на журнал «Артист») указывает на то, что это событие приобрело в их глазах русских современников грандиозное значение.⁹⁶ Г. Ю. Стернин пишет: «Само слово «Сецессион» стало нарицательным обозначением всех тех художников и группировок, которые выступали против господствующих официальных доктрин и творческих принципов»⁹⁷. Однако, там же сообщает и о том, что в Париже похожее событие произошло еще двумя

⁹⁵ Монашера, И.Э. Художественные особенности афиши стран Запада конца XIX - начала XX веков: проблемы стиливого развития / автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.04 / И.Э. Монашера. - Место защиты: МГХПА имени С.Г. Строганова. - Москва, 2019.

⁹⁶ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 202-203

⁹⁷ Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков / Г.Ю. Стернин. Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. – М.: Искусство. - 1970. – С.113-114

годами ранее. В 1890 году был создан Салон «Марсова поля» и лишь два года спустя Мюнхен охватила волна борьбы молодых художников за свободу самовыражения против «гнета» признанных гениев. При этом именно «Мюнхенский сецессион» в глазах русской художественной интеллигенции приобрел эпохальное значение, как форма обновления искусства.⁹⁸

Совместно с Ф. фон Штуком и М. Либерманом одним из основателей объединения был П. Хёккер (1854-1910)⁹⁹, ставший впоследствии его секретарем. Художник являлся профессором академии с 1891 года, заменив в классе живописи Фридриха Августа фон Каульбаха (1850-1920) – портретиста, время от времени рисовавшего карикатуры. Несмотря на то, что Хёккер не был выдающимся художником, как преподаватель он занимал активную позицию. Он был одним из первых в академии, кто организовывал для своих студентов поездки на пленэр в летнее время. «Пол Хокер учил искусству барбизонской школы, импрессионистам и неоимпрессионистам, а также новым течениям из Дахау и Ворпсведе»¹⁰⁰. В классе художника проходили обучение и многие будущие рисовальщики «Simplicissimus» – Бруно Пауль, Вильгельм Шульц и Эдуард Тёни, объединившиеся 1899 году в ассоциацию художников Die Scholle (1899-1911). Об этом объединении упоминает И. Грабарь в статье, посвященной мюнхенским выставкам, когда речь идет об экспонировавшихся в 1900 году в Glaspalast художниках. Он писал, что среди представленных работ были и произведения представителей объединения Munchener Grupp G., состоявшего из сотрудников журналов Jugend и Simplicissimus. «Свой кружок они назвали Die Scholle, ... это та

⁹⁸ См. там же

⁹⁹ Пауль Хёккер - немецкий художник, учился в мастерской жанровой живописи Вильгельма фон Дица. В 1891 г. стал профессором Академии изящных искусств, впервые введя в практику учебного заведения выезды с учениками на пленэр.

¹⁰⁰ Jedelsky, A. Leo Putz und Die Scholle. Katalog zur Ausstellung 1999 in der Galerie Schüller.

«глыба» рыхлой земли, которую взрывает острие плуга»¹⁰¹. В седьмом выпуске за 1901 год был опубликован не менее лестный отзыв: «В этом году Die Scholle и Luitpold-Gruppe могу «тягаться» с невыразительным творчеством «сецессионистов»¹⁰².

Группа в основном состояла из студентов Хёккера, многие сотрудничали с журналами Jugend и Simplificissimus, но по своим экспрессионистическим формам живописи и поискам индивидуального опыта в искусстве стремились к новой выразительности, позднее вылившейся в создание объединений «Мост» (Brücke) (первая выставка состоялась в Дрездене, 1906 г.) и «Синий всадник» (Blauer Reiter). Итогом развития Сецессиона стал раскол ассоциации и учреждение в 1913 году «Нового мюнхенского сецессиона» (Münchener Neue Secession, 1913-1937). Новшество ассоциации заключалось в упразднении жюри на выставках. А. Шиннерер¹⁰³ (1876-1949), один из учредителей MNS оставил по этому поводу ряд размышлений: «Самым важным на выставке всегда является мнение жюри. Поскольку выставки существуют, жюри выглядит как необходимое зло... Их дурной эффект можно увидеть в биографии каждого художника последнего времени... Вместо того, чтобы выбирать картины, мы решили выбрать художников, но дать им полную свободу выставлять то, что они посчитают необходимым».¹⁰⁴ В состав MNS вошли художники Die Scholle, Sema¹⁰⁵ (П. Клее, Э. Шилле, А. Кубин, М. Оппенгеймер) (рис.1.2) и «Нового Мюнхенского

¹⁰¹ Мир искусства, № 15-16. – 1900. – С. 61-64

¹⁰² Мир искусства, №7. – 1901. – С. 61-66

¹⁰³ Адольф Шиннерер (Adolf Schinnerer) – немецкий художник, был соучредителем MNS в 1913 г., позднее преподавал в качестве профессора в классе гравюры и рисунка в Академии изящных искусств.

¹⁰⁴ Schinnerer, A. Die Münchner Neue Secession / In dem erwähnten Katalogvorwort Adolf Schinnerers. - 1925. - S.213

¹⁰⁵ Международная ассоциация художников, существовавшая в Мюнхене с 1911 по 1913 гг., представляла собой объединение немецких экспрессионистов, куда входили П. Клее и А. Кубин.

художественного объединения» NKVM (А. Явленский, М. Верекина, Б. Пауль, В. Кандинский, А. Эрбслё, 1909-1912).

В свою очередь в Берлине бурная полемика относительно форм и приемлемости нового искусства вылилась в протест только в 1898 году. В ответ на отклоненные для участия в «Великой Берлинской художественной выставке» (Großer Berliner Kunstausstellung, 1898) работы, ряд деятелей искусства организовали собственную «Берлинскую выставку свободного искусства» (Freie Berliner Kunstausstellung) и сновали «Берлинский сецессион» (Berliner Secession). В 1910 году внутри объединения произошел раскол, и от него отделилась еще одна группа художников, создавшая «Новый Берлинский сецессион» во главе с Максом Либерманном. Объединение просуществовало до 1914 года и способствовало распространению экспрессионизма. В выставках участвовали многие представители творческих союзов «Мост» и «Синий всадник».

Одновременно в 1907 году были организованы мюнхенские мастерские «Немецкий Веркбунд» (Deutscher Werkbund), опиравшиеся на опыт «Гильдии ремесел» Чарльза Эшби, и «Венские мастерские» (Wiener Werkstatte)¹⁰⁶ Йозефа Хофмана (1870-1956) и Коломана Мозера. Основателями стали двенадцать художников и двенадцать предприятий: П. Берен (1868-1940), Т. Фишер (1862-1938), Й. Хоффманн, Й.М. Ольбрих (1867-1908). Б. Пауль и Р. Римершмид (1868-1957) присоединились к объединению в качестве организованных ими еще в 1898 году «Объединенных мастерских по художественному ремеслу» (Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk). После окончания Первой мировой войны

¹⁰⁶ «Венские мастерские» - объединение архитекторов, художников, ремесленников и коммерсантов, основанное в 1903 г. в Вене сецессионистами Йозефом Хофманом и Коломаном Мозером при финансовой поддержке Фрица Варндорфера. В 1907 г. объединение поддержало организацию в Мюнхене «Deutscher Werkbund».

многие представители «Веркбунда» находились под влиянием идей школы Баухауз.

В 1916 году в Цюрихе сложилось крайне хаотическое и пестрое литературно-художественное движение «Дада», чьей программой было ее полное отсутствие в привычном понимании. Новое течение, подобно многим модернистическим направлениям времени, во многом стало порождением смятений Первой мировой войны. Поэтому «дадаистам» было свойственно эпатажное поведение и определенная степень эксцентричности. Любопытным фактом является и то, что в рамках группы сложилась ступень гротескного отображения проблем общества – абсурд искусства, как следствие абсурда самой жизни.

Таким образом, объединение, как форма существования и развития искусства, становится своеобразным маркером художественной жизни тех лет. Помимо вышеуказанного течения, в Германии существовал ряд менее известных широкой публике художественных группировок: ассоциация офортистов Verein für Original-Radierung (В. Лейбль, Ф. фон Штук, Ф-А. фон Каульбах, М. Либерманн), группа «Планах» (В. Кандинский, Р. Никки, Г. Обрист и В. Хюссген), «Немецкая ассоциация художников» (Г. Граф, М. Клиндер, А. Лихтварк, М. Либерманн). Последнюю называют попыткой создания общегерманской структуры, не имевшей разделения по региональной принадлежности. Первоначально мотивация заключалась в совместной акции «против гнета со стороны государства с целью обеспечения свободы искусства, создания форума для различных направлений и продвижения молодых художников»¹⁰⁷. Ассоциация проводила ежегодные передвижные выставки в немецких городах и за рубежом. В 1905 году была организована первая выставка

¹⁰⁷ Deutscher Künstlerbund Tradition und Zukunft // www.kuenstlerbund.de Deutscher Künstlerbund URL: <https://www.kuenstlerbund.de/deutsch/historie/deutscher-kuenstlerbund/deutscher-kuenstlerbund.html> (дата обращения: 02.09.2019)

объединения в Берлине, плакат разработал Т. Т. Гейне (рис.1.3). Почти все художники, имевшие репутацию в немецком искусстве в первые три десятилетия XX века, имели возможность экспонировать свои работы на выставках, организованных ассоциацией. В свою очередь, многие исследователи полагают, что подъем модернизма в Германии тесно связан именно с историей данного объединения.

В 1890 году по предложению философа и журналиста Бруно Вилле (1860-1928)¹⁰⁸ в Берлине возникает театральное объединение «Народный театр» (Freie Volksbühne), которое по праву можно считать одной из первых организаций, созданных с целью предоставления социально незащищенным группам населения доступа в культурные заведения.

На рубеже веков значительной формой существования искусства в Германии становятся колонии художников. Движение зародилось в немецких землях еще в середине XIX века и изначально представляло собой некие территориальные поселения, располагавшиеся в живописных местах, где по долгу жили и работали художники. На рубеже XIX-XX веков колонии постепенно приобрели значение художественных школ, имевших свои стилистические особенности. Не случайно в журнале «Мир искусства» в 1901 году вышла статья Г. Бара «О колониях», в которой автор пытался объяснить возросшую популярность в среде творческой интеллигенции «колониальной» формы существования (колонии художников, общины, эстетические союзы). Автор рассматривал их как попытку «создания «нового жизненного строя», воздвигнутого на устоях иной отличной от общепринятой «внутренней правды», желании освободиться от «устаревших связей» и обусловленную духовными потребностями европейцев.¹⁰⁹ В таком

¹⁰⁸ Бруно Вилле (Bruno Wille) – немецкий писатель-журналист, философ

¹⁰⁹ Мир искусства, №7. – 1901. – С. 140-142

контексте в рамках существующих философских течений и социокультурных потребностей общества они воспринимаются вполне закономерным явлением.

Одной из самых известных немецких колоний было поселение художников Дахау, возникшее в XIX веке в живописном месте близ Мюнхена. Поселение было основано И.Г. фон Диллисом (преподавал пейзажную живопись в Мюнхенской академии с 1804 по 1814 гг.), когда он посетил Дахау вместе со своими учениками. Однако расцвет Дахау совпадает с эпохой *Wilhelminism*, когда в 1897 году А. Хельцель, А. Лангхаммер и Л. Дилл основали здесь художественную школу, получившую после берлинской выставки «Дахауэр» (1898) всеобщее признание. Среди знаменитых представителей школы: Э. Нольде (1867-1956), Р. фон Хауге (1857-1922), Б. Баттерсек (1858-1925), Е. Кирхнер (1865-1938), М. Либерманн (1847-1935), Л. фон Гертерих (1856-1932), И. Ташнер (1871-1913), Ф. фон Уде (1848-1911). Постоянными гостями «немецкого Барбизона» были Л. Тома и Т.Т. Гейне. В поисках новых форм выразительности в теории и на практике школа Дахау сделала первые экспериментальные шаги в направлении абстрактной живописи.

Недалеко от Дахау и Мюнхена располагалась еще одна колония художников Хаймхаузен (*Haimhausen*), существовавшая примерно с 1895 по 1972 годы. Создание этой колонии связано с именем немецкого пейзажиста Б. Баттерсака, среди известных учеников которого называют Ф. Баума и Л. Бока. В Хаймхаузен в разные годы жили многие деятели культуры: А. Низин, Э. Харт, А. Крюгер, В. Гут, Р. Галбек, Г. Фрей, Б. Вальтер и другие.

Около 1900 года художниками, среди которых были и сотрудники «*Simplicissimus*», была основана колония в живописной деревне Хольцхаузен (*Holzhausen*). Несколько лет спустя один из рисовальщиков издания (Эдуард

Тёни) даже приобрел здесь дом, позднее перестроенный согласно проекту Бруно Пауля.

Колония художников в Дармштадте (Darmstädter) возникла в 1899 году. Журнал «Мир искусства» неоднократно публиковал статьи на своих страницах о данной колонии. Сергей Дягилев, посетив выставку в 1901 году, писал, что большую часть комплекса спроектировал и построил Йозеф Ольбрих. «Внимания стоит в основном работа архитектора, все остальные из участников мне кажутся более или менее талантливими, но не поднимающимися выше ординара»¹¹⁰. Он упоминает и о «специально выстроенном сиротливом» вставочном здании, в экспозиции которого были представлены работы русских художников – Ф. Малявина, К. Сомова, А. Бенуа, М. Врубеля, В. Серова, К. Коровина и П. Трубецкого¹¹¹.

Таким образом, рубеж XIX-XX веков характеризуется возрастающей популярностью в творческой среде таких форм существования, как художественные союзы, объединения, колони и поселения. Возникавшие на основе общности идей и потребности в обновлении искусства, тем не менее, они характеризуются неоднородностью направлений и определенной степенью хаотичности. При этом Мюнхен в рамках художественных процессов тех лет стал «колыбелью», сформировавшей вектор развития новых течений искусства XX века.

¹¹⁰ Мир искусства, №8-9. – 1901. – С. 142-152

¹¹¹ См. там же

1.2. Карикатура и сатира - происхождение жанра. Формы существования сатиры в XIX веке.

«Смех как явление, глубоко укорененное в человеческой природе, всегда обращал на себя пристальное внимание исследователей. Философия обозначает смех, как самостоятельный феномен культуры и изучает его эстетический, интеллектуалистический, культурологический, психологический, социально-философский и гносеологический аспекты».¹¹² При осмыслении культурного феномена смеха, в большинстве трудов, затрагивающих данный вопрос, делается акцент на его универсальности. Феномен смеха увлекал умы многих. Аристотель в «Поэтике» говорит, что «смешное - есть некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное».¹¹³ Начиная с эпохи Средневековья, исследователи выявляют смех как форму проявления некоего «антимира», вывороченной реальности «мира сейчас», который посредством смеха становится более очерченным, более явленным.¹¹⁴

Весьма поэтичное сравнение дает смеху А. Бергсон: «так, на поверхности моря неустанно борются волны, тогда как в низших слоях его царит глубокий покой. Волны сталкиваются, гонят одна другую, стремясь обрести равновесие. Легкая, веселая белая пена следует за их изменчивыми очертаниями. Иногда убегающая волна оставляет немного этой пены на береговом песке. Дитя, играющее поблизости, набирает пену в горсть и минуту спустя уже удивляется, что на ладони у него осталось только несколько капель воды, но воды еще более солёной, и еще более горькой, чем воды волны, которая ее принесла. Смех

¹¹² Лихачев, Д.С. Смех как мировоззрение / Д.С. Лихачев // www.philologos.narod.ru Смех в древней Руси URL: <http://philologos.narod.ru/smeh/smeh-lihach.htm> (дата обращения 20.05.2019)

¹¹³ Аристотель Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Апфельрота / ред. пер. и с коммент. Ф. А. Петровского / статья А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского. – М.: Гослитиздат, 1957. – С.53

¹¹⁴ Троицкий, С.А. Социальная природа смеха / С.А. Троицкий // автореферат дис. кандидата философских наук / 09.00.11. СПГУ. – СПб. - 2006. – С. 26

рождается так же, как эта пена. Он подает знак, появляясь на поверхности общественной жизни, что существуют поверхностные возмущения. Он моментально обрисовывает изменчивую форму этих потрясений. Он – та же пена, главная составная часть которой – соль. Он искрится, как пена. Он – веселье. Философ, которой собирает его, чтобы испробовать, найдет в нем иногда, и при том на небольшое количество вещества, некоторую дозу горечи».¹¹⁵

Несмотря на возвышенность и патетичность слога, тот же Бергсон четко проговаривает социальный аспект смеха, замечая, что «смех, прежде все, – есть мера исправления. Способный унижать, он должен всегда воздействовать на того, кто является его предметом... Смех не достигал бы цели, если бы носил на себе печать симпатии или доброжелательства».¹¹⁶ То есть, иными словами, говоря о смехе стоит подразумевать сатиру и иронию¹¹⁷, некую уничижительную функцию посредством которой происходит его реализация.

Одним из визуальных воплощений смеха во все времена была «веселая картинка» или карикатура. В искусствознании, относительно понятия «карикатура», полемика существует и в настоящее время, поэтому стоит заметить, что под карикатурой в данном исследовании подразумевается жанр изобразительного искусства, являющийся основной формой изобразительной сатиры, в гротескной юмористической форме, изображающий какие-либо социальные, общественно-политические, бытовые явления, реальных лиц или характерные типы людей. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона выделяет три ступени карикатуры: шарж, юмор и сатира.

А. В. Швыров определяет понятие карикатуры исходя из энтомологии самого слова: по-итальянски *caricare* – нагружать, отягощать, преувеличивать.

¹¹⁵ Бергсон, А. Собрание сочинений. Т. 1-5 / А. Бергсон. – СПб.: М.И. Семенов. - 1913-1914. - 5 т. – С.204-206

¹¹⁶ См. там же

¹¹⁷ См. там же

Преувеличение, заострение внимания на одних деталях в ущерб другим – вот принцип работы сатирического изображения. «Карикатурой можно назвать всякое художественное произведение, в котором вполне сознательно выдвинуты на первый план черты, наиболее характерные для данного явления и уничтожено или отодвинуто назад все обыкновенное, несущественное.»¹¹⁸ И далее автор делает вывод о том, что фактически «карикатура является до некоторой степени родоначальником всего объективного искусства»¹¹⁹. Карикатура есть не только сатира, она есть и правдоподобие изображения реальности.

В рамках нашего исследования относительно работ иллюстраторов «Simplicissimus» будет использоваться термин «сатирическая графика». Под ним подразумевается злободневная иллюстрация, направленная на привлечение внимания к отрицательным с точки зрения политики журнала общественным явлениям. Она есть обращение к общественности, обличение действительности – этим и определяется ее публицистическая сущность. Следует отметить, что сатирическая графика, по характеру отношения к осмеиваемому предмету, может быть разделена на три типа: жесткая и непримиримая («злая» сатира), аллегория с художественным подтекстом («интеллектуальная» сатира) и добродушный юмор («мягкая» сатира). Различие этих трех типов заключается именно в силе воздействия на зрителя, в различии вызываемых у него эмоций – негодование, распутывание визуальной головоломки и легкий смех, поднимающий настроение.

Унаследовав традиции площадного театра, пантомимы и буффонады, карикатура близка к анекдоту – как сложной форме сжатого иронического повествования, построенного на абсурдности ситуации и игре слов,

¹¹⁸ Швыров, А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / Сост. по новейшим исслед. А.В. Швыровым / История карикатуры в России написана С.С. Трубачевым. – СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева. - 1903 (обл. 1904). - С.4

¹¹⁹ См. там же

фантастически точно при этом обрисовывающих совершенно реальную проблему – социальную, нравственную и политическую. И именно эту краткость «повествования» воплощает в себе и карикатура, стремясь предельно заострить сюжет и композицию изображения.

Особый интерес к карикатуре проявляет искусствознание в XX веке. Л. В. Карасев в своём труде «Философия смеха», формулирует культуру смеха, а значит сатирическую иллюстрацию, как «дело легкое», но при этом остерегает от неосторожного с ним обращения и готовит нас к тому, «что всего себя в подлинном свете он не покажет».¹²⁰

Если смех несет в себе столь сложное многогранное содержание, всего вероятнее карикатура тоже не ограничивается только «рисунком с заведомо искаженным изображением, созданным с целью выявить комический эффект»¹²¹. Она несет в себе гораздо более глубокое содержание и предполагает наличие элемента недосказанности, того, что всегда скрыто, явлено только посвященному, адресату.

Юмористический характер изображений исследователи усматривают еще в искусстве Древнего мира. В Средние века карикатура, как явление смеховой карнавальной «народной» культуры, носила «низовой» характер и представляла собой небольшие рисунки невысокого художественного качества. Если можно так сказать, то новое время открыло миру всю полноту карикатурных опусов. Европа узнала имена Хогарта, Роландсона, Джилльрей, Гаварни, Доре, Домье и многих других. Из анонимного вида искусства «забавные картинки» превратилась в «глас народа», трибуну, бичующую пороки общества.

¹²⁰ Карасев, Л.В. Философия смеха / Л. В. Карасев. - М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т. - 1996. – С. 15

¹²¹ Бергсон, А. Собрание сочинений. Т. 1-5 / А. Бергсон. – СПб.: М.И. Семенов. - 1913-1914. - 5 т. – С.204-206

Ввиду урбанизации, зародившись в низовой народной культуре средневековья, в новое время карикатура обрела себя в городской среде – культуре городских обывателей, хранящих в себе наследие архаических форм сознания. То есть, как смех в культуре, так и карикатура в искусстве – явление «маргинальное», наделенное признаками «темного» мира¹²², воплощенного посредством введения в изображение трикстера¹²³ в той или иной формально-ролевой ситуации.

Язык карикатуры сформировался еще в древние времена, но каждая эпоха трансформирует образно-знаковую систему карикатуры до понятных форм. Завсегдатаи карикатуры – это лживый политик; неумелый ремесленник; крестьянин со «скромным объемом жизненных интересов»¹²⁴, стоящий в противовес ему городской житель - охотник до всего современного и модного; купец, превращающийся в увлечённого деньгами капиталиста; хвастливый солдат; нечистый на руку судья; малосведущий в медицине врач; обитающий в мире грез ученый; эмансипированная женщина; бойкий и дерзкий студент. «Наряду с честными людьми карикатура изображает и грабителей, мошенников, скудных нравственно женщин и пикантных грациозных гризеток»¹²⁵.

Морфология карикатуры и комизм являются доминантами, без которых она невозможна. Ощущение комического может вызываться индивидуальной манерой

¹²² Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит. – 1975 – С. 234-407

¹²³ Трикстер (англ. Trickster - обманщик, ловкач) - архетип в мифологии, фольклоре и религии - «демонически-комический дублёр культурного героя, наделённый чертами плута, озорника» - божество, дух, человек или антропоморфное животное, совершающее противоправные действия или, во всяком случае, не подчиняющееся общим правилам поведения. Как правило, трикстер совершает действие не по «злому умыслу» противления, а ставит задачей суть игрового процесса ситуации и жизни. Не сама игра жизни, а процесс важен для трикстера. В художественных произведениях трикстеры часто выступают в роли антигероев.

¹²⁴ Швыров, А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / Сост. по новейшим исслед. А.В. Швыровым / История карикатуры в России написана С.С. Трубачевым. – СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева, 1903 (обл. 1904). – С.258

¹²⁵ См. там же – С.227

рисования карикатуриста и словесным сопровождением, несущим определенное смысловое значение. Среди приемов, используемых карикатурой следует упомянуть искажение, как историко-временное, так и ролевое, перемещение объектов в пространстве, гиперболизацию, ассоциацию, аналогию, сопоставление, правдоподобие, символизацию, гротеск и аллегорию.

Основными формами реализации изобразительной сатиры являются шарж, социальная, философская и политическая карикатура. Как правило, это изображение-текст, содержащие в себе художественное и публицистическое искажение реальности, продиктованное необходимостью воздействовать на аудиторию посредством смеха.

В XIX веке европейская карикатура становится явлением повсеместным, заняв место на страницах печатной периодики, она приобретает новую форму - тонкое печатное издание (журнал). С этого момента анонимные «летающие листья» постепенно уходят в прошлое. Более того у данного события есть точная дата – 4 ноября 1830 года. В этот день под чутким руководством Шарля Филиппона увидел свет первый выпуск сатирического журнала *La Caricature*. А.В. Швыров в своей истории карикатуры называет его появление «союзом карикатуры и прессы».¹²⁶

Однако, стоит заметить, что сатирический журнал, становится не просто «союзом печати и карикатуры». Приобретая большое социальное значение в конце XIX века, он представляет собой союз литературы и графики, слова и изображения, технического прогресса¹²⁷ и сатиры, становясь по своей сути

¹²⁶ См. там же. – С. 207

¹²⁷ Значимым фактором в развитие печатной индустрии и популярности журналов, как одной из разновидностей данной продукции был технический прогресс. Здесь стоит упомянуть об изобретении автоматических печатных станков, а именно лино типа и ротационной машины, которые способствовали получению больших тиражей и удешевлению печати, до этого времени являвшейся малоприбыльным делом. Появление информационных агентств, урбанизация и электрификация способствовали росту распространения

синкретичным продуктом искусства. Объединив в себе искусство графики, книги и литературы, он становится новой формой их существования. В связи с этим, сатирический журнал, как предмет искусства, необходимо рассматривать и изучать в контексте уже разработанных методик для отдельных видов искусства и рассматривать как форму искусства до недавнего времени не существовавшую.

Не случайно, карикатура ввиду легкости своего характера быстро адаптировалась к новым условиям. За счет развития возможностей печати многотиражных выпусков, она воплощается в большом количестве сатирической периодики. Гибкая и мобильная среда изданий позволяет привлекать к работе большое количество, разных по своим убеждениям и талантам, художников и издателей. Если *La Caricature* и *La Charivari* были произведением неповторимого гения Шарля Филиппона, творившего в союзе с художниками-карикатуристами, то в дальнейшем сатирический журнал из произведения сугубо индивидуального трансформируется в продукт деятельности коллектива редакторов, художников и писателей. Филиппон создал «моду» на подобные издания, но в дальнейшем, как вид журнальной культуры они превращаются в целую индустрию, площадку для инвестиций и рекламы¹²⁸. Свидетельством тому могут служить цифры. Е.В. Ключина в своей диссертации приводит невероятное число французских ревью, выходивших во второй половине XIX – начале XX веков. Она сообщает, что за сорок лет (1870-1914) появилось свыше 200 новых иллюстрированных журналов.

информации, а как следствие и повышению конкуренции среди производителей печатных изданий. В Англии популярности легких в чтении журналов во многом способствовало появление метро и общественного транспорта. На рекламных плакатах того времени можно и сейчас увидеть пассажиров, читающих *Punch*.

¹²⁸ С середины XIX в. реклама широко вошла в обиход печатных изданий. Авторство здесь принадлежит французам, а именно издателю Эмилю Жирардену создателю так называемой «тиражно-рекламной спирали». Согласно которой, рекламодатель покупает не место в газете, а количество читателей. И чем больше тираж, тем выше цена рекламы. Соответственно, увеличение тиража издания приводило к повышению цены на рекламу, а вырученные деньги опять шли на рост тиража. Благодаря этому журналы с большим количеством рекламы стоили очень дешево. Примером может служить американский журнал «*Saturday Evening Post*», строивший свою издательскую политику в том числе и на прибыли от рекламы.

То есть, около пяти новых изданий, над графикой которых трудилась целая плеяда талантливых рисовальщиков (А. де Тулуз-Лотрек, П. Боннар, Э. Вюйар, К.-К. Руссель, А. Г. Ибельс, Ф. Валлоттон, А. Муха, Э. Грассе, Т.-А. Стейнлен, Ж. Гранджуан, А. Деланнуа) появлялось во Франции ежегодно. Среди выходивших там ревью, стоит выделить и сатирические еженедельники: *Le Chat Noir*, *Gil Blas Illustré*, *L'Escarmouche*, *La Plume*, *La Revue Blanche*, *L'Assiette au beurre*.

Важным фактором в исследовании *Simplicissimus*, о котором также упоминает Е. В. Ключина, является происходящее в это время расширение журнальной типологии, «рождение и практическое закрепление новых жанровых форм, лидером среди которых становится *comic strip*. Начиная с 1880-х «история без слов» или «история в картинках» вырабатывает структурно-композиционный канон, определяет тематическую ориентацию и тип повествования, формирует комплекс семантических признаков. Историческая изменчивость и структурная податливость жанровой формы *comic strip* приводит к тому, что уже в начале XX века находки художников-графиков, осуществленные в рамках сотрудничества с периодической иллюстрированной прессой, становятся основой для сложения особых, присущих исключительно XX веку новых форм художественного высказывания – графическому роману, периодическому комиксу, *bande dessinée* и отчасти мультипликации.¹²⁹

Характерная черта сатирического издания, как продукта «журнальной периодики», маркирует его существование в историческом времени, но актуальность тиража ограничена выходом следующего номера. Кратковременность, периодичность, своевременность яркой искрометной сатиры – вот основные критерии оценки такого рода изданий. Являясь продуктом

¹²⁹ Ключина, Е.В. Французская журнальная графика конца XIX - начала XX вв. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления). Дисс. / Е.В. Ключина. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет. – 2018. – С. 276

массовой культуры, он ориентирован на широкий круг читателей и соответственно на его вкусы. Единожды возникнув, журнал создал за очень короткий период времени уникальный в своем роде продукт, способствовавший развитию новых форм графического дизайна и новых форм художественного воплощения самой карикатуры, став своего рода трибуной для социально-философской полемики. В таких изданиях на рубеже XIX-XX веков осуществлялся публичный диспут по многим животрепещущим темам и многие из них формировали мировоззрение своего читателя.

Естественным явилось то, что по примеру Франции появляются сатирические издания в Англии (Punch, Fun), на тот момент времени уже имевшей свободу прессы и Германии, где возможность высказывания в печати негативной оценки власти была весьма ограничена, что, как считают многие исследователи, отрицательно отразилось на развитии немецкой сатирической печати. А.В. Шривов в своей книге приводит почти пророческие слова Г. Гессе, написанные им по поводу подавления революции 1848-1849 годов «Все же ваши мысли останутся свободными и будут свободно витать, как птицы по воздуху! Как птицы, они будут гнездиться на ветках немецких дубов, и, быть может, пройдет полстолетия и их не будет ни видно, ни слышно, пока в одно прекрасное летнее утро они не появятся перед миром, возросшие, подобно орлу Зевса, с молниями в когтях».¹³⁰ В этих словах можно усмотреть тот самый расцвет социальной сатиры Германии, который пришелся на рубеж веков.

С середины XIX века, когда волна увлечения сатирическими журналами докатилась до «просыпающейся» Германии, здесь появляются Kladderadatsch,

¹³⁰ Швыров, А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / Сост. по новейшим исслед. А.В. Швыровым / История карикатуры в России написана С.С. Трубачевым. – СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева, 1903 (обл. 1904). – С.242-243

Fliegende Blätter и Die Munchener Bilderbogen. В. Буш, А. Оберлендер и А. Менцель - вот имена графиков, прославивших эти издания.

Fliegende Blätter издавались в Мюнхене. Журнал не имел политической окраски, в отличие от Kladderadatsch, выходившего в Берлине. Здесь, как и в Die Munchener Bilderbogen печатались карикатуры и сатирические опусы на жизнь простых обывателей и крестьян. К примеру, рассказ в картинках «Крестьянин и мельник» (Der Bauer und der Windmüller), опубликованный в номере Die Munchener Bilderbogen за 1861 год. Благодаря своему незамысловатому юмору издание имело широкую аудиторию читателей. За год до появления Simplicissimus, тираж Fliegende Blätter достигал 95 тысяч экземпляров.

Сатирический журнал, как продукт массовой культуры рубежа XIX-XX веков в силу характерных для того времени особенностей, как правило не имеет четко сформулированной рубрики и узкой специализации. Присутствующий в нем материал зачастую может не нести в себе сатирической и юмористической нагрузки. Английский еженедельник Vanity Fair своим читателям предлагал вполне светские театральные обзоры, статьи о моде и научных открытиях, а родственный ему по духу Jugend время от времени публиковал на своих страницах карикатуры О. Дикса, Д. Гросса и К. Арнольда.

Несмотря на то, что карикатура к моменту появления журнала Simplicissimus имела многовековую историю, в форме периодической сатиры она стала реализовываться только в XIX веке на фоне политических и социальных потрясений данного столетия. Юмористические журналы того времени посредством сатиры в какой-то степени приобрели социально-психологическую функцию, воплотившуюся в новой форме на страницах периодических изданий.

Подобно Маркольфу¹³¹ при дворе мудрого короля в средневековой литературе, заявив о себе яркими образами, пародируя негативные стороны жизни, посредством смеха и восстанавливая равновесие в общественном сознании.

Важной особенностью времени является его безоговорочное принятие сатиры, как формы выражения общественной мысли, своеобразного средства коммуникации. Сатирические веяния на рубеже веков проникают во многие сферы культурной жизни: сатиру мы можем встретить в литературе, в театре и даже в живописи. Однако, именно периодическая графика, как наиболее податливая и пластичная форма, способная молниеносно откликаться на информационный повод, получает ряд преимуществ и становится актуальна времени, требующему в своем субъективном переживании именно сатирического смеха, как способа демифологизации. Возможно именно столкновение бюргерского, размеренного и регламентированного образа жизни немецкой Баварии, и идеи социального преобразования общества и государства, проявившие себя в немецкой философии, а также несоответствия действительности моральным идеалам, привело в дальнейшем к возникновению своеобразного общественного «конфликта». Сумевшего найти свое воплощение в Германии, в том числе и на страницах сатирических изданий, подобных «Simplicissimus». Сатирический журнал в форме эстетического образа выполнял функцию информационно-коммуникативной психологической разрядки и гносеологического познания мира посредством пропагандируемых в нем идей, неся в себе также образовательную и воспитательную функции.

¹³¹ В то время как дурацкая литература была засвидетельствована с XI в., вымышленная фигура дурака по имени «Маркольф» или «Морольф», который появляется как пародист мудрого короля, рано названа - со сменой безбожного. Фигура Маркольфа пользовалась в немецкой, французской и английской литературе вплоть до позднего средневековья большой популярностью, тогда как дурак сам по себе за пределами «Markolftradition» не играл главной роли в литературе. Время от времени он появляется в так называемом Exempla, иногда мотив придворного шута становится предметом. Чаще всего он встречается уже в карнавальных играх в XV в.

Таким образом, согласно концепции М. М. Бахтина, в которой он связывает смех с категорией обновления, расставанием со старым и рождением нового, сатирические издания рубежа XIX-XX веков наделяются важным, в какой-то степени, священным значением для общества в рамках быстро изменяющегося мира.

Выводы по главе 1

1. Духовная культура рубежа XIX-XX веков, подготовленная философией И.В. Гете и Ф. Шиллера, характеризуется неоднозначностью социального и культурного климата и зачастую рассматривается, как среда, спровоцировавшая последующие военные катастрофы XX века. На исходе XIX века художественной культуре Германии получает распространение пришедшая из Франции натуралистическая доктрина, сформулированная под влиянием работ О. Конта, И. Тэна и Э. Золя. Большое внимание натуралисты уделяют изображению тяжелых социальных условий. Одним из форумов немецкого натурализма был мюнхенский литературный журнал *Die Gesellschaft*. Натурализм существовал в Германии в соединении с другими движениями, адаптируя и приспособлявая к себе отдельные идеи и эстетические принципы символизма, неоромантизма, импрессионизма. Неоромантические и неоклассицистические тенденции были неотъемлемой частью немецкой культурной среды, явившись реакцией на возросший антагонизм общества.

2. Позитивизм и теории Ч. Дарвина, теория бессознательного и психоанализ З. Фрейда и К. Юнга нашли свое отражение в общественной мысли и художественном творчестве, знаменуя собой, как и во Франции, кризис традиционных форм развития культуры.

3. Рубеж XIX-XX веков в Германии характеризуется возникновением творческих союзов («Берлинский сецессион», «Мост», «Синий всадник», «Мюнхенский сецессион», Die Scholle, «Планах», «Дахау», «Хаймхаузен», «Дармштадт» и др.).

4. Мюнхен на рубеже XIX-XX веков становится одним из эпицентров городской художественной культуры Fin de Siècle. Королевская резиденция Виттельсбахов к концу XIX века представляла собой космополитический город. Центром притяжения художников была Академия художеств и частные художественные школы Ашбе (1891) и Холлоши (1886). Ночная жизнь Баварской столицы сосредотачивалась в районе Швабинг, так называемом «квартале художников». Центром притяжения были популярные в то время увеселительные заведения – кафе «Стэфани», кабаре *Simplicissimus* и «Одиннадцать палачей», ставшие подражанием парижского кабаре «Черный кот».

5. Зародившись в низовой народной культуре средневековья, в XIX веке карикатура обрела себя в городской среде на страницах сатирического тонкого журнала. Во второй половине XIX века происходит расширение журнальной типологии изобразительной сатиры и возникновение новых жанровых форм, лидером по популярности, среди которых становится *comic strip*.

6. Сатирический журнал в форме эстетического образа на рубеже XIX-XX веков выполнял функцию информационно-коммуникативной психологической разрядки и гносеологического познания мира, посредством пропагандируемых в нем идей, неся в себе также образовательную и воспитательную функции.

7. Особенностью рубежа XIX-XX веков является безоговорочное приятие сатиры как формы выражения общественной мысли. Именно графика периодических изданий, как наиболее податливая и пластичная форма, способная молниеносно откликаться на информационный повод получает ряд преимуществ

и становится актуальна времени, требующего в своем субъективном переживании именно сатирического смеха, как способа обнажения действительности.

ГЛАВА 2. ЖУРНАЛ SIMPLICISSIMUS КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ.

2.1. Техничко-технологические условия формирования журнала *Simplicissimus*. История создания и развития.

Fin de Siècle на рубеже XIX-XX веков принято характеризовать как время кризиса форм художественной культуры, непосредственно связанного с утратой церковью центральной позиции в обществе. Христианская доктрина перестает быть культурной доминантой и в Германии (мифологическая школа). Надлом духовной основы, которую переживает культура того времени становится почвой для развития и возникновения новых форм искусства.

Тенденция, когда искусство пытается брать на себя функции духовного проводника и погружается в мечты об идеальной, облагораживающей душу гармонии заметна еще философии романтизма, где многие институты, наравне с искусством, начинают конкурировать с утратившей свою значимость религией. (Очень точно на экскурсии по выставке Ларионова искусствовед Ольга Константиновна Шикалова подметила о символизме: «Символизм – страна недостижимой мечты, куда нужно рваться, иначе жизнь теряет смысл».)

Наука и политика, во главе с техническим прогрессом, кардинальным образом преобразуют мир, ускоряя темпы жизни, меняют мировоззрение человека. Критический натурализм, используя инструментарий науки (Э. Золя), начинает достоверно всматриваться в общество, психоанализ возлагает на себя обязанности церкви и выступает в качестве «лекаря человеческих душ», политика обязуется стать регулятором мирового порядка. В хаосе обесценивания старых идеалов формируется новое сложное, как и само время искусство. На фоне

зарождающихся новых форм изобразительности – фотографии¹³² и фильмографии - литература, живопись и графика начинают искать иные способы своего существования (новые техникой инструментарий, уход от миметических изображений к впечатлению, чувственности, абстракции).

В сложившихся условиях получают небывалую динамику развития Средства массовой информации (СМИ), становясь важным двигательным механизмом, обеспечивающим циркуляцию культурной среды. Существование СМИ непосредственно завязано на развитии общества потребления. Великая индустриальная революция и техникой прогресс - телефон, телеграф¹³³, кинематограф, автомобиль, метро¹³⁴ и многие другие свершения человеческого гения порождают нарастание торгово-промышленной конкуренции и урбанизации некогда сельского населения, создавая условия для коллективного производства и потребления культурных ценностей, включающие в себя и рост полиграфической продукции.

В 1886 года выходец из Германии О. Мергенталер в США совершает революцию в печатном деле, создав линотип, строкоотливной наборный аппарат, предназначенный для отливки из типографского сплава строк текста для формирования из них макета страницы и размножения методом высокой или глубокой печати на тигельных и ротационных машинах. За год до этого американский изобретатель Т. Ланстон подает патент на изобретение скоростной

¹³² Мощным импульсом в развитии печатного дела стало изобретение фотографии. В 60-е г. в Австро-Венгрии изобретатель Якоб Гусник предложил способ цветоделения через фотосъемку при помощи светофильтров. В дальнейшем этот способ после ряда усовершенствований стал именоваться фотохромолитографией. В 1880-е гг. его стали использоваться для воспроизведения многоцветных оригиналов.

¹³³ В 1900 г. был введен в эксплуатацию первый немецкий трансатлантический телеграфный кабель для совершения сообщений между кайзером Вильгельмом II и президентом США Уильямом МакКинли (1843-1901)

¹³⁴ В 1900 г. Париже была введена в эксплуатацию первая линия метро.

печати монотип, также внедряемой в производство. В это же время возникает и способ офсетной печати¹³⁵.

Е.А. Хоменко в своем исследовании пишет, что идея скоропечатной машины созрела у немецкого изобретателя Ф. Кенига в начале XIX века и уже 1814 году в Англии его плоскопечатная машина начала действовать в типографии газеты «Время» (The Times). Это событие ознаменовало переворот в типографском деле. «Кончилось многовековое господство ручного станка, наступило время быстропечатающих машин. Если на самых совершенных ручных станках за 10-часовой рабочий день можно было отпечатать не более 1000 оттисков, то на машинах Кенига такое же количество оттисков стали получать в течение одного часа»¹³⁶. Там же автор добавляет, что изобретение ротационных машин, позволивших печатать газеты с бумажных ролей, привело к тому, что уже с 1960-х в Западной Европе и США применялись ротации с производительностью 10-15 тысяч двусторонних оттисков в час. Позднее производительность этих машин возросла до нескольких тысяч сфальцованных экземпляров многостраничных газет большого формата. Все это не могло не повлечь за собой невероятный подъем печатной продукции. Основанный в 1891 году иллюстрированный еженедельник *Berliner Zeitung Illustrierte* был одной из первых немецких массовых газет. Технические инновации привели к тому, что *VIZ* продавался на улицах

¹³⁵ Айра В. Рубель по воле случая открыл метод «непрямой печати». Работая в типографии штата Нью-Джерси, он в один прекрасный день пропустил момент, когда бумага подаётся в устройство, и краска попала на вращающийся прорезиненный цилиндр. Загрузив в устройство бумагу, Рубель заметил, что на тыльной стороне листа отпечаток получился более отчётливым и качественным, нежели на лицевой стороне. Этот факт не только заинтересовал его, но и натолкнул на идею дооснастить печатающее устройство дополнительным (офсетным) цилиндром. Заручившись поддержкой своего компаньона Акселя Шервуда, Рубель запатентовал своё открытие. На протяжении нескольких лет он искал спонсоров, чтобы воплотить идею офсетной печати в жизнь. И только в 1912 г. изобретатель продемонстрировал плод своих трудов – первую в мире рулонную офсетную печатную машину «Universal», изготовленную на машиностроительном предприятии «Potter Printing Press Company» (Плайнфельд, США). Тогда же Рубель предложил термины «офсет» и «офсетная печать».

¹³⁶ Хоменко, Е.А. Структурно-композиционные и визуально-образные средства графического дизайна в газете / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.06. – М. - 2004. – С.55-58

Берлина по цене, доступной даже для рабочего класса – 10 пфеннигов. Г.Ф. Вороненкова, ссылаясь на немецких исследователей, пишет, что через 10 лет после объединения Германии в стране выходило 2437 газет, в 1891 году их было 3005, в 1914 – 4221¹³⁷.

Огромный вал массовой продукции от газет, книг и журналов до рекламного плаката порождает дифференциацию издательского дела. «Открывая по утрам свежий номер газеты или журнала, западноевропейский или русский читатель конца XIX – начала XX веков просматривал сообщения о внутривнутриполитических и международных событиях или осведомлялся о новостях придворной жизни; углубляясь в изучение передовой статьи или колонки буржуазных курсов; знакомился с хроникой городской жизни или перипетиями спортивных состязаний; прочитывал очередную главу новомодного романа или злободневный фельетон; проглядывал столбцы объявлений и рекламы».¹³⁸ Подтверждение тому насколько сильно уже в то время глобализируется мир посредством СМИ, мы встречаем и в художественной литературе. В коротком рассказе Г. Майринка «Фиолетовая смерть»,¹³⁹ опубликованном в *Simplicissimus* в 1902 году, где посредством публикации одного слова в разных СМИ по всему миру начинается «загадочная эпидемия».

Таким образом, периодическая печать постепенно превращается в синоним слова «современность», актуальное визуальное воплощение последних тенденций, выраженных в тематике издания. Высокая конкуренция издательского

¹³⁷ Вороненкова, Г.Ф. Путь длиною в пять столетий: от рукописного листка до информационного общества. Национальное своеобразие средств массовой информации Германии (исторические предпосылки, особенности становления и эволюция, типологические характеристики, структура, состояние на рубеже тысячелетий) / Г.Ф. Вороненкова. – М.: Издательство Московского университета. – 2011. – С.204

¹³⁸ Голиков, А.Г. Смех - дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX-XX веков в политической карикатуре / А. Г. Голиков, И. С. Рыбаченок / Российская акад. наук, Ин-т российской истории, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Исторический фак. – М.: Ин-т российской истории РАН. - 2010. – С. 5

¹³⁹ *Simplicissimus*, № 8. - 1902

рынка обусловила необходимость в чутком реагировании ревью на эстетические предпочтения общества, что стимулировало развитие новых концепций формообразования и творческих подходов к процессу проектирования. Издания периодической печати начинают восприниматься как самостоятельный художественный проект, к работе над которым привлекаются художники-графики, сосредотачиваясь именно на его стилистической целостности. Утверждается одна из новых задач периодики – тиражность, что приводит к поиску новых выразительных каналов визуальной коммуникации, которыми в том числе становятся аллегорические изображения. Именно графика – цветная, с локальными заливками, простая для воспроизведения в технике литографии и черно-белая штриховая (для цинкографии) стала той формой художественного языка, которая могла справиться с поставленной задачей. Вот почему на рубеж XIX-XX веков приходится расцвет печатной культуры, и столь мощное развитие получают плакат и иллюстрация, возникают новые формы визуализации – comic-strip и комикс¹⁴⁰.

The Illustrated London News, впервые опубликованный 14 мая 1842 года, был первым в мире иллюстрированным журналом. Популярность издания была невероятной. Еженедельный тираж уже в 1855 году достигал 200 тыс. экземпляров. Среди последних исследований, освещающих проблему коммуникации в журнальной форме, интерес вызывает диссертация Е. А. Гуровой «Концепции визуальной коммуникации в журнальном дизайне США: конец XIX - середина XX вв.» (2011), в которой автор посредством американских изданий демонстрирует, что развитие концепции формообразования и творческих

¹⁴⁰ Комикс — это и не иллюстрация в полном смысле этого слова, ибо здесь рисунок выступает почти обособленно от текста, а иногда вообще может обходиться без него (отсюда и французское название «история без слов»). Это не литература, ибо уж слишком комикс легковесен, чтобы претендовать на такой высокий статус. Это не карикатура, ибо далеко не каждый комикс отличается высокой степенью злободневности, столь значимой для традиционно понимаемой политической или социально-бытовой карикатуры.

подходов к процессу проектирования в журнальном дизайне шло именно по линии визуализации, от чтения текста к «чтению» изображения, когда формообразующей доминантой издания становится не текст, а иллюстрация. Рисунок посредством зрительного восприятия обеспечивал быстрый контакт с потребителем. Язык, которым начинает пользоваться журнальная иллюстрация становится плакатным, акцентирующим внимание на предмете изображения за счет его красочности.

Бурный расцвет плаката приходится на рубеж XIX-XX веков. Многие исследователи указывают на то, что рекламная афиша существенно «изменила облик европейских городов и явилась предпосылкой к развитию «новой эстетики графического оформления». Для языка плакатной формы характерны уплощённо-плоскостные, стилизованные, рассчитанные на моментальное восприятие изображения. О.И. Рожнова указывает на то, что плакат конца XIX века больше других жанров графического дизайна опирался на эстетику постимпрессионизма и японскую гравюру XIX века. Декоративность, лаконичность, контрастность, отказ от повествовательности стали средствами выразительности плакатной формы. Найденные в средневековой комической культуре герои комедии дель-арте, плясок смерти, шванок и др. Ж. Шере, А. де Тулуз-Лотреком, Т.А. Стейленом, П. Боннаром, А. Мухой, Т.Т. Гейне – образы пьоро, арлекинов, демонов, кружащихся в безудержном танце, хохочущих и поющих гризеток и в наше время летят на зрителя пестрым переливом цветных пятен, ускользающих в бесконечно пленяющей музыке К. Дебюсси.

Форму плакатной графики перенимает в себя язык периодической печати, вот почему манера оформления журнальных обложек рубежа XIX-XX веков так близка языку плаката. Между плакатом и сатирико-политической периодикой происходит взаимообмен. Большинство графиков «Simplicissimus» пробуют себя

в плакатном искусстве. В журнале *Deutsche Kunst und Dekoration* (№19, 1906) в статье под заголовком «Искусство плаката», освещавшей последние достижения в данной области, наряду со многими плакатистами, можно увидеть работы рисовальщиков мюнхенского сатирического еженедельника, Т. Т. Гейне и Б. Пауля¹⁴¹.

Остросоциальные афиши П. Баллюрио являются ярким примером смелых графических высказываний на актуальные политические темы, столь характерные социальной сатире. Е. В. Ключина, описывая творчество Т.-А. Стейнлена указывает, что его искусство «ценилось не только за ярую «социалистическую» пропаганду 1900-1910-х годов в журнале *L'Assiette au beurre* и целом ряде других анархо-социалистических изданий»¹⁴², как было принято рассматривать творчество графика в советском искусствознании. Зарубежные исследователи видели в художнике блестящего плакатиста, создавшего знаменитый плакат кабаре «Черный кот». Автор высказывает интересное мнение, что для публики *Fin de Siècle* провокационные политические карикатуры стояли в одном ряду с театральными афишами. То есть можно сказать, что и для плаката, как крупной формы, так и для иллюстрации в периодических изданиях, характерен единый язык визуального воплощения и близкие темы. Именно посредством образа, передаваемого через цвет и линию, характер героя, ситуацию, в которой он задействован, общаются со зрителем афиша, плакат и сатирическая иллюстрация. «Все, без чего можно было обойтись, не теряя при этом смысла и образной выразительности, безжалостно отбрасывается или значительно упрощается.

¹⁴¹ Michel, W. *Künstlerische placate / Deutsche Kunst und Dekoration*. - 1906-1907, №19 // www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1906_1907/0402 (дата обращения: 20.08.2019)

¹⁴² Ключина, Е.В. Французская журнальная графика конца XIX - начала XX вв. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления). Дисс. / Е.В. Ключина. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет. – 2018. - С.59

Городские пейзажи, детально проработанные интерьеры, архитектурные элементы, богатые орнаменты исчезают как замедляющие процесс восприятия. Типичным для плакатного стиля было помещение персонажей обложек в однородное пространство, полностью свободное от каких бы то ни было деталей»¹⁴³.

Вторая половина XIX века становится временем, когда в результате сложения определенных социально-экономических условий на полиграфическом рынке появляется новая «ниша» для возникновения тонкого иллюстрированного журнала¹⁴⁴. Это время можно по праву назвать эпохой становления журнальной формы, журнального дизайна и сложения узкопрофильного тонкого ревью как самостоятельной издательской единицы. История развития журнальной формы начинается в более раннее время, но то хаотическое многообразие периодических изданий, возникающих в исследуемый период, говорит о фокусировке общественного внимания на данной форме печати, в том числе и со стороны капитала – производителей товаров и услуг. Ревью являет собой средоточие социально-экономического, политического и художественного интереса. Многотиражные недорогие издания рубежа XIX-XX веков, распространяющиеся далеко за пределами мест выпуска, способные коммуницировать со всем миром, обеспечивали обширный информационный бум, по своим глобалистическим устремлениям сопоставимый с интернетом в XXI века.

¹⁴³ Рожнова, О. И. Генезис журнальной формы. Стилеобразующая роль структуры издания / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.06 / О.И. Рожнова. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва. - 2007. – С. 69

¹⁴⁴ Новую издательскую модель журнала, с разнообразной тематикой и рубрикацией предложил в 1731 г. Эдвард Кейв в *Gentleman's Magazine* («Журнал джентльмена»). Г.А. Кнабе полагает, что именно Эдвард Кейв первый применил термин «журнал» в современном значении. Первой иллюстрированной газетой считается, основанная Гербертом Инграмом в 1842 г., *The Illustrated London News*. В 1843 г. в Германии усилиями Иоганна Вебера была издана иллюстрированная газета *Leipziger Illustrierte Zeitung*, которая позиционировалась издателем-редактором как «газета общего интереса», выходявшая раз в неделю. Она быстро завоевала популярность, и к 1873 г. тираж газеты достиг 18000 экземпляров»

Журнал *Simplicissimus* по праву можно считать одним из лучших тонких сатирических изданий рубежа XIX-XX веков. На фоне аналогичной периодики он звучит ярко, с первых минут знакомства завораживает красочными иллюстрациями и острой сатирой. Еженедельник выходил в Мюнхене в издательстве *Albert Langen Verlag*¹⁴⁵ с 1896 по 1905 годы, с 1906 несколько сотрудников, в том числе Л. Тома, Т. Гейне, О. Гульбрансон, Р. Вилке и Э. Тёни выступили за преобразование *Simplicissimus* в акционерное общество *Simplicissimus-GmbH*¹⁴⁶. С этого времени и до 1935 года еженедельник выходил под издательской маркой *Simplicissimus-Verlag*. После прихода нацистов к власти журнал перешел под управление Издательского дома Франца Эхера (*Franz Eher successor GmbH*).¹⁴⁷

Публикация издания осуществлялась с 4 апреля 1896 года по 13 сентября 1944 года. Выходившее в Праге с 25 января по 13 сентября 1934 года издание под названием «*Simplicus*», в дальнейшем переименованное в «*Simpl*» и просуществовавшее до 4 июля 1935 года, считается попыткой возродить журнал в эмиграции. Главным редактором еженедельника был бывший журналист издательства *Ullstein*¹⁴⁸ Хайнц Пол (1901-1972), а главным карикатуристом Ф. Бидло (1895-1945)¹⁴⁹. С распространением фашистской идеологии на территории

¹⁴⁵ Издательство основано в 1893 г. Альбертом Лангеном в Париже. Издатель позже переехал в Лейпциг, а затем в Мюнхен. В 1896 г. здесь впервые появляется сатирический еженедельник «*Simplicissimus*». В 1931 г. «*Albert Langen Verlag*» объединяется с *Georg Müller Verlag AG*, существовавшая с 1903 г. С 1932 г. компания была переименована в «*Albert Langen - Georg Müller Verlag GmbH*».

¹⁴⁶ Общество с ограниченной ответственностью

¹⁴⁷ Издательский дом Франца Эхера (*Franz Eher successor GmbH*) был центральным издательством НСДАП

¹⁴⁸ «*Ullstein*» являлось одним из самых успешных издательств начала 20-го в., издательство было основано в 1877 г. Леопольдом Ульштайном. Он купил «*Neue Berliner Tageblatt*» и «*Berliner Zeitung*». Позже стал публиковаться первый немецкий журнал «*Berliner Illustrierte Zeitung*». «*Berliner Morgenpost*» превратилась в крупнейшую ежедневную газету в Германии, завоевав репутацию самой быстрой газеты в мире. После захвата власти Гитлером издательство было экспроприровано национал-социалистами в 1937 г. и включен в «*Franz Eher successor GmbH*».

¹⁴⁹ Франтишек Бидло (*František Bidlo*) - чешский карикатурист, график и иллюстратор. Был самоучкой, который не имел профессионального художественного образования. В 1927–1929 гг. работал в качестве сотрудника в отделе агитации в коммунистической партии, создавал политические плакаты, агитационные

Чехии издание было закрыто. Послевоенным приемником журнала исследователи называют *Der Simpl*, паявшееся 28 марта 1946 года по лицензии США в *Freitag Verlag Munich*, но уже в 1950 году в том числе из-за проблем с авторскими правами, издание прекратило свое существование.

В наше время *Simplicissimus* практически забыт, а вот у современников он вызывал живой интерес, в русской среде сохранилось достаточно много отзывов, и все как один говорят о передовых идеях еженедельника, о первоклассных художниках, писателях и издателях, работавших в нем. Сохранилось письмо Л. Толстого издателю *Simplicissimus*, в котором он подчеркивает важное историческое значение журнала. «Среди многих достоинств вашего *Simplicissimus* самое блестящее, что он не лжет. Поэтому для историка, описывающего конец XIX века в XXII или XXIII веках, *Simplicissimus* будет самый важный и драгоценный источник, по которому он, историк, будет в состоянии знакомиться с положением современного общества, но и проверять достоверность всех остальных источников. Не могу также не оценить искренне мастерство рисунков, хотя в некоторых иллюстрациях и карикатурах я желал бы меньше модной сейчас неточной небрежности и преувеличения. Вообще я думаю, что живопись имеет в вашем журнале гораздо большее свойственного ей значения, чем на многих выставках».¹⁵⁰ М. Добужинский писал, что его восхищала графика издания, в особенности Юлиус Диц (*Julius Diez*)¹⁵¹, часто печатавшийся в *Jugend* и в *Simplicissimus* и вообще, «этот журнал был самым

листочка и рекламные постеры. С 1933 г. работал для печатных изданий – «Magazin dp», «Družstevní práce», «Svět práce», «Literární noviny» и «Panorama». Является автор политически злободневных карикатур на международные темы. Работал в качестве ответственного редактора журнала «Simplicus». Когда Адольф Гитлер отдал приказ о вторжении в Чехословакию после Мюнхенского соглашения 1938 г. был арестован.

¹⁵⁰ Толстой, Л.Н. Письмо А. Лангену от 21 марта 1901/ Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. т 73. Письма. 1954. - С. 45-54

¹⁵¹ Юлиус Диц в «Юнегд» публиковал свои графические работы с 1896 по 1940 гг. всего им было создано для издания 704 рисунка. В основном это были небольшие виньетки, заставки, концовки.

острым и передовым в то время, и я с нетерпением ждал выхода каждого номера»¹⁵².

Иллюстрация для *Simplicissimus* становится формообразующей доминантой издания, своей декоративностью, контрастностью и отказом от повествовательности, привлекающей современного зрителя. Еженедельник сильно отличался от большинства подобных изданий Германии того времени. Социально-политические идеи журнала по сравнению с традиционной периодикой воспринимались читателями как революционные. *Simplicissimus* и его создатели были возведены обществом в статус носителей либеральных устремлений, оппозиционных кайзеровской Германии¹⁵³. «В области художественной сатиры заслуги еженедельника огромны, его художники – таланты первоклассные. Их рисунки говорят сами за себя, многие из них совсем не требуют никаких литературных пояснений, и для многих рисунков достаточно только краткой подписи. Пресловутая немецкая сентиментальность, милитаризм, фанфаронство и шовинизм военных, тяжелое положение рабочих классов, все там представлено самым ярким, самым типичным образом. Это – зеркало, отражающее в себе язвы не только Германии, но и всего мира».¹⁵⁴

Популярность *Simplicissimus* охватывает время так называемого «журнального бума»¹⁵⁵ в странах Европы и США. На своих страницах еженедельник затрагивал многие общемировые явления и имел международное значение. В нем нашли отражение направления и течения в искусстве того

¹⁵² Мир искусства, 1899. – С. 243-245

¹⁵³ Вильгельм II отрицательно относился к либеральным изданиям, таким как «*Simplicissimus*», и считал, что они подрывают международный авторитет Германии: «В конечном счете, каждая страна несет ответственность за окно, которое ее пресса открывает для мира. Когда-нибудь она понесет последствия своих неосторожных действий».

¹⁵⁴ Радаков, А.А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.27

¹⁵⁵ Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков / Г.Ю. Стернин. Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. – М.: Искусство. - 1970. – С.88

времени. Период издания журнала охватывает около 50-ти лет насыщенной яркими и часто трагическими событиями истории конца XIX – первой половины XX веков. При исследовании *Simplicissimus* стоит выделить отдельные периоды его издания, соответствующие историческим эпохам. Такое деление обусловлено особенностями изобразительного языка еженедельника и спецификой литературного содержания:

- основание и первые годы издания (1896-1898);
- период борьбы с правящим строем (1898-1914);
- период Первой мировой войны (1914 -1918);
- период Веймарской Республики (1919-1932);
- журнал при нацистах (1933-1944);
- попытка возродить журнал в эмиграции и после Второй мировой войны (1945-1967).

Simplicissimus по праву можно назвать форумом для многих писателей своей эпохи. Огромная заслуга в этом принадлежит А. Лангену. Именно он сумел объединить вокруг своего издательства талантливых и интересных писателей, еще при жизни ставших классиками мировой литературы. Г. Гессе, в письме господину «Т.Г.М.» так описывает воспоминания о журнале и самом Лангене: «Личные контакты со знаменитым журналом установились у меня только в 1905 году. Однажды в моем доме на берегу Боденского озера появился Альберт Ланген и пригласил сотрудничать... С большинством основателей и постоянных сотрудников *Simplicissimus*'а я многие годы состоял в близких дружеских отношениях, поэтому я хорошо знал расстановку сил в редакции и взаимоотношения между ее членами, особенно с 1905 года по начало войны, когда мне самому часто приходилось выступать на страницах журнала. Создавали

журнал и обеспечивали ему популярность два человека. Одного отличали интернациональная широта духа, пафос просветительства и пацифизма, высокая культура и некоторое сибаритство. Этим человеком был ориентированный на Париж Альберт Ланген. Другую линию представлял Людвиг Тома. Его сила коренилась в национальном духе, в стихии народной жизни; в вопросах искусства Тома часто не имел собственного мнения, но был наделен здоровой, сильной, юношески жизнерадостной натурой, его неизменно тянуло к дерзким нападкам на все и всяческие авторитеты; не останавливался он и перед громкими скандалами».¹⁵⁶

В 1897 году Ланген познакомился с Людвигом Тома. Уже через год в *Simplicissimus* были опубликованы первые рукописи будущего редактора. В 1898 году, после конфискации так называемого «палестинского» выпуска, вынужденного побега Лангена за границу, ареста Фердинанда Ведекинда и Томаса Гейне, Тома было предложено возглавить журнал в качестве главного редактора. Интересным является факт, что против назначения писателя высказывался К. Холм, который на тот момент был уполномоченным представителем издания, но вопреки его возражениям Тома все же стал главным редактором издания, спустя некоторое время в 1909 году, после скоростижной и неожиданной для всех смерти Альберта Лангена.

Кому принадлежала идея создания журнала и кто назвал его именем героя одноименного романа Г.Я.К. фон Гриммельсгаузен¹⁵⁷ – «*Simplicissimus*» (лат.

¹⁵⁶ Гессе, Г. Господину Т.Г.М. / Г. Гессе // www.hesse.ru Hermann HESSE
URL:<http://www.hesse.ru/books/letters/print.php?story=11> (дата обращения: 20.06.2019)

¹⁵⁷ Плутоской роман Г.-Я.-К. Гриммельсгаузен «*Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*» (Симплициссимус – любитель приключений) впервые был опубликован в 1669 г.

Наипростейший), повествующего о событиях Тридцатилетней войны¹⁵⁸, исследователи до настоящего времени спорят. Герман Синшеймер, главный редактор журнала с 1924 по 1929 годы, сообщал, что идея возникла у Лангена еще во время его пребывания в Париже. В 1895 году было принято решение издать собственный сатирический журнал¹⁵⁹. Якоб Вассерман также придерживался «французской версии», однако уверял, что название принадлежит О.Э. Хартлебену (1864-1905) с которым у издателя были дружеские отношения. Е. Рот в качестве идеографов названия указывает именно О.Э. Хартлебена и М. Хардена. По воспоминаниям Ф. Стриндберг, жены поэта А. Стриндберга (1849-1912), авторство вообще принадлежало ее мужу. Существует и версия о датском живописце по имени Вилли Гретор, с которым Ланген завел знакомство еще в Париже. С долей иронии в своих воспоминаниях Т.Т. Гейне сообщал о новогодней версии развития событий, уверяя, что идея снизошла на издателя в новогоднюю ночь 1896 года в присутствии самого художника.¹⁶⁰

Поскольку творческий процесс не является действием систематического мышления и А. Ланген не составил каких-либо документально-зафиксированных сведений, вопрос остается открытым. Не в одной из сохранившихся и опубликованных Х. Абрет и А. Киль переписок издателя с Д. Бьернсон, Л. Тома и др. не зафиксировано никаких указаний по данному вопросу. Доподлинно известно только то, что именно А. Ланген, обладавший смелым энергичным характером и определенной долей везения, будучи наследником значительного состояния немецкого промышленника Ф. А. Лангена, сумел воплотить идею в

¹⁵⁸ Военный конфликт в Европе, продолжавшийся с 1618 по 1648 год и затронувший в той или иной степени практически все европейские страны. Война началась как религиозное столкновение между протестантами и католиками Германской империи.

¹⁵⁹ Christ, R. Glanz und Elend der Satire. Zur Geschichte des *Simplicissimus* / R. Christ // *Simplicissimus* 1896-1914. - hg. v. Richard Christ. - Berlin. - 1972. - S. 7.

¹⁶⁰ Hollweck, L. Von Wahnmoching bis zur Traumstadt / L. Hollweck. – München. - 1969. – S.42

жизнь. В соучредители издания в 1896 году он пригласил вернувшегося тогда в Мюнхен Ф. Ведекинда, с которым свел знакомство еще в Париже и Т. Т. Гейне.¹⁶¹

Простак, именно так переводится «Simplicissimus» – название, исторически происходящее от имени героя одноименного романа, увидевшего свет в 1669 году. Издатели публикуют первый выпуск еженедельника со словами главного героя Гриммельхаузена: «Я так счастлив говорить правду со смехом» (Es hat mir so wollen behagen, Mit Lachen die Wahrheit zu sagen).¹⁶² Скорее всего «Simplicissimus» мыслился его создателями как преемник или наследник традиции смеховой средневековой культуры, так называемой «дурацкой литературы», в которой есть описание человеческих слабостей посредством искажения и преувеличения, а в «дурацких фигурах» носители времени – моральная критика. Надо отдать должное издателям, название «Simplicissimus», как нельзя лучше характеризует его содержание, соотнося с культурой смеха (карнавалами, фасцени, фаблио, шванками), где главные герои (Тиль Уленшпигель, Шильдбюргерн, Ганс Сакс) «делят мир надвое, создавая бесконечное количество двойников», тем самым организуя смеховую «тень» действительности.

«Корабль дураков» С. Бранта, «Похвала глупости» Э. Роттердамского – вот неполный список литературы, наследованием которой претендует журнал. *Simplicissimus*, не являясь плутовским романом, скорей заимствует образ главного героя, который притворяясь «дураком», остается остроумным и «понимающим». Если мыслить издание как главного героя Гриммельгаузена, живущего на рубеже XIX-XX веков, то его жизнь здесь, как и в романе, вплетена нитями судьбы в

¹⁶¹ Gutbrod, H. Katalog 100 Jahre *Simplicissimus*. Zeichnungen aus einer deutschen Privatsammlung (Ausstellung im Olaf Gulbransson Museum Tegernsee 24.3.-19.5.1996) / H. Gutbrod. - München. - 1996. – S. 9

¹⁶² *Simplicissimus*, №1. - 1906

исторически достоверный контекст. Он активный участник исторических событий и социальной жизни общества. В этом смысле журнал приобретает назидательное моралистическое значение. Название еженедельника характеризует его концепцию. Идея проста, читатель должен узнать себя в «глупце», которого видит на страницах, где притча о горькой пилюле в сладкой оболочке становится предпосылкой для поэтизации мира.

Таким образом, издание, согласно его сатирической концепции, воспринимается как форма неприятия действительности. Согласно Ф. Шиллеру: «В сатире в качестве высшей реальности противопоставляется идеал неудовлетворяющей нас действительности».¹⁶³ Создатели *Simplicissimus*, ставя перед собой определенные моральные ценности «идеальной реальности», средствами искусства демонстрируют «антиидеал» в конкретном предмете обличения, тем самым вызывая его отрицание. В свою очередь, взамен «данности» они предлагают новый иллюзорный мир.

Скорее всего, к моменту публикации первого выпуска, *Simplicissimus* был узнаваемым народным героем немецкой нации, журнал явил собой современное воплощение представлений о наивном «пройдохе», совершавшем много неприглядных поступков, но всегда искреннем и добродушном в своих порывах преобразования мира, поборником справедливости, защитником бедных и угнетенных, близким и понятным для многих поколений немцев. Надо отметить, что для сатирической традиции, названия, связанные с народным «героем» или громким «словцом», были не редким явлением (*Kladderadatsch* (1848-1944) звукоподражательное выражение берлинского диалекта, чего-то падающего вниз и разбивающегося вдребезги; *Der Wahre Jacob* (1884-1933) – ветхозаветная притча

¹⁶³ Шиллер, Ф. Собрание сочинений / Ф. Шиллер // в 7 т. Под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина. Вступ. статья Н. Н. Вильмонта. – М.: Гослитиздат, 1955-1957. - 6 т. - С. 414-415

о Иакове и Исаве, также в 1843 году вышла сказка братьев Гримм «Бедный мальчик в могиле» о бедном мальчике-сироте, поступившем в услужение к богатым, но жадным людям, которым не мог ни в чем угодить).

В рамках заявленных устремлений *Simplicissimus* возникают образы главных эмблем еженедельника – красной собаки и танцующего демона, разработанные Т.Т. Гейне. Согласно сатирической традиции, разные образы и герои зачастую могли вступать в сложное взаимодействие с окружающим миром. Осмыслив традиции сатирической образности, Гейне предложит читателям «охоту» наблюдателя за наблюдениями, ибо из номера в номер «зверь» (метафоричный образ журнала) наблюдает глазами зрителя «прорехи на человечестве», раскрывая трагический аспект самого бытия, посредством обращения к социокультурной среде немецкого общества, с его многовековыми устоями. Красная собака, как воплощение «злободневной» сатиры скалит зубы, а демон, преодолев философствования Гёте на рубеже XIX-XX веков, облачившись в черный костюм и взойдя на театральные подмостки, организует новую мистификацию в традициях средневековых «Макабра», самозабвенно вальсируя в ироничном танце смерти.

Кратковременный расцвет либеральной периодики в молодой Германской империи, ознаменованный принятым 7 мая 1874 года законом «О свободе печати»¹⁶⁴ (созданное этим законом положение печати в существенных чертах представляется почти тождественным с условиями печати во Франции того времени), быстро изжил себя уже через несколько лет. В условия авторитарного государства с постепенно нарастающим социальным кризисом, любая критика начинает рассматриваться как подрывающая основы государственности. В

¹⁶⁴ Verfassung Deutschland im Deutschen Reich // www.verfassung-deutschland.de URL: <https://verfassung-deutschland.de/index.html> (дата обращения: 20.09.2018)

результате появляется «Закон о социалистах» (1878), прописавший полный запрет в СМИ на любую социалистическую и анархическую пропаганду, в 1890-х годах Вильгельм II еще сильнее ужесточает цензуру, прописав в обязанность местным полицейским учреждениям воспрещение всякого рода произведений печати, в какой-либо мере отражающих социалистические тенденции, клонящиеся к ниспровержению государственного и общественного строя и могущие угрожать общественному спокойствию. Закон также регулировал распространение заграничных изданий, муссирование которых было поставлено в прямую зависимость от решения самого канцлера¹⁶⁵.

Исследователи отмечают, что в конце XIX века во Втором Рейхе было много юмористических журналов, однако большинство из них сегодня остаются забытыми, поскольку во многом являлись низкопробными как по сатирическому содержанию, так и в отношении художественного мастерства. Зачастую подобные издания обращались к плоским шуткам, для довольно непритязательной аудитории. Таким образом, время и социокультурный фактор обусловили появление «Simplicissimus». Х. Гутброд в сопроводительной статье к юбилейному каталогу журнала пишет, что на рубеже XIX-XX веков в Германии «не хватало журнала, в котором работала независимая политическая сатира».¹⁶⁶

Интернациональный сатирический дух журнала сказался и на его судьбе. С постоянной периодичностью номера издания подвергались конфискации, во многих странах журнал был запрещен к распространению. В России за сатиру на императора и международную политику государства официальное

¹⁶⁵ 5 декабря 1894 г. Вильгельм II предложил новый проект закона «Об изменениях и дополнениях уголовного кодекса, военно-уголовного законодательства и закона о печати». Это предложение правительства обрело печальную славу под названием «законопроекта о перевороте» («Umstürzvorlage»)

¹⁶⁶ Gutbrod, H. Katalog 100 Jahre Simplicissimus. Zeichnungen aus einer deutschen Privatsammlung (Ausstellung im Olaf Gulbransson Museum Tegernsee 24.3.-19.5.1996) / H. Gutbrod. - München. - 1996. – S. 10

распространение еженедельника так же находилось под запретом¹⁶⁷. Сам Николай II был частым героем едкой сатиры мюнхенского еженедельника. Однако, по всей вероятности, его слава гремела на всю Европу, про него знали и в России, несмотря на опасность, многие ввозили издание в страну нелегально, о чем сохранились воспоминания современников. К примеру, заметка в переписке П. Щербатова с В. Серовым, где автор, оставив восторженный отзыв об издании, сообщает следующее: «Мне не приходилось видеть более блестящего журнала, как по уровню рисунков, так и в смысле остроумного текста. В России он был запрещен, так, как и Россию продергивал не редко... Я ввозил его тайно в двойном дне сундука».¹⁶⁸

Важным в исследовании факторов, способствующих процветанию журнала, является и то, что на момент появления «Simplicissimus», Альберт Ланген уже имел издательский опыт. В основанном им в Париже издательстве «Albert langen Verlag», владелец печатал малоизвестных авторов: отвергнутые Самуэлем Фишером «Мистерии» К. Гамсуна (1895), произведения скандинавских писателей Б. Бьернсона, Г. Брандеса и т.п. Книги издательства публиковались в мягкой обложке и имели определенное признание на рынке благодаря своим переплетам и графике, разрабатываемой такими художниками, как Ж. Шере, Т.-А. Стейнлен и Т. Т. Гейне.

Журнал «Simplicissimus» является годичным еженедельником, рассчитанным в среднем на 51-54 выпуска, в начале апреля публиковался первый номер. В 1896 году нумерация страниц в блоке осуществлялась индивидуально для каждого

¹⁶⁷ Лапшин, В. П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 193-235

¹⁶⁸ Щербатов, С.А. Художник в ушедшей России / С.А. Щербатов. - Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова. - 1955. – С. 64-65

выпуска, начиная с 1897 стала сплошной. Журнал предназначался для годичной подшивки. Полное собрание еженедельника насчитывает 49 томов.

Благодаря завязавшимся в Париже знакомствам, А. Ланген приобрел много друзей среди молодых, еще мало известных, но одаренных писателей, впоследствии сформировавших литературную составляющую «Simplicissimus». На постоянной основе в журнале работали такие писатели и журналисты, как: Г.Э. Блайх (1873-1945)¹⁶⁹, В. Войцик (1886-1955)¹⁷⁰, Р. Гехиб (1872-1939)¹⁷¹, К. Холм (1872-1942)¹⁷², П. Шер (1880-1953)¹⁷³, Ф. Шёнбернер (1892-1970)¹⁷⁴, Г. Синшеймер (1883-1950)¹⁷⁵ и Л. Тома (1867-1921)¹⁷⁶. Периодически в еженедельнике

¹⁶⁹ Ганс Эрих Блайх (Hans Erich Blauch) - немецкий врач, писатель и поэт. Творил под псевдонимом Ratatöskri или Owlglass для журналов «The Society», «Der Wahre Jacob», «The Youth», «March», и прежде всего для «Simplicissimus» (с 1897 по 1944 гг.) стихи, рецензии и прозу. С 1912 по 1924 гг. он был редактором «Simplicissimus», главным редактором с 1933 по 1935.

¹⁷⁰ Вальтер Войцик (Walter Foitzick) - работал в 1920-х гг. в качестве редактора «Munich Illustrated Press» в издательстве «Knoff & Hirth». Писал для иллюстрации К. Арнольда тексты в «Simplicissimus». С 1938 по 1944 гг. был главным редактором издания.

¹⁷¹ Рейнхольд Гехиб (Reinhold Geheeb) - с 1 августа 1897 г. работал в издательстве А. Лангена, с 1901 по 1924 гг. совместно с Л. Тома был главным редактором «Simplicissimus». В 1906 г. он стал партнером «Simplicissimus - Verlags-GmbH». Как и К. Холм был членом попечительского совета, который возглавлял книжное издательство после смерти А. Лангена. В 1924 г. он покинул редакцию. Его преемником стал Герман Синшеймер.

¹⁷² Корфиз Холм (Korfiz Holm) - работал в издательстве А. Лангена. Публиковал свои литературные произведения в «Simplicissimus». С 1898 г. он был уполномоченным представителем издательства, с 1909 г. он возглавлял компанию в качестве доверенного лица, с 1919 г. Холм был одним из акционеров компании после слияния «Langen-Verlag» с «Langen-Müller-Verlag» в которой работал управляющим директором до самой смерти. Переводил Чехова, Толстого, Гоголя и Горького с русского на немецкий язык.

¹⁷³ Питер Шер (Peter Scher) - немецкий писатель и журналист, с 1914 по 1916 и с 1919 по 1930 гг. редактор «Simplicissimus». Работал также переводчиком и писал для газет и журналов под разными псевдонимами: Emanuel, Trim, Eff Ess, Leon Holly, Pierre Blagnere. Публиковался в таких изданиях как «Der Sturm», «Die Weltbühne», «Die Aktion», «Der Brenner», «Die Ente», «Fliegende Blätter», «Vossische Zeitung oder die Frankfurter Zeitung».

¹⁷⁴ Франц Шёнбернер (Franz Schoenberner) - немецкий редактор и писатель. С ноября 1929 г. по март 1933 г. возглавлял редакцию «Simplicissimus». Будучи в эмиграции, опубликовал книгу воспоминаний о жизни в Германии «Исповедь европейского интеллектуала» (1946).

¹⁷⁵ Герман Синшеймер (Hermann Sinsheimer) - журналист, театральный критик и писатель. Публиковал театральные и литературные рецензии в «Münchener Neueste Nachrichten». 21 июля 1924 г. его имя впервые появилось на страницах «Simplicissimus» («Редактор Герман Синшеймер»), в издании он проработал до 1929 г.. С 1930 г. в качестве редактора работал в «Fliegende Blätter».

¹⁷⁶ Людвиг Тома (Ludwig Thoma) – писатель, опубликовал в «Simplicissimus» свой знаменитый цикл стихотворений «Реквием». С декабря 1914 г. по сентябрь 1916 г. опубликовал в «Simplicissimus» более 30 патриотических стихотворений. Некоторое время работал редактором издания.

публиковали свои труды О.Ю. Бирбаум (1896-1902)¹⁷⁷, Р. Демель¹⁷⁸ (1896-1924), Б. Франк¹⁷⁹ (1887-1945), Г. Гессе (1905-1936), Г. фон Гофмансталь (1896-1928), Э. Кестнер (1924-1933), Г. Манн (1896-1912), Т. Манн (1896-1927), Г. Майринк (1901-1926), Г. Кери (1879-1919)¹⁸⁰, Э. Штайгер (1900-1919)¹⁸¹, Р. Вальзер (1907-1928), Я. Вассерманн (1906-1926), Ф. Ведекинди (1896-1926) и многие другие. Среди русских писателей *Simplicissimus* публиковал произведения: А.П. Чехова (1897-1901) (всего было напечатано 28 работ), А.Т. Аверченко (1880-1925)¹⁸² (*Not am Mann, Simplicissimus*, №12, 1912), В.В. Иванова (1895-1963)¹⁸³ (*Das Kind, Simplicissimus*, №1, 1925), В.П. Катаева (1897-1986)¹⁸⁴ (*Ostern am ersten Mai, Simplicissimus*, №36, 1931; *Der Wolf in der Schafhürde, Simplicissimus*, №38, 1933), В.Г. Лидина (1894-1979) (*Jäger im Eis, Simplicissimus*, №44, 1931), Е.П. Петрова (1902-1942)¹⁸⁵ (*Das allumfassende Häschen, Simplicissimus*, № 50, 1929), П.С.

¹⁷⁷ Отто Юлиус Бирбаум - был баварским поэтом и писателем. Среди произведений: *Das schöne Mädchen von Rao* (1899), *Die Schlangendame* (1896), *Eine empfindsame Reise im Automobil* (1903).

¹⁷⁸ Рихард Демель - один из видных немецких поэтов в кайзеровской Германии, в 1894 г. основал журнал «*Ran*». В конце 1890-х г. издавал сборник «Женщина и мир», который критиковали за непристойность.

¹⁷⁹ Бруно Франк - немецкий писатель, поэт и драматург. Был близким другом писателей Л. Фейхтвангера и К. Манна. Среди произведений, написанных автором «*Загранпаспорт*» (1937), «*Буря в стакане воды*» (1930), «*Ложь как государственный принцип*» (1939).

¹⁸⁰ Георг Кери (*Georg Queri*) – немецкий поэт и писатель. Публиковал свои произведения в «*Simplicissimus*». С 1908 по 1919 год он работал в «*Jugend*», во время Первой мировой войны был военным корреспондентом «*Tageblatt*» и «*Feldpostzeitung Daheim*». Его произведения «*Bücher Bauernerotik und Bauernfehme in Oberbayern*» (1911) и «*Kraftbayrisch*» (1912) вызывали волну критики.

¹⁸¹ Эдгар Штайгер (*Edgar Steiger*) – известный немецкий писатель, публиковался в мюнхенских журналах «*Jugend*» и «*Simplicissimus*». Для последнего журнала он создал более 400 сатирических текстов, и приобрёл славу как один из популярных писателей издания. Как театральный критик, он работал для «*Hamburger Fremdenblatt*». Во время Первой мировой войны опубликовал сборник стихов «*Weltwirbel*».

¹⁸² Аркадий Тимофеевич Аверченко - русский писатель, сатирик, драматург и театральный критик, редактор журналов «*Сатирикон*» (1908-1913) и «*Новый Сатирикон*» (1913-1918)

¹⁸³ Всеволод Вячеславович Иванов - советский писатель и драматург, журналист, военный корреспондент. Один из «*Серрапионовых братьев*» (объединение писателей, возникшее в Петрограде в феврале 1921 г. Членами объединения, были Лев Лунц, Михаил Зощенко, Вениамин Каверин, Николай Никитин, Михаил Слонимский, Елизавета Полонская, Константин Федин, Николай Тихонов) начала 1920-х годов и мастер орнаментальной прозы. Отец русского лингвиста Вячеслава Всеволодовича Иванова.

¹⁸⁴ Валентин Петрович Катаев - русский советский писатель, поэт и драматург, киносценарист, журналист, военный корреспондент. Главный редактор журнала «*Юность*» (1955-1961).

¹⁸⁵ Евгений Петров (Евгений Петрович Катаев) - русский писатель, сценарист и драматург, журналист, военный корреспондент, соавтор Ильи Ильфа, вместе с которым написал романы «*Двенадцать стульев*», «*Золотой телёнок*», книгу «*Одноэтажная Америка*».

Романова (1884-1938) (*Die blaue Jacke*, *Simplicissimus*, №36, 1931), В.Я. Шишкова (1873-1945) (*Gold in der Taiga*, *Simplicissimus*, №31, 1926), М.М. Зощенко (1926-1941), (всего было опубликовано 23 произведения), Е.Д. Зозули (1891-1941) (*So eine Stunde*, *Simplicissimus*, №39, 1934).¹⁸⁶

Спектр освещаемых изданием вопросов и тем был широк. В одном номере печатали социально-политическую критику, юмористические памфлеты, стихи, небольшие рассказы, новеллы, пьесы и серийные романы критико-сатирического содержания. Иллюстрациями на злобу дня откликалось издание на то или иное событие – будь то закон, выступление кайзера, международные политические события, новомодные веяния, социальные вопросы или вопросы искусства и культуры (рис.2.1).

Над графическим дизайном и иллюстративным содержанием издания трудился ограниченный круг постоянных сотрудников: Томас Теодор Гейне, Вильгельм Шульц, Эдуард Тёни, Франц фон Резничек, Бруно Пауль, Рудольф Вилке, Олаф Гульбрансон, присоединившиеся в 1907 году Карл Арнольд и Эрих Шиллинг. Периодическое издание публиковало работы и не являющихся сотрудниками художников: Т.А. Стейлен, К. Кольвиц, Г. Цилле и многие другие.

Краткая программа еженедельника, заявленная в первом номере, гласила следующее: *Simplicissimus* является единственным художественно-иллюстрированным изданием Германии без политических предпочтений, созданным для всех друзей и врагов свободного мышления» (*Der Simplicissimus ist das einzige illustrierte Kunst und Kampfblatt Deutschlands ohne politische Tendenz, geschaffen für alle Freunde und Feinde einer freien Denkungsart*)¹⁸⁷. Заявление явно

186

Ефим Давидович Зозуля - русский советский прозаик и журналист, военный корреспондент.

187

Simplicissimus, №1. - 1906

содержит иронический подтекст, однако в общих чертах отражает «дух борьбы», овеянный либеральными настроениями.

Пилотный выпуск вышел невероятным для того времени тиражом в 300 тысяч¹⁸⁸. К. Холм в своих воспоминаниях позднее писал о 400 тысячах.¹⁸⁹ Однако, по всей видимости, большинство номеров оставалось не распроданными. По словам исследователей, высокий начальный тираж был PR-стратегией А. Лангена. Выпуск не имел успеха, поскольку еще не содержал ультрарадикальных сатирико-критических, бичующих пороки общества иллюстраций. Создатели в нем словно только-только пробуют перо.

Все же уже в первых выпусках становятся понятны принципы сатиры издания, ее ориентированность на политические и остросоциальные темы. После первой волны возмущений, вызванных изданием, когда его стали называть социалистическим, революционным, аморальным и порнографическим, издатели опубликовали письмо «Simplicissimus говорит» (Simplicissimus spricht): «Какое отношение имеет бедный негодяй Simplicissimus к какой-либо политике? Он хочет посвятить свою энергию одному искусству. Но это искусство должно быть свободно выбирать обвинение там, где оно угодно, не позволяя себе попасть в смирительную рубашку лживого обычая или какой-либо политической фразы»¹⁹⁰.

Первый номер был напечатан в две краски. Обложка озаглавлена рисунком художника А. Янка (1868-1940)¹⁹¹ (рис.2.2), проиллюстрировавшего рассказ Ф.

¹⁸⁸ Hollweck, L. Karikaturen. Von den Fliegenden Blättern bis zum Simplicissimus / L. Hollweck. - München. – 1973. - S. 164

¹⁸⁹ Korfiz, H. Farbiger Abglanz. Erinnerungen an Ludwig Thoma, Max Dauthendey und Albert Langen / H. Korfiz. - München 1940. - S. 54.

¹⁹⁰ Simplicissimus, № 7. - 1906

¹⁹¹ Анджело Янк (Angelo Jank) - немецкий художник-анималист, представитель Мюнхенского сецессиона. В начале 1900-х г. работал в мюнхенской академии художеств. В течение многих лет он работал иллюстратором в «Jugend» и создал всего шесть иллюстраций для «Simplicissimus». По всей вероятности, с ним был хорошо знаком И. Грабарь, на что указывали Н.А. Евсина и Т.П. Каждан (статья «И.Э. Грабарь и деятели немецкой культуры

Ведекинда «Принцесса Русалка» (Die Fürstin Russalka), на четвертой полосе безобидный первый comic-strip Т.Т. Гейне «Колбаса и любовь» (Wurst und Liebe) (рис.2.3), созданный еще в стилистике «Fliegende Blätter», на пятой – сатирическая иллюстрация Г. Шлиттгена (1859-1930)¹⁹² «Король и народ» (König und Volk) (рис.2.4), на шестой – стихотворение «Посвящение 1848 году» революционно-демократического поэта Г. Гервега, последняя полоса принадлежит иллюстрации А. Янкана к стихотворению К. Буссе (1872-1918)¹⁹³ «Прощание с весной» (Abschied im Frühling).

В следующем выпуске можно наблюдать постепенное нарастание социально-политической заостренности издания: иллюстрация Т.Т. Гейне «У небесных врат» (An der Himmelspforte), критикующая модные веяния; пленяющая своей лаконичностью карикатура Дж.-Б. Энгла к сатирическому рассказу Я. Вассермана «Новый свет» (Das neue Licht); юмористическое стихотворение О.Э. Хартлебена «Ямочки» (Grübchen) с рисунком А. Янка. В третьем номере Т.Т. Гейне публикует цветную комическую иллюстрацию о мечтательной барышне под названием «Маленькая оптимистка» (Die kleine Optimistin). Далее появляется первый comic-strip, приглашенного к сотрудничеству Ф. фон Резничека «Запретная книга» (Das verbotene Buch) (рис.2.5), осмеивающий увлечение юной девицы литературой романтического содержания. С этого момента и до конца своей жизни Резничек из номера в номер будет на страницах издания приоткрывать завесу в сложный мир напудренных «кокоток» и мечтательных девиц. Шестой выпуск ознаменован

(конец XIX- первая треть XX веков)», 1980), когда писали о возвращении русского художника в Германию уже после революции в 1929 г..

¹⁹² Герман Шлиттген (Hermann Schlittgen) – немецкий художник. Впервые он появился в качестве художника на Парижской всемирной выставке в 1889 г. В 1890 г. Шлиттген переехал в Мюнхен. Во время поездок в Берлин познакомился с Э. Мунком, творчество которого оказало на него влияние. Бал одним из основателей Мюнхенского сецессиона.

¹⁹³ Карл Буссе (Carl Busse) - немецкий поэт и литературный критик. Публиковался в «Jugend» и «Simplicissimus», в котором были опубликованы три его работы.

публикацией злободневной сатиры Дж.Б. Энгла «Наши враги» (Unsern Feinden), где график изображает четыре человеческих характера: мизантропа, глупца, ханжу и щепетильного человека, читающих *Simplicissimus*. В 1896 году появляется первый плакат с красным бульдогом Т.Т. Гейне. Год спустя к изданию в качестве иллюстратора присоединился Б. Пауль, в 1909 – Р. Вильке, в 1902 – О. Гульбрансон.

Таким образом, к началу XX века был окончательно сформирован основной состав иллюстраторов, художественно-образный язык и характер сатирической иллюстрации издания. Исходя из вышеобозначенных характеристик, можно сделать вывод, что журнал представлял собой небольшое сообщество, во многом сформированное на основе издательства А. Лангена и круга художников, олицетворяющих авангардные течения в искусстве обозначенного времени.

Художественный язык графики, которым пользовался «*Simplicissimus*» акцентировал на себе внимание, в первую очередь, за счет красочных иллюстраций. Все изобразительные элементы журнала воспринимаются как единый красочный организм, особенно заметный на фоне большинства однотонных предшествующих еженедельнику изданий, таких как *Leuchtkugeln*, *Randzeichnungen zur Geschichte der Gegenwart* (1848-1851, Мюнхен), *Der Satyr: lose Blätter aus dem Deutschen Reiche* (1848-1849, Франкфурт), *Münchener Punsch* (1849-1875, Мюнхен). Среди изданий, выходивших в Германии одновременно с *Simplicissimus*, значительный вклад в развитие журнальной сатиры Германии внесли еженедельники: *Fliegende Blätter*, *Der Wahre Jacob*, *Kladderadatsch*, *Ulk*, *Meggendorfer Blätter* и *Lustige Blätter*. Однако, многие из них к концу XIX века все еще были монохромными.

Fliegende Blätter был одним из самых прославленных немецких юмористических журналов. Сохранилось воспоминание И. Э. Грабаря об одном

из графиков издания, где он пишет: «Против нашей с Кардовским мастерской снимал мастерскую известный карикатурист, один из главных сотрудников «Fliegende Blätter» Эмиль Рейнике, приземистый, с большими усами человек, скорее угрюмого, чем веселого вида. Свои забавные рисунки он делал большей частью по вечерам, день же целиком отдавал живописи. Писал он картины на мифологические сюжеты, но главным образом натюрморты староголландского типа: с фруктами, бокалами вина, омарами и рыбами. Мы с ним быстро сдружились, и он посвятил нас в свои «технические секреты». Его живопись мы принимали за масляную, но оказалось, что он писал исключительно темперой».¹⁹⁴

Первый выпуск *Fliegende Blätter* вышел 7 ноября 1844 года в издательстве *Verlag Braun&Schneider*¹⁹⁵. К моменту появления *Simplicissimus* это был один из самых объемных журналов сатирического толка, по количеству печатавшихся в нем страниц (8-14 полос) (рис.2.6). История еженедельника насчитывает несколько десятилетий, он просуществовал до 1944 года. Однако, цветные иллюстрации в нем появляются только в 1910-20-х годах. *Fliegende Blätter* всегда отдавал предпочтение чёрно-белой иллюстрации. Еженедельник получил общее признание за сатиру над немецкой буржуазией. Сейчас журнал воспринимается как сборник юмористических картинок того времени, известными героями многосерийных историй являются: путешественник Барон Бизель и его наставник доктор Эйзеле, бизнесмен Форвартс, товарищи Вюльхубер и Хельмайер. Придуманый Ф. Айхродтом и А. Куссмаулом господин Готтлиб Бидермайер, появившийся на страницах издания в 1850-е, отразил идеологию провинциального мещанского искусства немецко-австрийских земель того

¹⁹⁴ Грабарь, И.Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках / И.Э. Грабарь. – М.: Издательство «Республика». - 2001. – С.125

¹⁹⁵ Издательству предшествовал Caspar Braun&v.Dessauer, Anstalt für Holzschneidekunst (Xylographische Anstalt), основанный К. Брауном в 1838 г. при участии Г. фон Дессауэра в Мюнхене. При печати Браун применял технику гравюры на дереве, разработанную Т. Бьюиком еще в конце XVIII в.

времени. Над иллюстрациями «*Fliegende Blätter*» трудились такие карикатуристы, как В. Буш, А. Оберландер, М. фон Швинд, немалый вклад в карикатуру издания сделал Карл Шпицвег. А. А. Радаков, как современник, дает журналу следующую характеристику: «Из современных немецких журналов, несмотря на свой почтенный возраст, очень большим успехом пользуется Мюнхенский *Fliegende Blätter*. Это типичный юмористический журнал, который приятно посмотреть после хорошего обеда, благодумствуя, покуривая трубку, заставит вас рассмеяться сытым, спокойным смехом, не тревожа вашу совесть и ум. Журнал для немецкой семьи, добродушно веселый, не затрагивающий никаких «проклятых» вопросов, избегающий политики. В противоположность французским журналам его свободно можно дать детям; в нем не встретится ни одного более чем нужно приподнятого платья, более чем нужно открытого декольте».¹⁹⁶

Монохромными изданиями с традиционной версткой, близкой по стилистике *Fliegende Blätter* и ранним французским изданиям XIX века были *Der Wahre Jacob* (1879-1933) и *Kladderadatsch* (1848-194) (рис.2.7). Оба еженедельника являются тонкими изданиями и имеют сатирико-политическую концепцию. *Der Wahre Jacob* (8-14 полос, 1896) (рис.2.8) выпускался с 1879 года в Гамбурге, а с 1884 в ежемесячно в Штутгарте в издательстве Dietz. С конца 1880-х журнал издавался каждые две недели. С постепенным ростом рабочего движения в Германии с 1890-х годов, издание становится политически ориентированным социал-демократическим журналом. Основными темами его сатиры была критика кайзера и правительства. Среди иллюстраторов издания были Э. Эдель (1863-1934),¹⁹⁷ Г.

¹⁹⁶ Радаков, А. А. Иностранные карикатуры последних дней / А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С. 27

¹⁹⁷ Эдмунд Эдель - немецкий карикатурист, иллюстратор. Учился в Париже в академии «Джулиана». Сотрудничал с такими журналами как «*Jugend*», «*Ulk*», «*Fliegende Blätter*» известен и как художник-плакатист, им

Г. Йенч (1862-1930)¹⁹⁸, с журналом сотрудничал один из постоянных графиков *Simplicissimus* Э. Шиллинг. Во многом благодаря своей низкой стоимости (10 пфеннигов), которая сохранялась на протяжении всего периода выхода журнала и ориентированности на рабочий класс издание имело высокий тираж, даже в сравнении *Simplicissimus* и *Jugend*. 1890 году тираж издания составил 100 тысяч экземпляров, в 1912 – 380 тысяч. У. Эйхен оценил количество копий издания на момент начала Первой мировой войны в 366 тысяч, что почти в четыре раза превышало самые большие тиражи *Simplicissimus*. По сравнению со многими журналами конца XIX века печать *Der Wahre Jacob* была весьма экономичной, дизайн консервативным, даже несмотря на то, что в конце 1890-х просматривается близость стилистике *Simplicissimus*. В 1899 году меняется начертание логотипа, она становится лаконичнее, постепенно уходит характерная предшествующему времени декоративность. Монохромность *Der Wahre Jacob* сохранял вплоть до 1891 года (рис.2.9). В 1920-е годы ревью выходило под названием *Lachen links* (рис.2.10), при нацистах журнал был закрыт.

Издававшийся в Берлине восьмиполосный *Kladderadatsch*, как и *Fliegende Blätter*, только в первой половине XX века стал размещать на своих страницах цветные иллюстрации. Подобно *Der Wahre Jacob* еженедельник был политически ориентированным изданием. Основанный Д. Калишем (1820-1872)¹⁹⁹ журнал быстро приобрел популярность. По случаю празднования тысячного выпуска журнала композитор Рудольф Биаль сочинил юбилейный марш *Kladderadatsch*

создана серия плакатов. Большое влияние на его творчество оказали А. де Тулуз-Лотрек и Ж. Шере. С 1901 г. работал сатирическом журнале «*Der Wahre Jacob*».

¹⁹⁸ Ханс Габриел Йенч - немецкий художник-график, иллюстратор и карикатурист. С 1891 г. работал в «*Der Wahre Jacob*», где публиковал политическую сатиру в течении 30 лет.

¹⁹⁹ Давид Калиш (David Kalisch) - немецкий юморист и писатель. Некоторое время был сотрудником *Le Charivari*, затем в мае 1848 г. основал в Берлине *Kladderadatsch*. Писал юмористические пьесы: *Hunderttausend Thaler*, *Berlin bei Nacht*, *Doktor Peschke*, *Ein gebildeter Hausknecht*, *Der Aktenbudiker*, *Berlin wie es weint und lacht*, *Einer von unsere Leut's*, *Die Berliner in Wien*, *Der Goldonkel*, *Die Mottenburger* и мн. др.

(1866). Позднее журнал поддерживал политику О. фон Бисмарка, после Первой мировой войны стал рупором правых сил, а с 1923 – Гитлера и национал-социализма.

Берлинский восьмиполосный *Ulk* (1872-1933) (рис.2.11) очень часто именуют северогерманским аналогом *Fliegende Blätter*. Издание публиковалось в качестве бесплатного приложения к газете *P. Мосса Berliner Tageblatt* (1843-1920). В 1910-1930-х годах выходил в качестве дополнения к еженедельнику *Berliner Volks-Zeitung*. Политическая сатира в изданиях ярко начинает звучать с появлением в качестве главного редактора журнала Курта Тухольского (1890-1935). Исследователи именно с ним связывают и самые высокие тиражи журнала, которые он имел в период с 1918 по 1920 годы. Перед началом «эры фашизма» редактором издания в течении двух лет был уже покинувший в это время *Simplicissimus* Герман Синшеймер.

Meggendorfer Blätter (1888-1944) – тонкий художественно-сатирический журнал (8-12 полос), выходил в Мюнхене. Его возникновение связано с именем иллюстратора и художника Лотара Меггендорфера (1847-1925), прославившегося своими иллюстрациями детских книг и карикатурами в *Fliegende Blätter*. Скорее всего, издание печаталось в цвете уже с первых номеров. Будучи редактором журнала, он оказал значительное влияние на его содержание и внешний вид. С 1890 по 1897 годы журнал выходил под названием *Meggendorfers Humoristische Blätter* (рис.2.12), затем был переименован в *Meggendorfer Blätter* (рис.2.13), с которым просуществовал до 1925, а в 1928 году состоялось его объединение с *Fliegende Blätter*. Среди иллюстраторов издания также называют О. Бромберг (1862-1943) и В. Шрамм (1865-1929). Свою приверженность эстетике сатирических изданий прошлых лет журнал, как и *Ulk* будет сохранять

достаточно долго, вплоть до 1906 года, что наиболее характерно проявится в его обложке и начертании логотипа.

Lustige Blätter (1887-1944) – тонкий сатирический журнал (8-16 полос), основанный в 1886 году А. Мошковским (1851-1934)²⁰⁰, после его ухода из журнала Berliner Waspen (1868-1888). Еженедельник издавался в Берлине, как бесплатное приложение к Berliner Börsen-Courier²⁰¹ тиражом 20 тысяч экземпляров, позднее издание стало независимым. Во время Веймарской республики тираж журнала достигал 60 тысяч. Г. Германн в 1901 году в своей книге «Немецкая карикатура 19-го века» отмечал, что Lustige Blätter, в области современной карикатуры являлся довольно прогрессивным журналом для Берлина. И действительно уже для первых выпусков издания характерна преемственность французским тонким ревью. Большой акцент журнал делал на обложке, решенной в плакатстиле с броской уплощенной иллюстрацией под лаконичным логотипом. Цветные полностраничные карикатуры на первой и последней страницах, как и в *Simplicissimus*, по своему дизайну схожи с французскими сатирическими журналами т.к. *Le Rire* (рис.2.14). Над созданием многих иллюстраций трудился Э. Эдель, что, в частности, сказалось и в преемственности стилистики французской графики А. де Тулуз-Лотрека и Ж. Шере. Карикатуристами журнала на протяжении многих лет были Л. Фейнингер (1871-1956), В. Триер (1890-1951), яркий представитель австрийского модерна Ю. Клингер (1876-1942) (рис.2.15). Мошковский привлекал к работе над журналом, сотрудничавших с *Jugend* и *Simplicissimus*, Г. Цилле, Э. Хайлеманна (1870-1936),

²⁰⁰ Александр Мошковский - немецкий писатель, сатирик, комедиограф, журналист, редактор, издатель, автор многих сатирических и юмористических произведений. Один из известных немецких юмористов, создавший особый тип юмористической рецензии. В 1922 написал научно-фантастическую повесть «Острова мудрости», в стиле «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта.

²⁰¹ Berliner Börsen-Courier - немецкая ежедневная газета, выходила в 1868 по 1933 гг. Основными темами, освещаемыми на страницах издания, была экономика и политика, иногда публиковались новости культуры.

Ж. Паскина. Отметим, что А.А. Радаков, характеризуя издания, пишет следующее: «В Берлине издается очень хороший журнал *Lustige Blätter*. В нем работают много талантливых художников, но он уступает *Simplicissimus* в цельности впечатления».²⁰²

Особой формой периодической сатирической печати Германии того времени являлись листовки *Kriegsbilderbogen* (рис.2.16). Это одинарные печатные очень популярные в Германии листы. Такая форма печати появилась еще в Средневековье: в те времена были распространены листы «*Einblattholzschnitte*», выполненные в технике ксилографии, они представляли собой иллюстрации с пояснениями на религиозные сюжеты. Начиная с XVIII века традиция недорогих печатных листовок наполнилась новым содержанием – бытовыми и политическими историями. На листах, как правило, располагались одно или два изображения. Целевой аудиторией таких картинок были простые обыватели. Публика могла за небольшие деньги приобретать листы на ярмарках. Большое распространение *Kriegsbilderbogen* получает с развитием техники литографии, во много раз удешевившей печать больших тиражей. Уже в наполеоновские времена появились листы на военные сюжеты. В начале Первой мировой войны тематика листовок имела пропагандистский характер. В них создавался идеализированный образ армии и солдата, а враг, как правило, демонизировался или был карикатурен. Основными центрами, где выпускались такие печатные листы были Мюнхен и Берлин.

Таким образом, рубеж XIX-XX веков для Германии характеризуется относительным расцветом периодических сатирических изданий, во многом продолжавшими традиции юмористической бытовой карикатуры, пронизанной

²⁰² Радаков, А.А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.27

эстетикой предшествующего времени, влиянием повествовательной карикатуры бидермейера. Однако многие издания возникали под влиянием французской периодики обозначенного времени, с характерными признаками форм нового искусства в изобразительном языке изданий. Все же не один из вышеперечисленных журналов, как единый художественный организм, не сочетал в себе, как «Simplicissimus» смелую серьезную остросоциальную и политическую сатиру, реализованную посредством выразительной иллюстрации, решенной в эстетике искусства, характеризующего обозначенное время.

1898 год считается знаковым в истории *Simplicissimus*. 29 октября вышел так называемый «палестинский» номер. На обложке номера была опубликована карикатура Т. Т. Гейне «Палестина» (*Palästina*) (рис.2.17). Иллюстрация была созданная в сотворчестве с Ф. Ведекиндом и высмеивала путешествие императора Вильгельма II по Святой земле. Гейне изобразил смеющегося Фридриха I (Барбаросса) (1122-1190)²⁰³ с прусским шлемом в руке и крестоносца Г. Булонского (1060-1100)²⁰⁴, под предводительством которого в Первом крестовом походе был завоеван Иерусалим. Годфрид произносит следующие слова: «Не смейся Барбаросса! На самом деле наши крестовые походы не имели никакой цели» (*Lach nicht so dreckig, Barbarossa! Unsere Kreuzzüge hatten doch eigentlich auch keinen Zweck*). В качестве сатирического приема график использует сопоставление, намекая на то, что поездка Вильгельма II имеет определенные цели, сравнимые с завоеваниями Первого крестового похода. Еще когда императорский двор только начал подготовку к путешествию кайзера в Палестину, появилось много суждений относительно цели поездки. Особое

²⁰³ Фридрих I (Барбаросса) (*Friedrich I Rotbart*) - король Германии с 1152 г., император Священной Римской империи с 1155 г., герцог Швабии в 1147-1152 гг., под именем Фридрих III.

²⁰⁴ Готфрид Бульонский (*Gottfried von Bouillon*) - один из предводителей Первого крестового похода 1096-1099 гг., после захвата Иерусалима был провозглашен правителем Иерусалимского королевства.

внимание этому вопросу уделяли французские газеты, высказывая мнения о колониальных претензиях Германии на палестинские владения Франции и даже создание военно-морской базы в Хайфе.

Вильгельма II иллюстрация сильно оскорбила. Согласно его распоряжению, выпуск был конфискован, против А. Лангена, Ф. Ведекинда и Т.Т. Гейне был подан судебный иск, в результате которого Гейне попал в тюрьму на шесть долгих месяцев, а Ведекинд на семь (Т.Рафф пишет, что Ведекинду удалось бежать вместе с Лангеном). Следуя совету своего адвоката, Ланген покинул Мюнхен, уехав в Швейцарию, где оставался в изгнании в течение долгих пяти лет. Издатель сумел вернуться в страну, выплатив большой штраф в 1901 году.

С этого момента выпуск считается «знаковым» в истории издания. В результате бесстрашной выходки «Simplicissimus» популярность еженедельника возросла в считанные недели, сам журнал в глазах обывателей стал поборником либеральных идей, а создатели карикатуры воспринимались как герои нации. Аналогичный случай произошел с главным редактором издания Л. Тома в 1906 году, когда он тоже попал в тюрьму на шесть месяцев за критику церкви. Связанные с этими событиями судебные процессы имели широкий общественный резонанс, название журнала и имена сотрудников были у всех на устах. Оппозиционность издания правительству влияла на его популярность. Результатом стало увеличение тиража еженедельника с 15 тысяч до 85 тысяч экземпляров.

Сотрудники журнала, в свою очередь, не оставались беспристрастными, и все действия правительства в характерной для издания саркастической манере передергивали в последующих выпусках. Так в 1898 году появляется отдельный выпуск, посвященный запрету распространения издания на железнодорожных станциях и вокзалах (Simplicissimus, №20, 1908), где редакторы и иллюстраторы

не скупилась на карикатуризацию главных героев законопроекта. Титульный рисунок, анонсировавший тему номера, принадлежит одному из ярких рисовальщиков еженедельника Б. Паулю. График создает аллегорический образ гигантского красного бульдога, крушащего поезд (рис.2.18). Примечательна в этом плане карикатура Э. Тёни «Будущее железнодорожных вокзалов» (Zukunftsbild von den preußischen Bahnhöfen), где фигурирует имя одного из инициаторов запрета – прусского министра К. фон Тилене. Созданная годом ранее карикатура Т.Т. Гейне «Театр военных действий в Вене» (Vom Kriegsschauplatz in Wien) (рис.2.19) высмеивает запрет распространения издания в Австро-Венгрии. А. Стробл пишет, что первым сигналом ярко выраженной политизированности издания, стала публикация патриотического стихотворения одного из сторонников демократизации Германии и основателя рабочей партии Г. Гервера. Таким образом, Ланген «показал враждебное отношение к монархии. В Австрии «Simplicissimus», по-видимому, также был «персоной нон грата» настолько, что даже подвергался конфискации полицией»²⁰⁵.

Каждый новый выпуск *Simplicissimus* вызывал общественный резонанс. Л. Штейдле в книге «От Волги до Веймара» так описывал свои детские воспоминания об издании: «...новый номер *Simplicissimus*, в нашем классе передавался под партами из рук в руки; кроме того, мы отлично знали, на каких стендах вывешивается *Simplicissimus* полностью и, пробравшись сквозь толпу любопытных, находили время как следует в него вчитаться... Однажды отец принес домой пущенное кем-то в оборот выражение «симплициссимусская культура» ... *Simplicissimus* был в глазах отца просто носителем легкомыслия. Не только из-за сатиры, направленной против трона и алтаря, – против основ старой

²⁰⁵ Strobl, A. Das künstlerischste Witzblatt Europas / A. Strobl // Eduard Thöny und der *Simplicissimus*. Werke aus der Sammlung Siegfried Unterberger. Ausstellungskatalog Olaf Gulbransson Museum. – Tegernsee. – 2013. - S. 10.

Баварии... Но особенный гнев отца вызывало отношение к этому офицерского корпуса. *Simplicissimus* был излюбленным чтением в офицерских клубах. Остроты *Simpl* пересказывались при каждом удобном случае; собеседники наслаждались смелыми остротами, их забавляло, когда ловко пущенная в оборот придворная сплетня бросала свет на любовные интриги в сановных и театральных кругах, когда дерзко высмеивались все эти закоренелые генералы и князья церкви. Но самое постыдное, с точки зрения отца, было другое: люди смеялись над собой, сами этого не сознавая. Тогда вообще не понимали, что здесь речь идет о более чем справедливой критике общественных отношений того времени, что *Simplicissimus* ратовал за коренные социальные перемены. Но общество хотело забавляться, вот его и забавляли».²⁰⁶

Однако, надо отметить, журнал не оставляла без внимания и социал-демократическая партия (СДПГ). В газете *Kölnische Zeitung* (1908) была опубликована статья, в которой автор критикует издание за ненадлежащее отношение к рабочему классу, сообщая, что журнал неподобающим образом преподносит публике его образ. «Немецкий рабочий просто не выглядит так, как его изображает *Simplicissimus*. Рабочий, мужественно добивающийся признания своей личной ценности, оскорбляется, когда его изображают пьяницей или как рваного уличного ежа, живущего в зловонной хижине».²⁰⁷ В свою очередь издание никогда не являлось сторонником каких-либо идеалов, и ответило правдивой историей К. Кольвиц «Образы страданий» (*Bilder vom Elend*). Сотрудничество художницы с изданием началось в 1908 году, когда на страницах

²⁰⁶ Штейдле, Л. От Волги до Веймара / Л. Штейдле // www.militera.lib.ru Милитера. Военная литература URL: <http://militera.lib.ru/memo/german/steidle/index.html> (дата обращения 02.09.2019)

²⁰⁷ *Simplicissimus* // www.spartacus-educational.com Spartacus Educational URL: <https://spartacus-educational.com/ARTsimplic.htm> (дата обращения 05.05.2019)

Simplicissimus был опубликован ее рисунок «Хам»²⁰⁸ (Simplicissimus, №35, 1908). Всего в журнале Кольвиц опубликовала шестнадцать работ и, по всей вероятности, сотрудничество с мюнхенским еженедельником доставляла художнице определенное удовольствие. В частности, сохранились письма подруге, в которых она пишет: «Темы я выбирала сама. Предписаний со стороны редакции не было. И издание хорошо платило за работу».²⁰⁹

Серия состоит из шести полнополосных иллюстраций, каждая из которых публиковалась в отдельных выпусках издания 1909-1910 годах. В рисунках Кольвиц изображает жизнь социальных низов, страдающих от бедности и голода женщин с детьми. Открывает цикл иллюстрация, изображающая уснувшую сидя за столом возле детской колыбельки женщину, уснувшую сидя за столом возле детской кроватки (рис.2.20); далее мы видим ее вместе с маленькой девочкой, возле пивной, где веселился пьяный муж (рис.2.21); затем беременной в ожидании приема врача (рис.2.22); пытающейся, от безысходности, покончить жизнь самоубийством (рис.2.23); прячущейся за кроватью от побоев мужа (рис.2.24); и наконец, отчаявшейся, бездомной с двумя детьми возле забора (рис.2.25). Рисунки решены в характерной для графики Кольвиц экспрессионистической манере: измученные суровые лица, сгорбленные костлявые фигуры, натруженные руки и ноги. Серия исполнена отчаянием и страданием. Сама художница о своих творческих переживаниях говорила следующее: «Когда я знакомилась с женщинами, которые в поисках помощи обращались к моему мужу, а заодно и мне, со всей силой захватывала меня судьба пролетариата и всех его побочных

²⁰⁸ Иллюстрация и сопровождавшее ее стихотворение Л. Тома были опубликованы изданием, как оклик на аварию, произошедшую 12 ноября 1908 г. в угольной шахте «Radbod» (погибли 348 шахтеров). Авария имела значительные политические и социальные последствия касательно закона об охране труда.

²⁰⁹ Traeger, J. Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz und der «Simplicissimus». Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse / J. Traeger // www.publikationen.badw.de Bayerische Akademie der Wissenschaften [URL:https://publikationen.badw.de/de/012354958.pdf](https://publikationen.badw.de/de/012354958.pdf) (дата обращения: 02.09.2019)

явлений... Нерешенные проблемы, такие как проституция и безработица, огорчали и мучили меня... Изображая их снова и снова, я открывала для себя предохранительный клапан; это делало мою жизнь сносной»²¹⁰.

Социальные проблемы рабочего класса часто становились темой сатиры *Simplicissimus*. Близкой по содержанию работам Кольвиц является иллюстрация Т.Т. Гейне, изобразившего рабочих в кабинете промышленника (1909). Отворачиваясь и морщась при виде представших перед ним изнеможенных людей, он говорит: «Я больше не могу смотреть как вы страдаете я вас увольняю» (*Ich kann euer Elend nicht länger mitansehen, ich kündige euch*) (рис.2.26). Подобного рода рисунки в исполнении Гульбрансона, Вильке, Гейне, Пауля как правило, перемежались на страницах издания с иллюстрациями празднеств, званых вечеров, карнавалов и конных прогулок на свежем воздухе в исполнении Э. Тёни, Ф. фон Резничека, Э. Хейлеманна и др. Подобный прием противопоставления богемы бедноте, где рефлексия нацелена на чувство реальности, возможность сформировать собственное мнение является характерным для *Simplicissimus*.

В данном случае, стоит сказать, что издание выполняло определённую духовно-моралистическую роль, не имея непосредственно назидательной функции. Сатира или «шутка» зачастую заключалась в тексте, сопровождающем иллюстрацию, выражавшем общую образную мысль, и открывалась только во взаимодействии изображения и слова. Как правило, над иллюстрацией располагалась лапидарная надпись (название или основная мысль), а под иллюстрацией пояснительный текст, в основном в виде заключенной в кавычки краткой речи одного из героев. Здесь *Simplicissimus* предлагал изобразительную сатиру в виде наглядной формулы, самостоятельной истории, в которой герои

²¹⁰ Burwick, R. French, L. Guntersdorfer, I.-R. Auf dem Weg in die Moderne Deutsche und österreichische Literatur und Kultur. On the Way to Modernity: German and Austrian Literature and Culture / R. Burwick, L. French. - De Gruyter Auflage. - S.225-227

одной иллюстрации воспринимаются в контакте с другой, тем самым весь иконографический ряд образует единую сюжетную линию как в немом кино.

Период с 1986 по 1914 годы стал для издания и его сотрудников, как временем процветания, так и временем больших испытаний. В конце 1910-х многие ведущие иллюстраторы по каким-либо причинам покидают журнал. Уходят из жизни три главных рисовальщика: Р. Вильке, Д. Энгл, Ф. фон Резничек. Знаковой для издания потерей стала внезапная гибель в апреле 1909 года идейного вдохновителя *Simplicissimus* издателя А. Лангена.

С началом Первой мировой войны журнал резко меняет свое отношение к правительству и государству, вместо критики на его страницах появляются патриотические настроения. Многие исследователи связывают «патриотическую волну» издания с именем главного редактора Л. Тома. Г. Синшеймер писал в своих воспоминаниях, вероятно, опосредованно, поскольку в 1914 году он еще не был членом редколлегии: «Людвиг Тома, главный редактор... сделал недвусмысленное предложение о том, чтобы закрыть издание. Он, как и подавляющее большинство немцев, был убежден, что Германия подверглась нападению и что это была оборонительная война за ее существование... Таким образом, нет места для сатирической газеты противостоящей правящим силам Германии..., но многие выступили против, в том числе Томас Гейне, который сказал, что отечеству нужно периодическое международное издание для поддержки военных действий»²¹¹. Таким образом, с этого момента издание начинает терять свою либерально-политическую остроту и непредвзятость суждений, сначала превратившись в патриотический лист, а затем и националистический. «Пороховой пар, храпящие лошади, лихие всадники, гордые военные корабли в синем море. Иногда солдат умирает в благородной позе, а его

²¹¹ Sinsheimer, H. Gelebt im Paradies. Erinnerungen und Begegnungen / H. Sinsheimer. – München. – 1953. - S. 229

вдова с поникшей головой стоит в гордом трауре. Нет никаких следов безжалостности, страданий или безумия войны»²¹² – исходя из выше сказанного, закономерными становятся высказывания многих современников и исследователей о том, что журналу следовало прекратить работу именно тогда, ибо последующие годы явились неким «бесславым» продолжением. Издание лишилось той выразительной экспрессии и жизнеутверждающей силы, пронизывающей выпуски предшествующего времени.

Первая Мировая Война, шокировавшая тысячами бессмысленных смертей и разрушений, оставила неизгладимый след на судьбах многих представителей так называемого «потерянного поколения».²¹³ Новые настроения коснулись многих аспектов жизни 1920-х годов. Утрата ценностей предвоенной Европы, ощущение зыбкости и потерянности; общество, лишенное веры, усомнившееся в наличии морали — вот доминирующие константы художественной культуры этих лет (Э.М. Ремарк, Г. Манн, Э. Хемингуэй, Т.С. Элиот, Ф.С. Фицджеральд и мн.др.).

Во многом в послевоенной истории *Simplicissimus* нашли свой яркий отклик все перипетии столь сложного и многогранного времени. Будучи немецким изданием, журнал остро воспринял последствия войны. Многие сотрудники были непосредственными участниками фронтовых действий, многие работали в качестве корреспондентов и лично ощутили всю тягость и бессмысленность ужасающих событий. Мир изменился и *Simplicissimus* тоже. В это время все сильнее звучат на страницах издания новые, возможно еще только зарождавшиеся в ранней графике тенденции форм художественной изобразительности (в иллюстрация К. Арнольда, Р. Шлихтера, Э. Шиллинга, Т.Т. Гейне, А. Кубина), пронизанные эстетикой модернизма 1920-х (экспрессионизм, кубизм, футуризм,

²¹² См. там же

²¹³ Авторство термина приписывают Гертруде Стайн, представительнице американского модернизма, жившей в Париже.

«Баухауз» и «Новая объективность» (Neue Sachlichkeit) (рис.2.27). И в литературе, и в графике журнала можно увидеть умонастроения художественного интеллигента эпохи. Словно со страниц романов Фицджеральда «Великий Гэтсби», «Ночь нежна», Ремарка «Триумфальная арка» в иллюстрациях Г. Гросса, О. Нюкель, А. Кубина, К. Арнольда произведениях Э. Кестнера, М. Калеко, Г. Натонка в *Simplicissimus* пробирается одинокий, циничный, во многом потерянный «герой времени».

В период Веймарской Республики издание выступило с критикой Версальского договора (1919) и международной политики. В 1929 году Ф. Шенбернер стал главным редактором и оставался им до 1933, поэтому столь значимы его воспоминания, с заметками о предвоенной эпохе журнала, времени формирования в Германии в самом издании нацистских умонастроений.

Однако, несмотря на анонсированный возврат к либеральной сатире предвоенного времени, *Simplicissimus* так и не смог вернуть себе былую славу и значение. По многим факторам: Мюнхен утратил значимость культурного центра. Несмотря на приглашаемых в издание новых иллюстраторов, основной состав постоянных сотрудников не изменялся. В среде нарастающего национализма факт наличия либеральной сатиры утрачивал свою актуальность (Прим.: Л. Тома после Первой мировой войны вступает в националистическую партию *Deutsche Vaterlandspartei*). Все это так или иначе не могло не влиять. В 1920-х годах тираж *Simplicissimus* не превышал 30 тысяч.

Так или иначе, не все представители издания стали сторонниками национализма, с которым журнал в 1920-е годы вступал в постоянную конфронтацию. Иллюстраторы и писатели часто под псевдонимами (Т.Т. Гейне, Peter Scher, Ratatosk, Caren, Waldemar, Э. Шиллинг, Sebaldus Nothanker и др.)

выступали с критикой нарастающего нацизма (рис.2.28), что стало одним из факторов разгрома редакции штурмовиками СА в ночь с 10 на 11 марта 1933 года.

23 марта 1933 года все акционеры издания подписали заявление, в котором приняли гитлеровскую партию и новый политический курс. С этого момента начинается один из самых неприглядных этапов в истории журнала. Некогда авангардный и либеральный *Simplicissimus*, поборник справедливости, защитник угнетенных и слабых, начинает «издаваться в строго националистическом духе»²¹⁴. Все же отметим, что «новая власть» пришлась по вкусу не всем. К примеру, Т.Т. Гейне, чтобы избежать ареста, пришлось бежать из страны по поддельному паспорту, а вот оставшиеся сотрудники, в том числе его постоянные карикатуристы, работавшие в журнале с момента его основания, продолжили издание еженедельника (О. Гульбрансон, К. Арнольд, Э. Шиллинг и Э. Тёни). Клаус Манн (1906-1949), будучи в эмиграции, писал, что «из всех невзгод, напечатанных в Третьем рейхе, сатирический еженедельник «*Simplicissimus*» наиболее неблагоприятен для меня... Карл Арнольд, Олаф Гульбрансон, Эдвард Тёни, Эрих Шиллинг, Вильгельм Шульц, они все еще там. Только Т.Т. Гейне... смущенно должен смотреть, что его бывшие друзья и коллеги себе позволили»²¹⁵.

13 сентября 1944 года был опубликован последний номер *Simplicissimus*. Титульной иллюстрацией стала обычная для того времени патриотическая карикатура О. Гульбрансона «Будущая картина мира» (*Zukunftstraum der Atlasse*), на третьей полосе «марширующая Англия» Э. Тёни, следом сценка в стиле пин-ап К. Хайлигенштадт (1890-1964)²¹⁶, на последней странице, страдающая под

²¹⁴ Peschken-Eilsberger, M. Thomas Theodor Heine. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie / M. Peschken-Eilsberger. - Leipzig: E. A. Seemann. - 2000. - S. 113.

²¹⁵ Mann, K. Der *Simplicissimus* / K. Mann // Das Neue Tagebuch. V. Jahrgang. - 1937. - S. 214

²¹⁶ Курт Хайлигенштадт (Kurt Heiligenstaedt) - немецкий художник, плакатист, карикатурист. Публиковал свои работы в *Lustige Blätter*, *Meggendorfer Blätter*, *Die Woche*, *Ulk*, *Fliegende Blätter*. С 1924 по 1935 гг. регулярно печатался в *Simplicissimus*. В издании было опубликовано порядка 420 его работ.

ногами, топчущих ее русских солдат, «Марианна» Э. Шиллинга. Единственной работой, в которой не звучит патриотическая патетика, является карикатура О. Ньюкеля «Битва призраков» (Gespensterschlacht) (рис.2.29). Работа выполнена в стилистике старых мастеров. Подобно А. Дюреру и Г. фон Гольбейну график изображает торжество смерти - Апокалипсис. Иллюстрация наполнена символами и аллегориями, апеллирует времени, с его страшной разрушающей силой войны. «Перед сном я просматривал старые номера *Simplicissimus* начиная с 1906 года. Просмотр вызывает жуткое ощущение. Создается такое впечатление, что тогдашние остроты сами еще не понимали, в чем соль их шуток; они рисовали на завесе. В ходе процессов, сметающих все старое, критические умы обретают значение благодаря предмету, о котором пишут. Когда предмет исчезает со сцены, они теряют значение, как игральные фишки после окончания партии. В этом трагизм всех Бомарше, Максимилианов Гарденов (1861–1927)²¹⁷ и прочих, коим несть числа. Этот род политических острот предполагает наличие либерального противника. С исчезновением последнего карикатура, если только она не санкционирована государством, превращается в средство самоубийства. В противном случае автор превращается в подручного палача»²¹⁸.

Таким образом, журнал *Simplicissimus*, выходявший несколько десятилетий, стал не только важным историческим документом эпохи, но и ярким содержательным воплощением сатирического издания, где нашла свое новое звучание европейская юмористическая культурная традиция. Издание приобрело свое собственное звучание и основной состав художников уже в первые годы. Можно сказать, что с этого момента выкристаллизовалась его политическая и

²¹⁷ Максимилиан Гарден - берлинский журналист, издатель журнала «Zukunft». Знаток и крупный ценитель театра, помощник Макса Рейхгардта.

²¹⁸ Юнгер, Э. Годы оккупации / Э. Юнгер // www.militera.lib.ru Милитера http://militera.lib.ru/db/0/pdf/junger_e02.pdf (дата обращения: 18.10.2019)

социальная направленность. В качестве мишеней критики были выдвинуты все сословия немецкого общества. На протяжении многих лет неизменными персонажами были: крестьянин, прокурор, тюремщик, бюрократ, военный, дипломат, аристократ, ученый, кокетка, горожанин, рабочий и многие другие. Журнал стал выразителем духа времени. В нем затронуты все аспекты культурной и социальной жизни. В 1906 году тираж *Simplicissimus* составлял 85 тысяч копий. Обществом еженедельник воспринимался, как буржуазно-либеральное беспристрастное сатирическое издание, расцвет которого приходится на период до начала Первой мировой войны

Список редакторов издания:

Людвиг Тома (Ludwig Thoma) – редактор в 1899-1921-е гг.

Рейнхольд Гехиб (Reinhold Geheeb) – главный редактор с 1901 по 1924 гг.
одновременно с Людвигом Тома

Ганс Эрих Блайх (Hans Erich Blaich, Dr. Owlglass) – редактор с 1912 по 1924 гг.

Питер Шер (Peter Scher) – редактор с 1919 по 1930 гг.

Герман Синшеймер (Hermann Sinsheimer) – редактор с 1924 по 1929 гг.

Франц Шенбернер (Franz Schoenberner) – главный редактор с 1929 по 1933 гг.

Вальтер Фойзик (Walter Foitzick) – главный редактор в 1938-1944-е гг.

Корфиз Холм (Korfiz Holm) – управляющий директор с 1932 по 1942 гг.

2.2. Структура журнала *Simplicissimus*: макет и типология материала.

Представляя собой предмет книжной культуры, в изначальной своей концепции, *Simplicissimus* — это, прежде всего, текст иллюстративный и словесный. Журнал является объектом полиграфического дизайна, вмещающим в себя сложный образный мир, предметные качества которого обусловлены рядом факторов.

Как продукт творческой деятельности издательства, *Simplicissimus* несет в себе прикладной, промышленный характер, подчиняясь экономическим и техническим законам. Еженедельник по праву можно считать и предметом художественного творчества, который представляет собой интересную область для историко-культурного исследования. Создаваемый по определенным правилам, он подчиняется законам графического дизайна, где полиграфические и образно-графические качества соотнесены с его содержанием.

Рассмотреть журнал как произведение искусства, не значит просто вычленив на его страницах иллюстрации и орнаменты. Такое исследование предполагает его изучение как единой, сложноорганизованной системы взаимоотношений слова и знака, изображения и литературного произведения, создающих художественно осмысленную систему, замкнутую художественную структуру.

Всякий анализ подразумевает расчленение своего предмета исследования, и, чтобы представить себе художественную целостность журнала *Simplicissimus*, мы выделим некие уровни его художественного воздействия, соотнесем их между собой и поймем иерархию их связей и взаимодействия.

Несмотря на то, что журнал сегодня — самостоятельный вид книжного искусства, он все же продолжает оставаться частью исторически сложившейся

книжной культуры. Исходя из представления о его синтетическом характере, при исследовании мы воспользуемся анализом книжной формы как художественного объекта, попытаемся разделить художественную структуру журнала на архитектурный и содержательный уровни, выделить основные элементы и проанализировать их с позиции данных уровней.

В первую очередь, нам стоит отделить задачи построения журнала как предмета, и задачи художественной интерпретации текста. В случае рассмотрения элементов еженедельника с точки зрения архитектуры, мы будем говорить о художественной интерпретации общих функциональных и конструктивных качеств, без относительно к содержанию текста. Рассмотрим, прежде всего, пространственную структуру *Simplicissimus*.

Основное отличие журнал от книги заключается в том, что тираж одного экземпляра не ставит своей задачей длительное общение с читателем. Как и газета, он ориентирован на кратковременность и периодичность, призван на малый промежуток времени завладеть вниманием. Для такого рода изданий характерен ряд выразительных, свойственных только им особенностей. «Журнальный дизайн является, по сути, единственным жанром графического дизайна, обладающим свойством стилистической незавершенности, а журнальная форма, будучи стилистически подвижной, содержит в себе потенциал обновления, не только информационной составляющей, но и графической образности»²¹⁹.

Если представить, что *Simplicissimus* попал в руки современного русскоязычного читателя, которому не знаком немецкий язык (язык журнала), первоначально внутренний мир литературных произведений для него будет

²¹⁹ Рожнова, О. И. Генезис журнальной формы. Стилеобразующая роль структуры издания / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.06 / О.И. Рожнова. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва. - 2007. – С. 288

закрыт. Общение на данном уровне восприятия будет происходить за счет визуализации журнала как предмета. Перелистывая страницы, читатель будет проникать в художественный строй еженедельника, созданный рядом элементов, диктующих его выразительность. Еще не зная, с каким изданием он имеет дело, читатель сразу сможет понять и сориентироваться, в чем же заключается основное содержание, сумеет соотнести журнал с определенным историческим периодом и страной, сумеет дать общую стилистическую характеристику. Все это ему продиктует сложный и правильно подобранный изобразительный язык: масштаб и пропорции, композиция обложки, расположение иллюстраций, их визуально-выразительные свойства, орнамент, структура и расположение текста, форма и размер шрифтов - архитектура журнала.

Основными элементами *Simplicissimus* являются текст и иллюстрация. Если в традиционной книжной культуре текст, как носитель содержания, служит отправной точкой композиции, то для изданий, подобных *Simplicissimus*, стоит говорить об иллюстрации как о доминанте, относительно которой строится структура выпуска. В свою очередь текст вносит определенный ритм и пластику в структуру журнала. Для сатирического издания, подобного мюнхенскому еженедельнику, важной становится смысловая связь текста и иллюстрации, где текст (если он присутствует) – непосредственный комментарий к изображению, во многом определяющий смысловую нагрузку полосы, разворота, номера и всего издания в целом.

Simplicissimus – полихромный периодический тонкий журнал (8-20 полос, в специальных выпусках их количество могло увеличиваться). Формат журнала составляет 38,5x28 см. тип конструкции – кодекс; обложка и блок выполнены из плотной эластичной желтоватой бумаги теплого белого оттенка, каждый выпуск

сброшюрован металлической скобой. В первые годы номер составлял 8 полос (4 листа), с 1910-х количество полос увеличилось до 20 (10 листов).

Формат страницы журнального разворота *Simplicissimus* ориентирован по вертикали. По соотношению вертикальной и горизонтальной сторон, журнал можно отнести к среднеформатным изданиям с соотношением близким к полутора квадратам, где высота (в закрытом виде) превышает ширину. Заданный формат является элементом, от которого также отталкивались создатели при разработке эстетической концепции обложки и разворотов. Технически *Simplicissimus* — это тетрадь из согнутых пополам и сброшюрованных по сгибу листов.

Оригиналы иллюстраций для того, чтобы быть воспроизведенными на страницах журнала, фотоспособом переводились в полиграфическую форму, наиболее часто для печати цветных изображений использовалась литография. Для создания еженедельника художники оперировали ограниченным количеством элементов: белой бумагой и типографскими красками. Зачастую фон бумаги на страницах журнала становился цветом, включая поверхность листа в ритмику графики, как, например, в работе А.-Т. Стейнлена²²⁰ «Выход» (*Ausweg*) (рис.2.30). Здесь белый фон поверхности служит активной средой, в которую автор помещает героев иллюстрации. На переднем плане мы видим группу увлеченных беседой людей. Художник намечает контуры фигур, не всегда прорисовывая их полностью, акцентируя характерные детали цветом. Персонажи словно растворяются в пространстве, фоном для которого служит белый лист бумаги.

²²⁰ А.-Т. Стейнлен для широкой публики известен как автор рекламы кабаре «Черный кот», многочисленной рекламы молока Венжан, где изображал свою дочь и многочисленных котов, автор огромного рекламного панно для литографской мастерской Шарля Верно «Улица». В какой-то момент его творческие пристрастия меняются, и он становится «певцом рабочих кварталов», рисует наброски бедноты и уходит в социальный плакат, где от его былой красочности не остается и следа.

Чтобы снизить стоимость производства, *Simplicissimus* печатался на дешевой бумаге. Первые годы журнал был убыточным. Цена одного выпуска составляла всего 10 пфеннигов и была ярким маркером обозначена на обложке, который можно рассматривать в качестве маркетингового приема. С 1901 года стоимость номера увеличилась до 15 пфеннигов, с 1906 поднялась до 30. В исключительных случаях цена могла доходить до 50-60 пфеннигов за номер. В целом журнал был недорогим. В Германии на рубеже XIX-XX веков издание за 10 пфеннигов в неделю мог позволить себе и простой рабочий.

Simplicissimus не входил в круг изданий, предполагавших в своей концепции акцент на высокохудожественной эстетике, подобно *Jugend*, *Ver Sacrum* или *Pan*, но именно иллюстративная сторона принесла изданию мировую известность. За художественные достоинства журнал ценили многие его современники. В частности, сохранились воспоминания «мирискусников», в которых и С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа лестно отзывались о художественных достоинствах издания.

На момент выхода еженедельник был образцом современной ему полиграфической техники и журнальной культуры. Непритязательная простота и натуралистичность белого фона, той основы, на которой базируется весь строй художественного воплощения *Simplicissimus*, сохраняет близость к природным мотивам, к истокам книжного ремесла, а применение современных технологий при его создании кричит о техническом прогрессе. Номер скорее близок газете по своим качествам – характеру бумаги и количеству страниц. За счет гибкости и легкости корпуса журнал можно было взять с собой в дорогу или путешествие, свернуть, убрать в карман и т.п. Отчасти, это скрадывает определенное ощущение значительности, но тем самым подчеркивает легкость содержания, определяет «нишу» журнала – популярного иллюстрированного еженедельника.

В *Simplicissimus* использовалась стандартная для начала XX века трёхколонная модульная сетка. Блок из восьми страниц сконструирован из строго организованных относительно крупных полос, соседствующих или чередующих друг друга текстов и иллюстраций в определенном фальцовкой чередовании лицевых и оборотных сторон. Первая полоса (лицевая) – обложка содержит логотип журнала, тему номера и главную иллюстрацию, вторая (оборотная) и третья (лицевая) полосы – текст, который дополнялся иллюстрациями или орнаментом небольшого формата, четвертая (оборотная) и пятая (лицевая) полосы – иллюстрации, дополненные текстом, шестая (оборотная) – текст, седьмая (лицевая) – реклама, восьмая (оборотная) – обложка с иллюстрацией. Изначально цветная печать применялась только к одной стороне листа, что возможно было продиктовано экономическими соображениями (цветная печать на одной стороне листа дешевле чем на обеих). Единожды разработанная конструкция блока, сохранялась из номера в номер на протяжении всего периода издания и представляла собой четкий ритм чередования черных и цветных разворотов. Естественно на протяжении длительного периода еженедельник трансформировался, добавлялись новые элементы, страницы, изменялись уже привычные локальные конструкции, что было продиктовано разными обстоятельствами. В первую очередь, потребностью конкретного выпуска поскольку *Simplicissimus* – периодическое издание, во многом ориентированное на событийность времени.

Цвет для *Simplicissimus* – формообразующий элемент. Основным сочетанием, на котором держится вся конструкция блока, является белый оттенок страниц и черный оттенок текста, наиболее традиционное контрастное сочетание, создающее свою эстетику. Контраст черного текста на белом фоне наиболее распространенная традиционная форма для восприятия значений, вложенных в

абстрактный знаковый мир текста. Данная комбинация - основа, на которой и относительно которой формируется многоцветность выпуска, ограниченная лишь возможностями типографии.

Несмотря на обилие цветных иллюстраций в блоке, обложка номера всегда воспринимается более яркой и сложной. Здесь ни белый цвет фона, ни черный цвет текста не имеют каких-либо преимуществ. Присутствие традиционного для книгопечатания сочетания черного на белом, лишь символически выводит вовне внутренний колорит издания, во многом подготавливая читателя к восприятию информации. Этому же способствует и главная иллюстрация на обложке. Между обложкой и основным блоком нет переходных элементов, таких как форзац и титул. В этом плане журнал лишен ритуала «постепенного погружения» и подобен газете, где первая полоса кричит о содержании номера. Обогащение еженедельника цветными иллюстрациями привносит выразительное зрительное звучание, заточенное на привлечение внимания, если это касается обложки и на создание яркого запоминающегося образа, если это касается блока.

Для умозрительной реальности журнала, его предметность является всего лишь носителем, в котором организация и сложное взаимодействие элементов приводит к единству изобразительное и смысловое содержание.

Композиция обложки строится на иерархическом расчленении плоскости листа. Условно ее можно разделить на две части: логотип (элементы, повторяющиеся из номера в номер, «вывеска» издания, нумерация, выходные данные) и образно-художественную часть (иллюстрация).

Одним из главных зрительных центров первой полосы является логотип, расположенный в верхней части обложки. Логотип не меняется из номера в номер, что нехарактерно для журнальной практики ар-нуво и ар-деко, в которых логотип издания становился каждый раз частью образно-графического решения

обложки. В данном случае издатель предвосхищает традиции эпохи модернизма и предлагает читателю своеобразный «маяк» – характерное, узнаваемое начертание. Буквы логотипа выполнены крупным черным гротеском, отрисованным вручную; толщина штриха варьируется в зависимости от пластики буквы. Заглавная буква в сочетании с прописными буквами служит дополнительным способом выделения. Ритм многочисленных букв «i» в логотипе дает эффект деления обложки на три вертикальные части, где две крайние ограничивают и формируют горизонталь обложки, дополнительно усиленную параллельно расположенной тонкой линией. Она визуалью делит логотип на два равнозначных друг другу горизонтальных пространства. Тем самым, усиливая и без того воспринимаемую объемней по отношению к плоскости листа, верхнюю часть.

Вместе с названием еженедельника располагается текст, сообщающий стоимость, дату и номер выпуска. Символы, обозначающие стоимость, размещены в средней части вертикального отрезка. Для усиления внимания рисовальщики использовали меняющиеся от номера к номеру яркие цвета (красный, желтый, синий и т.п.), перекликавшиеся с иллюстрацией обложки. Под надписью *Simplicissimus* располагается отпечатанный готическим начертанием текст «Иллюстрированный еженедельник» (*Illustrierte wochenschrift*).

Второй зрительный центр обложки – иллюстрация, которую поверхность обложки заключается в подобие рамы. Уход за край усиливает ощущение предметности объектов, представленных на рисунке, а также ощущение фрагментарности, словно перед нами сцена, выхваченная из повседневности. О. И. Рожнова, исследуя структуру журнальной формы рубежа XIX-XX веков, пишет: «Очень часто острая, с сатирико-политической направленностью карикатура была главным средством привлечения зрительского внимания к журнальной обложке и к изданию в целом. Сюжетная и изобразительная

провокационность обложечных карикатур, всегда затрагивающих самые актуальные темы, сделала немецкий журнал «Simplicissimus» не только скандально известным, но и очень популярным. Являясь актуальными и злободневными, карикатуры викторианского и плакатстиля отличались не только способом изображения, но и принципом композиции иллюстрации»²²¹.

В иллюстрации Т. Т. Гейне «Quittung» (рис.2.31) мы можем видеть пример заключенной в подобие рамы иллюстрации. Композиция рисунка построена таким образом, что зритель словно становится участником или даже героем иллюстрируемого события. На переднем плане изображены два ихэтуаня²²², один из которых занят поджиганием фитиля, второй стрельбой из пушки. Маркировкой «KKRUPP» Гейне намекает на одну из крупных немецких компаний по производству оружия. Гейне апеллирует к Ихэтуаньскому восстанию (Боксёрское восстание) 1900 года в Китае, жестоко подавленное европейскими государствами. Иллюстрацию сопровождает подпись: «Народы Европы, охраняйте свои священные блага», заимствованная карикатуристом из рисунка Г. Кнакфуса, преподнесенного в качестве подарка Николаю II, как хранителю Европы от азиатской агрессии специально по заказу Вильгельма II. Центральной фигурой в иллюстрации является Архангел Михаил, жестом левой руки он указывает многочисленным воительницам (символизирующим народы Европы - Германию, Британию, Россию и др.) в сторону востока, где в сгущающихся грозных облаках парит Будда. В западной прессе Ихэтуанское восстание позиционировалось не как освободительное движение от колониальных притязаний запада, а как жестокие и неоправданные уличные убийства миссионеров и христиан в Китае, во многом

²²¹ Рожнова, О.И. Генезис журнальной формы. Стилеобразующая роль структуры издания / диссертация кандидата искусствоведения 17.00.06 / О.И. Рожнова. - Место защиты: МГПА имени С.Г. Строганова. – М. - 2007. - С. 260

²²² Участники Ихэтуаньского восстания против иностранного вмешательства в экономику, внутреннюю политику и религиозную жизнь Китая в 1898-1901 гг.

благодаря такой пропаганде, поведение восставших европейцами воспринималось необоснованным, зверским и крайне негуманным.

Таким образом, создается сознательный выразительный контраст, где обложка воспринимается, как система двух иерархически соподчиненных пространств, не одинаковых по своим функциям и зрительным характеристикам. Организация ее структуры предназначена для параллельного восприятия дополняющих друг друга смысловых центров, сохраняющих при этом и некую внутреннюю самостоятельность. На уровне подсознания это заставляет зрителя воспринимать определенные элементы обложки в строгой последовательности. Мы видим две информационных линии: первая сообщает нам сведения о журнале, как о предмете, вторая раскрывает сюжетную линию номера. Такая система не является новаторской для организации полиграфического пространства, и в данном случае художники скорее придерживаются традиции, что кардинально отличает журнал от того же *Jugend* с присущей ему пластичностью.

При изучении журнала исследователи указывают на преемственность *Simplicissimus* популярным в то время французским тонким ревью *Gil Blas illustré* (рис. 2.32) и *Le Rire* (иллюстрированное художественное приложение *Gil Blas illustré*. Е.В. Ключина в своем исследовании придает значение изданиям, как формирующим эстетику *Belle Époque* и имевшими колоссальный успех далеко за пределами Парижа. *Gil Blas illustré* она называет «одним из наиболее успешных проектов конца 1880-х начала 1890-х годов»²²³, возникшим «видимо, в попытке спасти утопающий в долгах и стремительно теряющий читательскую аудиторию *Gil Blas* (литературный журнал, где печатались произведения Г. де Мопассана и Э. Золя, а также театральная критика того времени). 30 мая 1891 года был

²²³ Ключина, Е.В. Французская журнальная графика конца XIX - начала XX вв. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления). Дисс. / Е.В. Ключина. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет. – 2018. - С. 163-164

публикован первый номер иллюстрированного приложения»²²⁴, а уже в 1893 тираж *Gil Blas illustré* достигал 264 тысяч экземпляров. Через три года приложение стало продаваться как самостоятельный журнал по цене в 10 сантимов.

Le Rire (рис.2.33) исследователь присваивает звание «истинно французского наиболее популярного среди массового читателя юмористического журнала»²²⁵, чей тираж к 1900 году достиг 150 тысяч экземпляров. Стремительно растущей популярностью его способствовали А. де Тулуз-Лотрек (1894-1898), Ф. Валлоттон (1894-1896), Т.-А. Стейнлен (1896, 1900 и 1902), Эрманн-Поль (1894-1899, 1901-1904), А.-Г. Ибельс (1901-1910), Х. Грис (1910), Ф. Купка (1903-1907) и многие другие иллюстраторы. «К началу 1900 года успех *Le Rire* был столь громким, что у него довольно быстро начали появляться конкуренты, иногда даже не скрывающие откровенной подражательности»²²⁶. По всей вероятности, идея создания подобного издания возникает у предприимчивого молодого издателя А. Лангена еще в период его пребывания в Париже. Впечатленный размахом проекта и его популярностью он мечтает создать нечто подобное в Германии: журнал, который был бы «занимательным чтивом» с яркими картинками, забавными анекдотами и светской хроникой. Он заводит знакомства со многими иллюстраторами, которых в дальнейшем будет не раз приглашать к сотрудничеству. Среди наиболее ярких французских рисовальщиков, печатавшихся в *Simplicissimus* был Т.-А. Стейнлен.

Мюнхенский еженедельник действительно в своем стилистическом решении близок парижским ревью. В решении обложки и содержания первых номеров, можно найти определенную степень подражательности. Однако, постепенно

²²⁴ См. там же С. 164

²²⁵ См. там же С.94-96

²²⁶ См. там же С. 94-96

издание в силу индивидуальности таланта его сотрудников обретет свою собственную художественную выразительность и звучание, в которой смешаются новаторство французских изданий и исконно немецких дух.

В наборе номера *Simplicissimus* с 1896 по 1927 годы применялась фрактура и антиква одновременно, а с 1928 использовался разработанный П. Реннером шрифт «Futura». Фрактура является традиционной для немецкоязычных изданий, своего рода «национальным шрифтом». Согласно заданной модульной сетке в зависимости от пропорций и формата, иллюстрациям отводились одна, две или три колонки.

В восприятии материала страницы иллюстрации играют конструктивную роль. Активно включаясь в структуру печатного листа, рисунки при этом отличаются особыми, характерными только для них пространственными качествами. Большею частью все иллюстрации в журнале встроены в координаты самого еженедельника, но они всегда по-разному соотносены со структурой текста, с его полосами. Отобразив на плоскости фрагмент действительности, они по особым законам соотносятся с уже установленными качествами неизобразительного пространства – оказываясь четко вмонтированными в модульную сетку журнала. При этом иллюстрации журнала *Simplicissimus* с характерными для них плоскими цветными контурными силуэтами, едиными с плоскостью листа, создают ощущение трёхмерности.

Иллюстрация вводится в пространство журнала двумя способами. В первом случае изображение ограничено рамой или собственными краями, такой способ чаще употребим для обложек журнала. Изображения здесь воспринимаются самостоятельными по отношению к «телу» журнала. Во втором – рисунок лишен каких-либо ясных границ и свободно размещается на белом фоне листа рядом с текстом или в самом тексте, прерывая равномерный ритм полосы. Данный способ

более характерен для изображений в блоке, где иллюстрации часто осознаются открытыми и тесно связанными с текстом, предполагая их прочтение без нарушения его динамики. При этом переход от плоскости к объему в обоих случаях может быть, как более плавным, так и более резким. Чем четче прорисована граница и ближе к изображению расположен текст, тем более остро ощущается данный переход. Иллюстрация на обложке всегда ориентирована по вертикали, изображение вписывается в прямоугольник.

В журнале применяли разные варианты композиционного решения разворота. Например, на развороте 20 номера 1896 года представлен рисунок Дж.-Б. Энгла «Триумф Культуры» (*Der Triumphzug der Kultur*) (рис.2.34) обе страницы объединены одним изображением. Фигуры расположены фризами, словно на древних каменных барельефах, в едином ритме процессий герои переходят с одной страницы на другую. Линия сгиба при этом зрительно не выявлена – иллюстрация занимает единое поле обеих полос разворота.

Часто применяемым вариантом решения пространства разворота было сознательное подчеркивание самостоятельности страниц, замкнутости в себе левой и правой половин разворота, каждая из которых несет в себе разнохарактерный сюжет и технику исполнения. В четвертом номере (1899) один разворот занимают иллюстрации В. Шульца «Лесной паук» (*Die Spinne im Wald*) и Дж.-Б. Энгла «*Der Predigtamtskandidat*» (рис.2.35). Наполненные разным цветовым звучанием, нарисованные в контрастных манерах они являются отдельными самостоятельными элементами. Легкий штрихованный набросок юмористической сцены справа и массивная, исполненная мрачного мистического символизма, словно отдельная доска, вмонтированная в тело журнала слева, взаимно соотнесены и уравновешены. Мы воспринимаем их вместе и последовательно, не замечая противоречивости за счет применения модульной

конструкции и уравнивания частей композиции разворота, добавлением четверостишия и рекламной информации, зрительно утяжеляющей композицию рисунка Энгла. Более сложная техника исполнения всегда акцентирует работу в ряду более простых. Здесь иллюстрации получают разный смысловой вес. Соотношение размеров отдельных иллюстраций прочитывается в журнале, как пропорциональное их значению.

В развороте журнала художники уравнивают разные по размеру иллюстрации с полосой набора, что придает развороту и блоку гармоничность и четкость. Иллюстрации горизонтального или малого формата по размеру располагают таким образом, чтобы они соответствовали полосе набора. Максимальная ширина клише равна ширине зеркала набора, максимальная высота – меньше высоты зеркала набора на несколько миллиметров, предназначенных для подписи к иллюстрациям. Такая полоса набора является наиболее подходящей вертикальному формату, так как рисунки и подпись в целом образуют стройный прямоугольник.

Для *Simplicissimus* характерно знаково-изобразительное пространство, использование всевозможных виньеток, заставок, концовок, (Т. Т. Гейне, Б. Пауль, О. Экманн и др.), при этом они как правило являются не просто приятным для глаза дополнением и украшением полосы, они всегда знаковы и содержательны, подчинены логике страницы, дополняют текст и призваны вводить читателя в его смысловое содержание.

Основной осью, которая держит изобразительный ряд разворота, является линия крепления страницы (корешок): она делит его на две симметричные плоскости. Соприкасаясь с журналом, читатель отталкивается от заданной последовательности расположенных в блоке страниц.

Иллюстрации в журнале, наряду с текстом, организуют информационную систему, форму воплощения и развертывания ее основного содержания. Изображения бывают как единичными, так могут и организовывать цепочку, имеющую определенную последовательность и внутренние связи не только между собой, но и с текстом. Первый тип изображений – это иллюстрация к тексту, где она является лишь сопровождением текста, второй тип – comic strip и третий – независимая иллюстрация в блоке, где если и присутствует текст, то он прямо ориентирован на рисунок, отсылает к нему, без него не до конца понятен его сатирический смысл. В первом случае изображения являются неотъемлемой частью текста. В последнем – перед нами специфическая «книжка-картинка», в которой текст и изображение меняются ролями: основное содержание в нем несет ряд изображений, а словесный текст поясняет и дополняет.

В случае с *Simplicissimus* именно зрительный ряд является ведущим носителем содержания, предметом издания, и часто оттесняет текстовое содержание на второстепенные роли. Текст и рисунок могут выражать самостоятельное содержание и быть сюжетно напрямую не связаны друг с другом. Их единство – взгляд на проблему, общность трактовки, неожиданное сходство вербального и визуального, сочиненного по разным поводам. Работа Р. Вильке и рассказ А.П. Чехова «Репетитор» (рис. 2.36) на одной полосе выражают некое единое отношение к социальным проблемам общества, но рисунок не является иллюстрацией к тексту. Если в рассказе Чехова мы видим бедного репетиторствующего студента, то на иллюстрации Вильке перед нами бродяга. Иллюстрация имеет вертикальное решение. В чёрно-белом штриховом рисунке график намечает шаржированный типаж. Он подмечает характерные черты в мимике, жестах, одежде. Перед нами возникает, как и в рассказе, типаж времени – «социальная маска», один из героев мира *Simplicissimus*. Иллюстратор строит

весьма гибкое, образное и богатое интонациями пространство. В результате смысл возникает не внутри отдельного рисунка или отдельного текста, он возникает в системе связей, пронизывающих номер и все издание. Связи объединяют разворот, переходят через перевернутую страницу, объединяя весь журнал в сложное смысловое единство, организованное как в пространстве, так и во времени.

Исходя из выше сказанного, можно сделать вывод, что изобразительный ряд *Simplicissimus* имеет очень сложную структуру, где прочтение каждой иллюстрации зависит не только от ее содержания и характера графики, смысловых связей с соседствующим изображением, но также от масштаба и положения на странице и в номере. В издании присутствуют ровные ряды, где все иллюстрации имеют единые параметры и выполнены в одной технике, а потому имеют зрительно равный вес или наоборот, контрастные – где изображение формируется из рисунков разного формата, занимающих разные композиционные позиции, выполненные в разной графической технике – цветные, тоновые, штриховые, имеющие и не имеющие рамку.

Таким образом, в попытке разобрать художественную структуру журнала на архитектурный и содержательный уровни, выделить основные элементы и проанализировать их с позиции данных уровней, можно прийти к заключению, что *Simplicissimus* является сложноорганизованным высокохудожественным предметом искусства, имеющим синтетический характер, где каждый элемент отдельного выпуска и издания в целом, несет свои, обусловленные работой тандема редактор-иллюстратор конструктивные и смысловые задачи. Для еженедельника характерно знаково-изобразительное пространство. Иллюстрации и текст организуют информационную систему и подчиняются определенным иерархическим и смысловым правилам, находясь в постоянном смысловом

взаимодействии друг с другом. Пространство журнала можно рассматривать как некую построенную по определенным законам психологическую реальность – мир «наизнанку». В основе композиции издания лежит модульная система, где линии сетки четко фиксируют горизонтالي и вертикали отдельной полосы. *Simplicissimus*, как истинный немец, даже будучи творческим критиком своей эпохи, делает это по определенным, четко установленным правилам, где каркасная система, в которую вписано его содержание, является формообразующим элементом, так же, как и иллюстрация, играющим важную роль в архитектонике издания. В целом журнал воспринимается как легкий в производстве и восприятии продукт.

2.3. Иллюстраторы журнала *Simplicissimus*. Особенности визуально-графического языка

«В приемные часы к одному из парижских докторов по нервным болезням явился однажды еще не старый господин и жаловался на мучавшее его в продолжении многих лет угнетенное состояние духа, доходившее часто до отчаянья. Врач констатировал чрезвычайно сильный упадок психических сил и рекомендовал пациенту наряду с различными гигиеническими мерами разные развлечения: театр, путешествия, клуб. Больной молча слушал советы, но улыбка разочарования показала врачу, что все эти средства он уже пробовал и притом безуспешно. Врач остановился и задумался: он не находил других средств для восстановления здоровья своего пациента. Вдруг ему пришла в голову блестящая мысль, он нашел способ помочь пациенту и даже заставить его хохотать хотя бы в продолжении двух часов еженедельно. В одном из парижских театральных залов в это время подвизался гениальный мимик, который когда-либо был во Франции. ... Билеты на его представления раскупались за неделю вперед. Одно слово один жест, одно движение углов рта вызывало буйный смех публики. На этих представлениях думал врач, больной опять научится смеяться. По лицу пациента, однако, на этот раз промелькнуло разочарование, и когда врач вопросительно взглянул на него, он с выражением глубокой покорности отвечал: «тогда мне ничего не поможет, так как юморист, о котором вы говорите, я сам...»²²⁷ Именно этот замечательный пример, приведенный А.В. Швыровым как нельзя лучше характеризует судьбу не только карикатуристов, упомянутых автором в его книге, но и близких им по духу иллюстраторов *Simplicissimus*.

²²⁷ Швыров, А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / Сост. по новейшим исслед. А.В. Швыровым / История карикатуры в России написана С.С. Трубачевым. – СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева, 1903 (обл. 1904). – С. 281-282

В первом параграфе, анализируя исторический контекст создания журнала, был обозначен круг основных иллюстраторов на протяжении долгих лет, формировавших разносторонний образно-графический язык мюнхенского еженедельника (Томас Теодор Гейне, Олаф Гульбрансон, Эдуард Тёни, Вильгельм Шульц, Джозеф Бенедикт Энгл, Рудольф Вильке, Карл Арнольд и Эрих Шиллинг). Данную особенность издания подмечали еще его современники (С. П. Дягилев, А. А. Радаков). И даже несмотря на тот факт, что сообщество постоянных иллюстраторов было немногочисленным, им все же удалось создать особый характерный стиль изобразительной сатиры журнала. Превратить его в целостное визуальное сатирическое высказывание, обладавшее высокими художественно-графическими достоинствами.

Рисовальщики «Simplicissimus» умели заставить обратить на продукт своего творчества внимание современников не только злободневностью сатиры, но и талантливými рисунками, еженедельно публикуемыми на страницах еженедельника. При этом, визуальный язык сатирической иллюстрации «Simplicissimus», несмотря на уже обозначенную важность текстового сопровождения, во многом строился именно на основе чисто графической задачи. И здесь, каждый рисовальщик, проявляя свойственную ему художественную манеру, обращаясь к карикатуре, как способу изобразительной коммуникации, в той или иной мере пользовался определенным набором свойственного ей инструментария, а именно обозначенными в первой главе: искажением (историко-временное, ролевое), перемещением объектов в пространстве, гиперболизацией, ассоциацией, аналогией, сопоставлением, правдоподобием, символизацией, гротеском и аллегорией. Что позволило на протяжении длительной истории журнала демонстрировать на его страницах разнообразные проявления сатиры – от едкого сарказма до тонкой иронии.

В связи с этим в данном параграфе сделана попытка проанализировать не только творческое наследие отдельных наиболее ярких иллюстраторов журнала, но и обозначить художественный метод сатирической иллюстрации еженедельника, объединив иллюстраторов издания в группы со схожей графической манерой и тематикой их карикатуры.

Так к метким и беспощадным сатирикам издания, по праву можно отнести Т. Т. Гейне и Б. Пауля. Опираясь на изобразительный язык стиля модерн, графики привносят в его рафинированную эстетику тонких изящных линий и уплощенных цветовых решений – ключевые компоненты языка карикатуры. Оба иллюстратора приобрели наибольшую известность, как создатели облика немецкого модерна (в плакате и мебельном дизайне). Зачастую рисуя искаженные гротескные образы, сочетая новый метод рисования с традиционным набором жанра, они умело оперируют метафорой, создавая знаковые лаконичные иллюстрации журнала и во многом формируя новую образность самой сатирической иллюстрации. Спектр освещаемых ими тем чрезвычайно широк – от международной политики и социальной критики до бытового юмора и насмешек над новомодными веяниями.

Томас Теодор Гейне (1867-1948)

Thomas Theodor Heine

Имя известного немецкого художника и превосходного графика Томаса Теодора Гейне сегодня в России почти никому не известно. Между тем, на рубеже XIX-XX веков он был одним из ярких представителей немецкого модерна, соучредителем сатирического мюнхенского журнала *Simplicissimus* и его прославленным иллюстратором. О художнике знала вся Европа. Имя Гейне было неразрывно связано с политической и социальной сатирой. Его карикатуры вызывали гнев государственных деятелей, сочувствие и восхищение простых обывателей. Т. Т. Гейне был превосходным плакатистом и автором оригинальных

эмблем издания: воплотивший смелый протест красного бульдога и невероятно пластичного вальсирующего демона, столь близкого карнавальной культуре Мюнхена. В русских хрониках присутствует много свидетельств и комментариев художественного дарования Гейне. Восторженные отзывы С. П. Дягилева, А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, М. В. Добужинского, З. И. Гржебина и мн. др. Осенью 2000 года в Государственной галерее Ленбаххаус в Мюнхене состоялась крупная выставка работ Т. Т. Гейне.

Художник родился 28 ноября 1867 года в Лейпциге. Исследователи в один голос пишут, что сатирический талант у мальчика проявился еще в детстве. По всей видимости уже тогда он начал рисовать карикатуры на преподавателей, за что и был исключен из школы. Однако это никак не помешало творческому становлению Т. Т. Гейне, и в 1884 году он поступил учиться в Дюссельдорфскую художественную академию (Kunstakademie Düsseldorf), где вплоть до 1889 года, под чутким руководством преподавателей Э. фон Гебхардта и П. Янсена, постигал азы академической живописи. На тот момент в немецком изобразительном искусстве главенствовало реалистическое направление, ярким представителем которого был знаменитый Ф. Ленбах. По заверениям Л. Ланга юного художника не увлек реализм, и к живописи Ленбаха Гейне остался равнодушен. Из немецких современников будущему графику импонировали работы В. Лейбля, по своей художественной выразительности, тяготевшие к импрессионизму.²²⁸ Во многом его привлекали цветовые эффекты и отсутствие академической скованности.

Находясь в поисках собственного стиля, в 1889 году Гейне переезжает в Мюнхен, славившийся в то время своей пленэрной школой. Уже в начале 1890-х, будучи студентом Мюнхенской академии изящных искусств, он пробует себя как

²²⁸ Lang, L. Thomas Theodor Heine / L. Lang // Eulenspiegel. – Berlin, - 1968. - S. 107-137

плакати́ст, создает рекламу для журналов *Flying Leaves* (1892) и *Pan* (Афиша романа Э. М. Прево «Полудевы», 1895) и становится сотрудником *Fliegende Blätter*, для которого создает небольшие юмористические рисунки в стилистике Вильгельма Буша.

В двадцатидевятилетнем возрасте, будучи достаточно зрелым мастером, Т. Т. Гейне начинает работать в издательстве А. Лангена (с которым познакомился в 1895) в качестве оформителя книг и в том же году иллюстрирует романы французского писателя Э. М. Прево. В этих работах прослеживается приверженность иллюстратора эстетике стиля модерн и английской графики того времени.

Среди немецких современников близкими в своих художественных поисках графику были Генрих Фогелер (1872-1942) и Маркус Бемер (1879-1958). Если Гейне и Бемер в большей степени сотрудничали с *Simplicissimus* и *Jugend*, то Фогелер – с журналом *Die Insel*²²⁹, однако мог публиковаться в «*Jugend*» (рис.2.37) и *Pan*²³⁰.

Гейне, как и ценимый «мирискусниками» Фогелер, в своем творчестве обращается к мотивам орнаментики, поискам прекрасного идеала, романтическим устремлениям прерафаэлитов и символизма, свойственным стилю модерн. Он был художником, который посредством красивой стилизации открывал зрителю несовершенство мира, превращая изображаемую сцену в символический акт, имеющий скрытый смысл. А. А. Радаков, характеризуя «художников смеха и

²²⁹ *Die Insel* - литературно-художественный журнал, выходивший в Мюнхене с 1899 по 1902 гг.. Всего было выпущено 36 номеров. Для издания создавались иллюстрации. Это был один из лучших немецких литературных журналов раннего модернизма. В нем печатались Хьюго фон Гофманнсталь, Райнер Мария Рильке, Роберт Уолсер и др. Логотип журнала был разработан Питером Беренсем.

²³⁰ *Pan* - немецкий журнал искусств, пропагандирующий югендсти́ль. Издание выходило в Берлине с 1895 по 1900 гг.. Среди самых известных художников журнала были Франц фон Штук, Феликс Валлоттон и Томас Теодор Гейне. В журнале печатались самые выдающиеся произведения современного искусства. Его авторами были Отто Юлий Бирбаум, Макс Даутендей, Ричард Дехмель и Арно Хольц.

сатиры»²³¹ писал, что «их рисунки – это синтез тех чувств, желаний, радостей и печалей, которыми жили их современники»²³².

Бемер, как и Гейне, занимался оформлением виньеток и заставок для *Simplicissimus* (рис.2.38). Для их работ характерно стилистическое сходство. В том, как они используют волнообразную линию рисунка, разграничивающую пятна черного и белого, в лаконичности самой линии, изящно вырисовывающей формы изображаемых объектов, прослеживается влияние О. Бердсли и японского искусства. Яркая выразительность эстетики английского графика в творчестве Т. Т. Гейне проявилась в его оформительских работах и книжной иллюстрации («Барбизонцы» Пьер д'Обек (1897), «Юдифь» К.-Ф. Хеббелю (1908) (рис.2.39), «Голод» К. Гамсун (1927) (рис.2.40). Ранние работы Гейне были собраны в альбоме «Сумасбродства» и опубликованы издательством А. Лангена в 1901 году.

Графику принадлежит важная роль в развитии плакатного жанра Германии. Как и А. де Тулуз-Лотрек в свое время во Франции, Гейне меняет восприятие афиши и заказчиками, и зрителями. В основном Гейне делал плакаты для художественных выставок и рекламных акций промышленных предприятий. Например, для игристых вин Henkell (Висбаден), Schloss Wachenheim (Франкфурт), для выставки Deutscher Künstlerbund (Берлин, 1905). Т. Т. Гейне выполнил знаменитую серию афиш для *Simplicissimus*, придумав эмблемы издания – красную собаку (рис.2.41) и танцующего демона (рис.2.42). Красочный плакат с изображением черного демона, увлекающего за собой в головокружительном вихре танца молодую барышню, можно было встретить на улицах города и в самом издании на рекламной странице. Герои даны в

²³¹ Радаков, А.А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.11

²³² См. там же

характерной для стилистики плаката этого времени манере контурного рисунка, уплощённые вытянутые по вертикали фигуры залиты яркими красками.

Бесспорно, источником вдохновения для Т. Т. Гейне был французский плакат. Декоративность, линейный рисунок, в сочетании с яркими красками, заполняющими всю поверхность плаката А. де Тулуз-Лотрека или А.Т. Стейнлена, составляют основу изобразительности Гейне. Г. А. Брылов писал, что в Германии о «художественном плакате может идти речь лишь с 1896 года... за Paris последовали Jugend и Simplificissimus, выдвинувший Томаса Теодора Гейне, едва ли не самого гениального из всех ныне живущих художников плакатов: вспомните «даму с чертом» и двух красных бульдогов на черном поле, с которыми сначала выступил Simplificissimus²³³.

Плакат 11 Scharfrichter (рис.2.43), созданный художником в 1902 году для одноименного кабаре, близкого кругу Simplificissimus, навсегда для которого Гейне являлся, и в наше время восхищает своей лаконичностью и выразительностью формы. Свойственная французским афишам утонченность с лихвой компенсируется проникновенностью представленного образа. В графике плаката нашел свое отражение образно-символический язык «декадентской» карнавальной культуры ночных кабаре. Главная героиня – прославленная актриса театра Мария Дельвард (1874-1965), словно капельмейстер приветствует нас с афиши. Образ ее экспрессивен и выразителен. В достижении художественной содержательности Гейне использует графический язык модерна, сообщая ему определенную долю мистифицированной таинственности, посредством использования глубоких насыщенных цветов, словно рожденных в полусумраке ночных заведений.

²³³ Брылов, Г.А. Иллюстрация в книге, журнале и газете / Г. А. Брылов. – М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ. - 1931. – С. 312-313

Талант Т. Т. Гейне был универсален. Он много работал, создавая рисунки, гравюры, картины, орнаменты для тканей, оформлял книги и даже писал сатирические рассказы и сказки. В 1909 году состоялась первая большая персональная выставка его картин в мюнхенской галерее. В 1921 году Гейне проиллюстрировал 32 литографиями драму Т. Манна *Wälsungenblut*²³⁴. Однажды ему посчастливилось выступить в роли сценического художника для *Die deutschen kleinstadter*. В 1935 году во время эмиграции в Амстердаме были изданы написанные им «Сказки», а в 1944 – в Стокгольме вышел в свет автобиографический сатирический роман «Я жду чуда».

Несмотря на разносторонний талант, никогда не прекращавшуюся работу в качестве иллюстратора книги, плакатиста и художника с 1896 года судьба Гейне будет навсегда связана с *Simplicissimus*, в котором он работал с момента основания вплоть до вынужденной эмиграции в 1933 году, когда из-за его сатирических опусов в адрес Гитлера (рис.2.44) и еврейского происхождения был вынужден бежать сначала в Берлин, затем в Прагу и Стокгольм.

Большинство исследователей творчества Гейне сообщают, что именно ему во многом принадлежит формирование художественного облика издания. Иллюстратор разработал обложку и логотип, а также богато оформлял журнал виньетками, заставками и концовками. В первых выпусках еженедельника его острая сатира еще не так громко звучит, создается впечатление, что он скорее только формирует собственный стиль и характер сатирической иллюстрации, обращаясь к традиции немецких рисовальщиков и новому художественному языку. Однако в первых выпусках он выступает больше как оформитель, рисуя красивые виньетки в стилистике модерна. В титульном выпуске был опубликован

²³⁴ *Wälsungenblut* – новелла Т. Манна, была написана в 1906 г., но не была опубликована до 1921 г.. В произведении Манн высмеивает оперу Рихарда Вагнера «Валькирия», 2-я часть тетралогии «Кольцо Нибелунгов».

и первый его незамысловатый comic strip «Колбаса и любовь». Новая форма иллюстрации быстро вошла в обиход издания и творчество Гейне. Появление такой формы можно рассматривать и как новаторство, и как преемственность немецкой юмористической традиции, где подобным законченным повествованием в картинке считается «Макс и Мориц» В. Буша, появившийся в журнале *Fliegende Blätter* (1865). Иллюстрация состоит из семи небольших последовательно расположенных рисунков, так, что, умело раскодировав рассказ, график представляет нам полноценное юмористическое повествование.

«Гейне беспощадный прокурор современной Германии, Германии милитаризма, самодовольства, пивного патриотизма и филистерства. Никому пощады! Все виноваты! Вот что говорят рисунки Гейне. Кого щадить и за что?! Вильгельма II? Но разве в его царствовании нет нужды, злодеяний и беззаконий? И потом – зачем он носит такие ужасные усы?!... Не этих ли переполненных патриотизмом и пивом господ или рабочих. С утра до ночи работающих на них? Но, ведь, дай только этим рабочим деньги, и они станут такими же коммерсантами. Офицеров, готовых каждую минуту пролить кровь свою за Фатерляндь – да, но покаместь они охотнее проливают кровь в колониях, отрубая беззащитным неграм руки. Честных матерей? А кто поручится, что они от того только не кокотки, что недостаточно красивы или умелы? Ученых? но ученые, кажется, уж слишком злоупотребляют знанием истории, для составления новоиспеченной денежной аристократии фамильных деревьев! Никому пощады! Гейне призирает все, он ничего не любит, кроме возможности издеваться и обижать. Изображая мелких людей, мелкие страсти, он иногда сам бывает мелочен в трактовке сюжета. Но как типична и зла эта мелочность! О, он знает, чем обидеть людей. Он знает, что богачу гораздо неприятнее видеть себя изображенным подглядывающим в окна дворца, когда его не пригласили на бал,

чем обсчитывающим рабочих. Даме гораздо обиднее быть изображенной с клопом на бальном платье, чем бьющей своих детей или шарящей в сундуках своей горничной.»²³⁵ Столь резкое высказывание русского современника Гейне в наше время звучит скорее как приговор бессердечному гению, не сумевшему найти в своем художественном восприятии мира светлые стороны. Несмотря на заработанную им славу беспощадного сатирика (именно благодаря «Simplicissimus»), не стоит рассматривать его творчество в столь ограниченном ракурсе. Многие его работы говорят о красоте линии, о тонком чувстве цвета, об умении найти смешное в грустном и передать это посредством изображения, о согласии его творческих исканий художественным веяниям времени. Т. Т. Гейне никогда не останавливался в своем творческом развитии, он всегда искал новые способы художественной выразительности, вот почему в его графике можно встретить черты стилистики модерна, японской гравюры, О. Бердслея, старых немецких мастеров и карикатуристскую традицию XVIII-XIX веков.

Во втором номере *Simplicissimus* появляется первая полностраничная иллюстрация под названием «Возле Райских врат» (*An der Himmelspforte*) (рис.2.45). Отметим, что данный образ станет одним из любимых художественных приемов Гейне, к которому он не раз будет обращаться в своем сатирическом творчестве. В иллюстрации график визуализирует «Врата рая», уподобляя их калитке одного из старинных немецких домиков. Мы видим высокий белокаменный забор, над стилизованными деревцами, явно апеллирующими к густой плодоносной растительности Эдема, порхает ангелок. Устремленные ввысь колонны с вазонами обрамляют дверь. По красивым ступеням поднимается барышня в модном платье с широкими рукавами. Со

²³⁵ Брылов, Г.А. Иллюстрация в книге, журнале и газете / Г. А. Брылов. – М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ. - 1931. – С. 312-313

скрипом открывается калитка, на пороге появляется седовласый старичок в скромном стареньком халате. Движением руки он препятствует попытке барышни войти внутрь. Тут же справа возле роскошного фаэтона ее приветствует господин с рожками на голове. Ниже написаны слова из Священного Писания Мф.19:23-24: «Иисус сказал ученикам: «Истинно говорю вам, что трудно богатому войти в Царство Небесное». В качестве сатирического приема график использует уподобление, иллюстрация несет как сатирический, так и назидательный характер. Изображению свойственна доля повествовательности, для достижения художественной выразительности Гейне использует линию.

Одной из лучших ранних работ графика в журнале по праву можно считать «Сон девушки» (Der Traum der Jungfrau) (рис.2.46). Рисовальщик изображает, видимо за миг до пробуждения, задремавшую на опушке леса барышню. В полудреме она гладит подошедшую к ней большую свинью, со словами: «Ах, Оскар, не так бурно!» (Ach, Oskar, nicht so stürmisch!). Как сатирический прием Гейне использует сопоставление. В художественном решении иллюстрации прослеживаются черты стиля модерн, она выполнена в вертикальном формате, тонкой изящной линией график выписывает силуэт девицы, мечтательное лицо чуть тронуто румянцем, слегка растрепаны волосы. Свойственная ранним работам Гейне детальная насыщенность и повествовательность связывает изображение и традиции графики середины XIX века. Многофигурная композиция насыщена антуражем и проработкой фона, что само по себе требует внимательного и неспешного рассмотрения.

Сатирический гений художника обращался ко многим темам жизни немецкого общества. Его работы пронизаны протестом против политического и социального произвола правящего класса. Х. Зимдарс называет его яростным

критиком несправедливости и жестокости, судьей власти и прусской военщины, который бичевал важность бюрократов и лицемерие представителей церкви.

Характерная раннему творчеству Гейне повествовательность в дальнейшем нашла свое выражение в comic strip и серийных иллюстрациях, которые он публиковал в разных номерах издания. На страницах журнала Гейне создал серию из 32 иллюстраций под названием «Образы семейной жизни» (Bilder aus dem Familienleben). Рисунки выходили в ряде выпусков, их объединяла общая тема – бытовые сцены из повседневной жизни немцев рубежа XIX-XX веков: конфликты детей и родителей, пьянство, безработица, скудость, мещанство, современные нравы, модные веяния и увлечения, научный и технический прогрессы и т.п.

Первая иллюстрация вышла под названием «День рождения Фрица» (Fritzchens Geburtstag) (рис.2.47). На первый взгляд Гейне изображает радостное событие семейной жизни, праздник в кругу близких людей. Счастливые и гордые родители наблюдают, как сын играет в «войнушку» в подаренном ими мундире юнкера. Событие разворачивается в интерьере бюргерского дома, в уютной гостиной, заставленной бесконечным множеством предметов, олицетворяющих ценности семейной жизни. С документальной достоверностью Гейне выводит красивый рисунок на обоях, кружева на занавесках, рюши на переднике хозяйки, яства на столе, фотографии и картины в тяжелых рамках, любимый фикус, бесконечные полки и тумбы. Погружаясь в предметность иллюстрации, мы сами, того не замечая, воспринимаем как предмет и самого Фрица. График уподобляет его игрушечной кукле, марионетке в руках счастливых родителей. В своей сатире Гейне обращается к проблеме военного воспитания и нарастающей милитаризации немецкого общества. На рубеже XIX-XX веков в Германии подобное воспитание имело колоссальное значение. Учеба в Военной академии открывала возможность молниеносной карьеры и была заманчивой в воспитании

молодого поколения. Показательным в отношении общества к военным стало прогремевшее на всю Европу «Дело о Капитане из Кёпеника» (1906), когда сапожник по имени Ф.В. Фогт, надев купленный им в магазине офицерский мундир, сумел беспрепятственно реквизировать казну целого города. В иллюстрации под названием «Мать и сын» (Mutter und Sohn) (рис.2.48) график поднимает волнующий общество того времени вопрос эмансипации женщин. Использует преувеличение и противопоставление, как комический прием Гейне рисует проселочную дорогу, ведущую к стене средневекового города, своим видом навевающего патриархальную общественную мораль, на дороге встречаются двое: мать и сын. Молодой человек, увидев свою мать на велосипеде и в модном брючном костюме, словно в испуге отступает назад и говорит: «О, мама, дорогая мама, ты больше не веришь в Бога?» (O, Mutter, teure Mutter, glaubst du denn nicht mehr an Gott?). Сатира Гейне направлена на новомодное увлечение - загородные велосипедные прогулки. Популярность велосипеда в то время стимулировала также легализацию женских брюк. Модные газеты и журналы пестрили изображениями юных красавиц, кокетливо управляющих двухколесным транспортом. Гейне рисует достаточно гротескные образы, выявляя сатиру, посредством сопоставления и вместо юной девицы облачает в брючный костюм благородную матрону.

В политической сатире Гейне одним из главных персонажей был Вильгельм II. За одну из иллюстраций, высмеивающих деятельность кайзера, графику пришлось поплатиться свободой. Так называемый «Палестинский номер» (Simplicissimus, №31, 1898), на первой полосе которого была опубликована одноименная иллюстрация, был полностью конфискован, а Гейне попал в тюрьму на шесть месяцев. Темой для иллюстрации стала поездка императора в Палестину. С. П. Дягилев в своих заметках для «Мира искусства» в 1902 году,

расхваливая *Simplicissimus* и его сотрудников, работы которых были представлены на Берлинском сецессионе, вспомнил и политические злоключения Гейне, связанные с этой работой. «Частые попытки художника-сатирика применить те же опасные качества своего необычайного таланта к злему вышучиванию личности Вильгельма имели для автора самые плачевные последствия. По приговору суда Гейне был осужден за оскорбление величества на многомесячное заключение в одну из германских крепостей».²³⁶

Постоянным героем карикатур Гейне был и «железный канцлер» О. фон Бисмарк. После его смерти художник создал злую иллюстрацию «Бисмарк в загробном мире» (*Bismarck im Jenseits*) (рис.2.49), где изобразил канцлера, парящего в голубых облаках. Возле левого плеча Бисмарка ангел с лавром в руке, как символом мира сопровождающий канцлера и на небесах. Для графики Гейне характерно использование контурных линий, окрашенных в разные цветовые оттенки. Не только черную линию, но и голубую, и красную для достижения необходимой художественной выразительности мог применять в своем творчестве иллюстратор.

Международные отношения – еще одна важная тема в сатирическом творчестве Гейне. С постоянной периодичностью в исполнении иллюстратора на страницах издания можно встретить аллегорические изображения международных событий. Здесь одним из главных сатирических приемов Гейне становится аллегория. Например, в иллюстрации под названием «Англо-германские отношения» (*Deutsch-englische Verträge*) (рис.2.50) Гейне изображает пожилую полную даму в короне и глуповатого мужчину в нижней сорочке и ночном колпаке. Карикатуру сопровождает следующий текст: «Пойдем, Мишель, дай мне свою рубашку, я бы хотела видеть тебя обнаженным» (*Komm, Michel, gib*

²³⁶ Мир искусства, №2. – 1902. – С. 44

mir dein Hemd auch noch, ich möchte dich gern mal ganz nackt sehen). Иллюстрация является политической и затрагивает вопрос колониальных претензий Англии и Германии в Анголе. Страны представлены в аллегорических образах. График персонифицирует Британию в образе королевы Виктории, а Германию – в традиционном образе немецкого Михеля, облаченного в ночной колпак, как символ вечно спящей немецкой нации. Ярко и выразительно посредством линии график изображает характеры своих героев, лукавую королеву «Англию» и недоверчивого «Михеля», иронизируя относительно политических и экономических амбиций обеих стран.

Одной из больших серий, созданных иллюстратором для *Simplicissimus*, был злободневный цикл под названием «Из самой темной Германии» (*Durchs dunkelste Deutschland*). К работе над серией Гейне приступил сразу после выхода из заключения. Иллюстрации публиковались на страницах еженедельника в период с 1899 по 1910 годы. В первом листе «Вид на страну» (*Blick ins Land*) (рис.2.51) Гейне создает образ мрачной, покрытой промышленными заводами страны. Сверху, как коршуны, пристальным взором за ней наблюдают военные. Оруэлловским языком посредством экспрессивного цветового решения Гейне добивается гнетущей выразительности образа. График апеллирует к принятому в 1899 году новому Гражданскому кодексу, который вызывал сильную общественную критику и споры, так как ущемлял права политических организаций и ряд гражданских свобод.

Со временем психологизм и экспрессионистическая выразительность в данной серии будут только усиливаться, образы становятся все более мрачным, а сам график все более безжалостным судьей. В иллюстрации «Казнь» (*Eine Hinrichtung*) (рис.2.52) Гейне обличает глупость и безжалостность государственной власти. Муштруемых ученых мы видим во дворе казармы на

иллюстрации «Свобода науки» (Die Freiheit der Wissenschaft). В рисунке «Городовой» (Der Schutzmann) наблюдаем униженного деятеля культуры. Расшифровываем реакционный характер правосудия в иллюстрации «Двойная юстиция» (Die Doppel-Justitia). Серия «Из самой темной Германии» поражает характерностью предметов, типов и сцен, тонким пониманием наболевших острых социально-политических проблем общества и государства. Критика, сатира и изобразительное искусство в созданных здесь образах нашли небывалую степень выразительности.

Для изобразительности Т. Т. Гейне имеет большое значение среда, в которой происходит иллюстрируемое событие. Она воспринимается, как средство выражения идей, которые художник пытается донести посредством иллюстрации. Фон, цвет и форма усиливают индивидуальную особенность события. Если он превращает героев в собак, то хочет подчеркнуть их натуру, если отправляет в историческое путешествие, то проводит параллели, если рисует красную собаку – хочет подчеркнуть ярость озлобившегося зверя. Со временем экспрессионистическое начало находит в графике художника и образную аллегорическую выразительность. Неправдоподобные монстры, демоны, горгульи, чудовища, гигантские пауки его фантазии словно сходят с порталов готических соборов и оживают на страницах *Simplicissimus*. Смерть, голод, разруха, война, кризис – понятия, подразумевающие собой повествовательность, приобретают в его работах свою символическую образность, свое собственное незабываемое лицо (рис.2.53).

На протяжении многих лет графика Гейне формировала художественный стиль журнала. На страницах *Simplicissimus*, выработав собственный изобразительный язык сатирического высказывания, он снимал маски с героев и развенчивал двойные стандарты общества. В поисках художественной

выразительности он обращался к разным направлениям в искусстве (символизм, реализм и т.п.). Создав свой образный мир, где наравне с проработанностью формы присутствует психологизм, он апеллирует изобразительным языком модерна. Его графика богата цветом, поражает лаконичностью рисунка, в ней есть тонкая штриховка, шероховатые линии, сложные переходы от светлого к темному тону. Наследуя графике немецких карикатуристов XIX века (Буш, Менцель, Оберлендер), под воздействием эстетики *Fin de Siècle*, графики О. Бердслея и японского искусства, он создает новую форму сатирической иллюстрации, внося экспрессионистическое звучание, сближающее его с М. Клингером и К. Кольвиц.

Гейне сам писал тексты к своим иллюстрациям. Создавая живые образы, он обращался ко многим художественным, историческим и культурологическим аллюзиям. Однако, сатирические образы художника отличаются от карикатурной традиции предшествующего времени. Они решены новым изобразительным языком. Значимость сатирического творчества Гейне в Германии рубежа XIX-XX веков, во многом сопоставима с работой У. Хогарта в Англии и Г. Доре во Франции в предшествующее время.

Бруно Пауль (1874 - 1968)

Bruno Paul

Художником, которого отличал свой собственный стиль в *Simplicissimus* был Бруно Пауль. Однако широкой аудитории он больше известен как дизайнер-проектировщик мебели и архитектор. В начале своего творческого пути по настоянию отца он обучался в Дрезденской педагогической семинарии (*Lehrerseminar Friedrichstädter*), где освоил техническую специальность. Только после окончания которой смог всецело посвятить себя искусству. Обучаясь сначала в Дрезденской академии художеств, а затем в Мюнхене вместе с В. Шульцем и Э. Тёни, Пауль не ограничивался в своем творчестве только графикой.

В 1897 году совместно с Б. Панкоком, Р. Римершмидом и Г. Обристом он основывает подобно Морису в Англии, «Мюнхенские объединенные мастерские по искусству и ремеслу» (Münchner Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk) (1897-1901)²³⁷. В рамках этого проекта он занимался дизайном и проектирование.

Как иллюстратор он пробовал себя на страницах «Munich Humoristische Blätter» и «New Munich Tagblatt». В 1896 году стал публиковаться в журнале «Simplicissimus», где за короткий срок сумел приобрести славу ведущего карикатуриста издания. За время работы в еженедельнике графиком было создано порядка 492 иллюстраций. В финальный год сотрудничества с Simplicissimus Пауль размещал в нем свои иллюстрации уже под псевдонимом «Ernst Kellermann». Исследователи связывают это с его назначением в 1906 году на пост директора Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin. По всей видимости, дабы избежать конфликтов на работе, иллюстратору пришлось полностью отказаться от своей карикатуристической деятельности. Сотрудничество с журналом он был вынужден прекратить в 1906 году. В настоящее время основное собрание его работ хранится в «Государственной графической коллекции Мюнхена» (Staatliche Graphische Sammlung München). В европейском искусствознании творчеству мастера посвящен ряд исследований. Последние монографии вышли в 2000-х годах.

Основными темами, звучавшими в сатире Пауля, были политика, церковь и общество. Зачастую иллюстратор не менее злободневен и беспощаден, чем его коллега Т.Т. Гейне. Во многом он такой же прокурор современной Германии, «Германии милитаризма, самодовольства, пивного патриотизма и

²³⁷ Мастерские разрабатывали дизайн мебели и интерьера. В первые годы в Vereinigte Werkstätten работали Питер Беренс, Герман Обрист, Бернхард Панкок, Бруно Поль, Ричард Римершмид, Поль Шульце-Наумбург. В 1907 г. компания была преобразована в акционерное общество. В том же году члены активно поддержали создание Deutscher Werkbund, на ряду с другими организациями Германии фабрикой «Peter Bruckmann & sons (Хайльбронн), издательством «Eugen Diederichs» (Йена), «Wiener Werkstätte», ткацкой фабрикой «Gottlob Wunderlich» и др.

филистерства»²³⁸. В карикатуре «В приемной Ватикана» (Im Vorzimmer des Vatikan) (рис.2.54) график обращается к церковной тематике. Иллюстрация презентует нам приемную в покоях Папы римского Льва XIII, где мы видим столпотворение, вдруг открывается дверь, все оборачиваются... дальше идет текст следующего содержания: «Мертв? - Нет, новое стихотворение.» (Tot? - Nein, ein neues Gedicht). Кардиналы ожидают смерть «Папы-долгожителя». Используя гиперболу²³⁹ как сатирический прием, иллюстратор искажает общепризнанные ценности и в самой ситуации выявляет предмет злой насмешки, низвергая образ Ватикана.

Религиозно-политическая тема звучит в работе под названием «На немецкой границе» (An der deutschen Grenze) (рис.2.55). График иронизирует над деятельностью иезуитских орденов, запрещенных в Германии еще в XVIII веке. Незатейливый рисунок с изображением шлагбаума, преграждающего путь иезуитам, призван показать достоверное положение дел в этом вопросе. Комизм иллюстратор выявляет посредством шаржирования персонажей. Одних он рисует глупыми, других наглыми, дополняя художественный образ словами: «Каждый год мы должны притворяться, что хотим войти» (Jedes Jahr einmal müssen wir so tun, als ob wir hinein wollten. Sonst merken sie, dass wir schon längst bei ihnen zu Hause sind).

Сатира Б. Пауля критична к немецким законам, бюргерской морали, сословности и чиновничеству. В карикатуре под громогласным названием «Дева Германия» (Jungfrau Germania) (рис.2.56) он рисует гротескную «прекрасную валькирию», правда слегка глуховатую и слеповатую. Однако, по-прежнему

²³⁸ Радаков, А. А. Иностранные карикатуры последних дней / А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.33

²³⁹ Гипербола (от греч. hyperbole - преувеличение) - вид тропа, образное выражение, состоящее в непомерном преувеличении силы, значения, размера изображаемого явления.

воинственную и сияющую в всем своем величии. Используя гротеск и аллегория как сатирические приемы, график дополняет образ насмешливым четверостишием, где прославляет величие, силу и красоту «богини», призывая всячески поддерживать ее во имя процветания германского народа. Иллюстратор по-ювеналовски зол и беспощаден и к самой «Германии», и ее свите, высмеивая косность немецкого общества:

Sie ist alt geworden in dreißig Jahren
 Und fromm, wie jede welkende Schöne.
 O lasst uns alle nach Kräften sparen,
 Auf dass gedeihen die Lieblingssöhne²⁴⁰.

Герои Б. Пауля всегда гротескны, с грубыми невежественными лицами, чересчур большими руками и ногами. Он словно изображает их как отражение в кривом зеркале. Его мир – это мир искаженный, которому свойственна неправильность и дисгармония. В карикатуре «Упадок» (Allgemeiner Niedergang) (рис.2.57) график рисует гостиную традиционного бюргерского дома, где в большом уютном кресле расположился «типичный» глава семейства. В его гротескной внешности с круглым розовым лицом, «которому он при всем желании не смог бы придать выражение суровости»²⁴¹, с рыжими седеющими волосами, большими усами и длинным крупным носом иллюстратор рисует национальный типаж. Между ним и его сварливой женой происходит диалог: «Мистер Губер, почему вы собираетесь совершить паломничество в Андекс? С вашим заболеванием Вам лучше пойти в Альтэттинг!» (Warum wallfahrten S'aber allaweil nach Andechs, Herr Huber? Mit ihrem Leiden sollten S'do lieber nach Altötting

²⁴⁰ Simplicissimus, №22. - 1902

²⁴¹ Манн, Т. Будденброки / Т. Манн // www.lib.ru Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN/buddenbr.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 12.06.2019)

gehen!) в ответ: «О! Богоматерь в Альтэттинг уступает богоматери Андекс в значительности» (O mei! De Muttergottes von Altötting lasst a scho bedeutend nach). График «продергивает» обычай совершать паломничество, перемежая духовные ценности любовью немцев к пиву. На рубеже XIX-XX веков Монастырь «Andechs» был одним из излюбленных мест паломничества в Верхней Баварии. Однако, своей популярностью он был обязан не только желанием поклониться мощам святых, но и местным пивоваренным заводом, славившимся добротным пивом.

По своей стилистике и технике исполнения графика Пауля близка кругу и немецких экспрессионистов. Линия в его работах, как и в иллюстрациях многих рисовальщиков еженедельника, является формообразующим элементом. Однако, его угловатые, грубые образы эмоционально выразительны, что во многом отличает его от того же О. Гульбрансона. Отдавая предпочтение контрастным мрачным цветовым сочетаниям, посредством искажения он выявлял несовершенство своих героев и мира, в котором они живут.

Психологизм и экспрессионистическое начало свойственно еще одной линии графики журнала «Simplicissimus», олицетворением которой стали работы В. Шульца, К. Кольвиц, Р. Вильке. Сатирическую иллюстрацию в данном случае стоит рассматривать в контексте преемственности натурализма, критического реализма с его «эстетикой уродливого» (традиция Лукаса Кранаха, Грюневальда). Средневековая традиция заявляет себя уже в начале XIX века. Шеллинг определял комическое, как форму эстетизации безобразного. Философ писал, что «искусство может обратиться к сфере низкого, лишь постольку, поскольку и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание и есть

сущность комического»²⁴². В карикатуре начала XX века стоит говорить о продолжении традиции. Обращаясь к изображению искаженных, гипертрофированных персонажей, зачастую с чересчур большими натруженными руками и ногами, словно отражая их в кривом зеркале, графики достигают находимого комического эффекта. При этом изобразительный язык их карикатуры лаконичен, упрощен до знаковости. Сатирический рисунок приобретает новое звучание, комизм проявляется «сквозь слезы», через эмоциональное воздействие, и смех здесь скорей превращается в трагедию. Иллюстраторы через искаженные образы выявляют определенную депрессивность, в какой-то степени деградацию. Выразительный язык в работах рисовальщиков, близких этой группе, напряжен, а художественная образность строится на болезненных, нервных фигурах и во многом пронизана мрачной экзальтированностью.

Вильгельм Шульц (1865-1952)

Wilhelm Schulz

Постоянным иллюстратором *Simplicissimus* с момента его основания был Вильгельм Шульц. График проработал в издании почти 50 лет, его рисунки являются неотъемлемой частью еженедельника. В отечественном искусствознании творчество этого интересного иллюстратора, карикатуриста и поэта не изучалось, его имя упоминается очень редко и только в контексте *Simplicissimus*. В 2011 году в Дрездене была опубликована монография К.И. Войгта «Вильгельм Шульц и *Simplicissimus* в Люнебурге». Художественный талант и мастерство графика были признаны в Германии еще при жизни,

²⁴² Шеллинг, Ф.-В.-Й. Философия искусства / Ф.-В.-Й. Шеллинг // www.philosophy.ru Стэнфордская философская энциклопедия URL:<http://www.philosophy.ru/upload/iblock/cb5/cb598bc5d230b1dae4f9e1b307a49613.pdf> (дата обращения: 18.10.2019)

свидетельством тому служат авторские выставки, две из которых прошли в родном городе Шульца – Люнебурге (1942, 1952) и одна в Мюнхене (1940).

Первоначальное художественное образование В. Шульц получил как гравер в Гамбургском литографическом институте. В 1892 году ему удалось поступить в Мюнхенскую академию изящных искусств, где он обучался в классе П. Хёккера. Его преподаватель и ввел иллюстратора в круг представителей «нового искусства». Вместе с ним в этом же классе обучались еще два будущих иллюстратора издания – Э. Тёни и Б. Пауль.

Шульца нельзя назвать типичным художником *Simplicissimus*, он безусловно, создавал карикатуры на остро-политические и социальные темы, но прославился он своими «пейзажами старой Германии» и лирическими рисунками, которые сопровождал стихами в стилистике немецких романтиков Т. Шторма и В. Раабе. Воздействие позднего романтизма и символизма весьма ощутимо в графике мастера. В его иллюстрациях присутствует интерес к родной истории и народному творчеству. Создавая рисунки на злободневные темы, он обращался к культурной традиции. В качестве сатирических приемов он часто использовал преувеличение и сопоставление, где источником вдохновения было прошлое страны. Например, в иллюстрации «Старые и новые времена» (*Alte und neue Zeit*) (илл.2.58) Шульц обращается к историческому персонажу рыцарю-гуманисту Ульриху фон Гуттену, автору сатирического сочинения «Письма темных людей»²⁴³ и борцу за свободу времен Реформации. В Германии XIX-го века и

²⁴³ «Письма темных людей» (*Epistolae obscurorum virorum*) - знаменитый памфлет начала XVI века, выдающийся памятник немецкой гуманистической литературы (авторы — Крот Рубиан и Ульрих фон Гуттен, а также повидимому и некоторые другие гуманисты, авторство которых с точностью не установлено). По замыслу сочинение является аналогией к «Письмам знаменитых людей» (*Clarorum virorum epistolae*), опубликованным в 1514 гуманистом Рейхлином. «Письма темных людей» адресованы якобы от имени врагов Рейхлина и его единомышленников иезуиту Ортуину Грацию, одному из столпов кёльнской теологии, возглавившему движение обскурантов. Перед читателем длинной вереницей проходят резко очерченные образы адептов мракобесия: теологи, магистры, бакалавры, монахи — невежественные, несмотря на свою цеховую кичливость, развратные,

особенно после событий 1848-49 годов, он был популярен и любим народом. В среде патриотов его личность стала символом борьбы за независимость и национальное самосознание (Прим.: К.Д. Фридрих написал картину под громким названием «Могила Гуттенса», 1823). На иллюстрации Шульца легендарный герой предстает в образе рыцаря-великана: в доспехах, с мечом, овеянный лавром победителя. Величественный великан сверху вниз взирает на просторы холмистой родины, по землям которой подобно крысам бегут представители иезуитского ордена. Стихотворение, сопровождающее иллюстрацию, сообщает лирическо-патетическое настроение. Автор обращается к самому Гуттену со словами, в которых звучат ноты грусти и разочарования. Сатира Шульца в отличие от Т. Т. Гейне и О. Гульбрансона – незлая насмешка, его юмор мягкий и ироничный:

So ist des Reiches Herrlichkeit
 Herr Hutten¹, wie zu deiner Zeit.
 Spürst überall die römisch' Hand,
 Der Pfaff regiert im deutschen Land.

Die andern sind die feilen Knecht',
 Find'st keine Freiheit und kein Recht
 Auch heut, wie einst. Was du gewagt,
 Herr Hutten, war umsonst gesagt.²⁴⁴

Как средство художественной выразительности, он использует свет. В отличие от стилистики Гейне, с его неестественной наэлектризованной пестротой, колорит Шульца сумрачен, цвета фольклорные – мрачноватые влажные оттенки

несмотря на внешнее благочестие, пропитанные звериным фанатизмом, лютой ненавистью ко всему «ренессансному», прогрессивному. Первый перевод на русский язык принадлежит Н. А. Куну и С. П. Маркишу.

²⁴⁴ *Simplicissimus*, №1. - 1904

тёмно-синего неба, темно-зеленых далей, вторят серому облачению рыцаря, тем самым выявляя его сумрачное настроение.

Шульц часто апеллирует к мифологии и фольклору, его герои - грустные мечтательные принцессы, драконы, таинственные величественные германские леса, полные страшных ведений и невероятных чудовищ, драконы (рис. 2.59) и мужественные рыцари, смерть, старые бродячие музыканты, шуты, калеки. В ранних иллюстрациях неизменно можно встретить изображение леса или тумана, таящих в себе тайну непознанного: «Он охотно заглядывает в старые замки, находит там в высокой башне заключенную царевну и даже дракона на страже».²⁴⁵

По всей вероятности, у иллюстратора был и талант поэта. Одно из его стихотворений даже было положено на музыку Эдварда Грига. Тома в письме знакомому писал: «...я отправляю вам великолепную детскую книгу Вильгельма Шульца. Я думаю, что ... наконец-то появилась настоящая детская книга... Непревзойденным я нахожу четвертый и пятый рассказы. В них есть тепло и тонкая поэтика, которые меня восхищают... И картинки! ... смесь настроения и гротескности в изображении»²⁴⁶ (11 декабря 1904).

Вильгельм Шульц иллюстрировал не только свои книги. Среди его работ рисунки к произведениям: Г. Гессе «Гимназист» (1915), «В старом солнце» (In der alten Sonne) (1914), Т. Манна «Будденброки» (1903) (рис.2.60), И. Зайдель «Das wunderbare Geißleinbuch» (1925) (рис.2.61), Г.В. Эберленда «Der Seebär. Wulffs weitere Fahrten und Abenteuer» (1926) и многих других.

²⁴⁵ Троцкий, Л.Д. Лукавый бес мещанства / Л.Д. Троцкий // www.magister.msk.ru/library/trotsky Лев Троцкий URL: <https://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl500.htm> (дата обращения: 02.09.2019)

²⁴⁶ Voigt, K.-I. Wilhelm Schulz und der Simplicissimus in Lüneburg / K.-I.Voigt // URL: https://books.google.ru/books/about/Wilhelm_Schulz_und_der_Simplicissimus_in.html?id=0rzYZwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 09.08.2019)

На протяжении десятилетий на страницах «Simplicissimus» график публиковал пейзажи и виды немецких городков. На страницах журнала, перед зрителем обязательно то там, то здесь мелькнут поэтизированные виды старой доброй Германии (рис. 2.62), с ее уютными улочками и красными черепичными крышами, напоминающими чем-то работы художников Бидермейера. «Кто хочет понять поэта, должен отправиться на его родину» – эти слова И.В. Гете невероятным образом подходят для творчества Шульца. Одним из источников его вдохновения всегда был родной город Люнебург и его окрестности. В поздние годы жизни он даже специально совершает туда поездки, возвращаясь с новыми мотивами для *Simplicissimus*. «Его рисунки старых Германских городов, тонко раскрашенные, полны настоящей поэзии»²⁴⁷.

Многие ранние работы залиты солнечным светом, в них струится полная энергии жизнь, но со временем можно проследить и усиление критического отношения к окружающему миру, своеобразное принятие эстетики экспрессионизма, особенно заметное в его карикатурном творчестве. Шульца волновали темы социального неравенства, бедности рабочего класса, он часто изображал болезненных и изнеможенных физическим трудом людей, в чем проявляется его близость творчеству К. Кольвиц и Г. Цилле. В рисунке «Угольная забастовка» (*Kohlenstreik*) (рис.2.63), созданном художником на злободневную тему «Ноябрьской революции» (1918) и положения рабочих, график изображает мать с малолетними детьми на фоне озаренного рассветным пламенем морозного утра завода. Шульц обращается к внутреннему состоянию героев, эмоциональному переживанию матери за судьбу детей в беспокойное время. Иллюстрация проста и понятна по своему содержанию, однако, все в ней пронизано чувством – страхом перед неизвестным. Используя широкую

²⁴⁷

См. там же

штриховку, график создает мрачные тени на снегу, блики на одежде и лицах персонажей, всполохами невидимого пламени озаряющие пространство, тем самым усиливая напряженность.

Неравнодушным, как и все художники *Simplicissimus*, Шульц был и к событиям Первой мировой войны. Этот период достаточно подробно освещен на страницах журнала. Как правило, все обстоятельства войны представлены на страницах издания, согласно патриотическим устремлениям журнала. Однако, образы Шульца не ограничиваются изображением военных действий, как, например, Тёни. В его иллюстрациях появляются вереницы бродяг, калек и шутов, словно на картинах П. Брейгеля и в сочинениях о Т. Уленшпигеле²⁴⁸, Рейнеке-лисе²⁴⁹ и «Корабле дураков» (рис.2.64). В большинстве случаев, художник изображает горе постигшее простого человека во время войны. К примеру, полна драматизма иллюстрация «Восточная Пруссия» (*Ostpreußen*) (рис.2.65). Перед нами сцена вспахивания земли, однако, мы не видим радости крестьянского быта, разруха и голод — вот основные герои повествования. В серо-желтых мрачных тонах Шульц рассказывает о беде, постигшей эти земли. Здесь на смену теплым мечтательным, полным любви к культуре своей родины пейзажам, пришли мрачные образы разочарования.

²⁴⁸ Тиль Уленшпигель - персонаж средневековых легенд в Нидерландах и Германии. Бродяга и плут, в произведениях более позднего времени превратился в народного героя. Образ стал частью фламандского и немецкого фольклора в XIV веке, а в начале XVI века впервые появилась печатная книга под заголовком «Занимательное сочинения о плуте Тиле...», где ранние народные легенды об Уленшпигеле были собраны и литературно обработаны. Тиль Уленшпигель неизменно изображался с двумя атрибутами - совой и зеркалом. В 1835 году был написан фарс «Уленшпигель, или Подвох на подвох» (*Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack*) австрийского драматурга Иоганна Нестроя.

²⁴⁹ Рейнеке-лис (*Reineke-Fuchs*) - центральный персонаж поэмы И.В. Гете «Рейнеке-Лис» (1793). Образ встречается впервые в произведениях так называемого животного эпоса средневековья. Существуют нидерландские, верхненемецкие, французские и даже латинские версии, и во всех действует хитрый пройдоха, обманщик и лицемер. Приблизительно в 1180 г. Генрих Лицемер (*Heinrich der Glicheſäre*) перевёл на немецкий язык одну из французских версий романа.

Рисунки В. Шульца прямолинейны и правдивы. Его мир – это мир сложных эмоций. Посредством создаваемых им образов, автор транслирует и мир своих внутренних переживаний, поэтому стиль его иллюстраций не бывает однообразен. В его карикатурах можно встретить героев разных времен и эпох, а творчество в целом можно разделить несколько этапов, каждый из которых характеризуется своей художественной манерой. При этом если ранние рисунки близки образности бидермейера и символизма, то поздний период творчества уже пронизан эстетикой модернизма.

Рудольф Вильке (1873-1908)

Rudolf Wilke

Рудольфу Вильке было нелегко начать свою карьеру в качестве художника. Прежде чем посвятить свою жизнь творчеству, он окончил курсы плотника. Приехав в Мюнхен в 1893 году, он попытался поступить в Академию изящных искусств, однако его заявление было отклонено. Поступив в одну из частных рисовальных школ и проучившись там несколько месяцев, неудовлетворенный качеством преподавания, он уехал в Париж, где в течение нескольких лет занимался в Академии Джулина. Однако финансовые трудности уже в 1895 году заставили молодого художника вернуться в Мюнхен.

Год спустя Вильке принял участие в художественном конкурсе журнала *Jugend*. Георг Хирт²⁵⁰, впечатленный талантом графика незамедлительно пригласил его к сотрудничеству. Так началась карьера Вильке в качестве иллюстратора. Первый рисунок *Berliner Momentbilder* в журнале был опубликован в 1896 году, тогда же и Альберт Ланген пригласил рисовальщика в *Simplicissimus*.

Сатира Вильке, как и многих иллюстраторов издания, была злободневной. Героями его работ, подобно Паулю становились представители всех слоев

²⁵⁰

издатель журнала

общества. В его репертуаре можно встретить учителей, врачей, студентов, военных, представителей буржуазии и аристократии, бродяг, священников, нищих, куртизанок, рабочих, феминисток и т.п. Изображая представителей высших сословий, он насмеялся над ними, обращаясь к социальным проблемам низов, демонстрировал сочувствие. Своих героев Вильке наделял характерностью манер, умея безошибочно выделить главное и типичное, создавал определенные типажи, придавая им комичность. Социальная критика сочетается в его работах с глубоким пониманием человеческих слабостей. Для иллюстраций Вильке характерна линейная манера письма, с использованием цвета в качестве изобразительного приема. Подобно Гейне, он делает линию одним из важнейших изобразительных элементов. Зачастую графика иллюстратора тяготеет к эстетике зарождающегося в начале XX века экспрессионизма.

В карикатуре «Молитва перед сражением» (*Gebet vor der Schlacht*) (рис.2.66) рисовальщик обращается к актуальной в то время теме восстания «боксеров» в Китае. Крупным планом он рисует худощавую долговязую фигуру пастора, максимально приближая его к зрителю, уподобляет столбу, неуместно возникшему на фоне мрачного пустынного пейзажа, который лишь условно обозначен. Долговязая фигура пастора чересчур вытянута, лицо искажено неестественной гримасой – он словно пребывает в некоем экзальтированном состоянии. На горизонте видны всполохи красного закатного неба, фигуры всадников, похожие на сумрачные тени, возникшие на горизонте. Вибрирующая напряженная линия только усиливает мрачное восприятие, придавая ощущение трагичности и болезненности мира. Текст под карикатурой гласит: «Солдаты-христиане, давайте выразим наши чувства в криках. Боже правый! Ура! Ура! Ура! Ура!» (*Christliche Soldaten, fassen wir unsere Gefühle zusammen in dem Rufe. Der liebe Gott hurra! hurra! hurra!*).

Вильке полностью отказывается от традиции карикатуры XIX века, характерной для иллюстрации «*Fliegende Blätter*». Подобно Гейне он рисует сатирическую иллюстрацию, в которой нет места сочувственному юмору, создавая ее в сложном сочетании критического реализма и эстетики экспрессионизма. Выразительный язык его графики напряжен, его сатира подобна натянутой струне – звонкая и острая, призванная воздействовать на эмоциональную основу человеческого восприятия. Как и многие художники еженедельника, он искал новые способы выразительности социально-значимого аспекта, призванного не только развлекать публику, но воздействовать на более тонкие основы человеческого восприятия.

Отличие рисунков Вильке от работ того же Гульбрансона в том, что всем его изображениям присуща некая нервозность, импульсивность, напряжение быстрого творческого процесса. Мгновенные ситуации, которые он изображает, и реакция главных героев на них во многом не имеют принадлежности определенной эпохе и национальности. В имеющей политический окрас иллюстрации под названием «Немыслимо» (*Undenkbar*) (рис.2.67) график обращается к теме преемственности поколений, перед нами три представителя одного семейства (три возраста). Используя искажение и сопоставление, как сатирический прием, график, уподобляя их друг другу, придает всем троим гротескный «деградирующий» вид. Главная тема иллюстрации – традиции патриархального немецкого общества. Карикатуру сопровождает надпись: «Папа, у обер-гофмейстера²⁵¹ тоже может быть диарея?» (*Papa, kann ein Oberhof-Zeremonienmeister auch die Diarrhöe kriegen?*). Размышляя о творчестве Вильке в статье, посвященной *Simplicissimus*, Л. Троцкий писал: «Здесь в сущности карикатуры нет. Есть запечатленное уродство. Есть безобразия, извлеченные из

251

чин одного из первых придворных служащих немецких императоров

всех трущоб и канав. Искривленные бедра, кривые ноги, горбы, огромные челюсти, руки гориллы, кретинические лбы...»²⁵²

Вильке, как и многие его коллеги, часто оперировал аллегориями и символами. В иллюстрации «Серениссимус в Обераммергау» (*Serenissimus in Oberammergau*) (рис.2.68) мы встречаем все те же образы трех гротескных «уродов», запечатленных графиком на поверхности листа. В своей сатире Вильке обращается к существовавшей в немецких землях традиции, так называемых «живых» постановок. В то время в Обераммергау ежегодно проходили уличные постановки под названием «Страсти Христова». Это было очень популярное зрелище. В город стекались сотни любопытствующих и паломников, чтобы посмотреть представление. Одним из своих героев Вильке делает Серениссимуса – вымышленного героя плутовского романа О.Э. Хартлебена. По случаю важного события он посещает Обераммергау, и мы, как бы случайно застаем его за беседой, где он произносит следующие слова: «Э-э-э-э-э-э-э-э-э! Мне просто любопытно, чем все закончится» (*Äh – hm – sehr gutes Stück – äh – sehr gutes Stück! Bin nur gespannt, wie die Sache ausgeht*).

Рисунки Вильке ценились его коллегами. Он достаточно быстро стал одним из передовых графиков еженедельника, но к сожалению, талантливый иллюстратор умер в 1908 году в возрасте всего лишь тридцати пяти лет. Творчество Вильке в отечественном искусствознании не изучено, а последняя монография, посвященная его графике, вышла в 1987 году в Мюнхене.

В своей сатирической иллюстрации Вильке близок художникам первой волны немецкого экспрессионизма, он также отвергает буржуазную эстетику красивого, взамен идеального эстетизированного мира, он предлагает мир

²⁵² Троцкий, Л.Д. Лукавый бес мещанства / Л.Д. Троцкий // www.magister.msk.ru/library/trotsky Лев Троцкий URL: <https://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl500.htm> (дата обращения: 02.09.2019)

уродливого. Он делает объектом своих иллюстраций людей, но все они всего лишь искаженные маски кривого зеркала его сатиры. Парадирует общество в своих карикатурах, Вильке словно искал признаки его деградации, хотел выявить поддельность, показать его неестественность.

Следующая группа иллюстраторов, к которой стоит отнести О. Гульбрансона, К. Арнольда и Э.Шиллинга, строит изобразительный язык своей сатирической иллюстрации посредством линии. Карикатуристы практически полностью отказываются от повествовательности и многосложности композиционных построений, сосредотачивая все внимание на возможностях выявления комического средствами одной линии. Все скорее именно поэтому столь часто они обращались к визуальным возможностям *comic strip*. Первым иллюстратором, ставшим развивать в своих едких сатирических изображениях тот особый характер линии модерна, получивший название благодаря вышивке Германа Обриста «удар бича», является О. Гульбрансон. По всей видимости, вокруг графика сформировался определенный круг рисовальщиков (школа), со схожей манерой сатирической иллюстрации. Так, например, Франциска Билек (Franziska Bilek) (1906-1991) была ученицей О. Гульбрансона, а затем присоединилась к работе над еженедельником (410 работ) (рис.2.69). Рёгнвальд Бликс²⁵³ (Ragnvald Blix) (1882-1958) публиковал свои работы в *Simplicissimus* в период с 1907 по 1934 годы. Рисовальщик попал в издание благодаря знакомству с Гульбрансоном (466 работ) (рис.2.70). Марсель Фиршман (Marcel Frischmann) (1900-1952) сотрудничал с изданием в период с 1927 по 1933 (305 работ) и, как правило, создавал небольшие контурные карикатуры, размещаемые на рекламных

²⁵³ В своей сатире Бликс обращался к разнообразным темам, от социально-бытовой критики до политических баталлий. В период с 1919 по 1920 гг. также был редактором норвежского сатирического журнала «Exlex» (с которым сотрудничал и О. Гульбрансон). Во время Второй мировой войны прославился антинацистскими карикатурами

полосах (рис.2.71). Схожей художественной манерой сатирической иллюстрации отличаются работы Рудольфа Криша²⁵⁴ (рис.2.72) и Фридриха Хойбнера²⁵⁵(рис.2.73). Графики работали над бытовой и политической карикатурой небольшого формата. Р.С. Кауфман писал, что метод Гульбрансона получил большое развитие во многих странах. При этом автор именно творчеству Гульбрансона сообщает некую «законченную новую художественную концепцию *Simplicissimus*.²⁵⁶

Олаф Гульбрансон (1873-1958)

Olaf Gulbransson

Олаф Гульбрансон – один из самых прославленных художников *Simplicissimus*. Норвежец по происхождения, иллюстратор и карикатурист родился 26 мая 1873 года в Кристиании (Осло). С двенадцатилетнего возраста он стал посещать Королевскую датскую академию искусств (*Königliche Kunst und Handwerksschule in Christiania*). Сатирический и графический талант юного рисовальщика проявился рано, первые карикатуры он помещал в норвежских изданиях *Pluk*, *Tyrihans*, *Trangviksposten*, *Paletten* и *Fluesoppen*. На рубеже XIX-XX веков Гульбрансон учился в гремевшей на всю Европу Академии Коларосси.

Сотрудником *Simplicissimus* Гульбрансон стал в 1902 году, когда журнал уже приобрел определённую известность в Европе. Графика пригласил к сотрудничеству Альберт Ланген, находившийся в непрерывном поиске новых талантов. Об одаренном норвежце он узнал от Б. Бьерсона и незамедлительно

²⁵⁴ Рудольф Криш (Rudolf Kriesch) (1904-1992) - создавал для «*Simplicissimus*» небольшие карандашные рисунки близкие по стилистике К. Арнольду. С изданием график сотрудничал в период с 1931 по 1944 гг. и опубликовал порядка 827 работ.

²⁵⁵ Фридрих Хойбнер (Friedrich Heubner) (1886-1974) - немецкий рисовальщик и плакатист, ученик Ю. Дица. Хойбнер в 1914 г. он был одним из основателей группы художников «Шестерка» (*Die Sechs*). В «*Simplicissimus*» опубликовал 328 работ в период с 1912 по 1933 гг.

²⁵⁶ Кауфман, Р.С. Д. Моор / Р.С. Кауфман. – М.: Изогиз. – 1937. – С.7

пригласил в Мюнхен. С этого момента творческая деятельность Гульбрансона будет тесно связана с *Simplicissimus*, сотрудником которого он останется вплоть до момента его закрытия в 1944 году.

Уже в первый год сотрудничества с еженедельником, благодаря политической сатире – одной из главных тем его творчества, О. Гульбрансон становится одним из известных иллюстраторов издания. Л. Штейдле в своей книге воспоинай «От Волги до Веймара» так описывает рисовальщика: «Из наших окон виднелся дом с садом Олафа Гульбрансона. Ходил он у себя месяцами голый до пояса, в коротких штанах и сандалиях, что, по нашим нынешним понятиям, разумеется, вполне допустимо на отдыхе, но тогда считалось рискованным и воспринималось как вызов общепринятым нормам. Из дня в день до поздней осени появлялась в саду фигура Гульбрансона – широко известная по его собственным карикатурным автопортретам, – необыкновенно тучная, с круглой как шар лысой головой, багрово-коричневой от загара. Приманкой для нас были его павлины, сидевшие на ступеньках или балюстраде террасы... Но еще большее любопытство вызывал в нас сам Олаф Гульбрансон, известный своей язвительной иронией, своими обличительными выступлениями против трона и алтаря, против всего, что имело какое-либо касательство к правящему классу. Мой отец, часто воспринимавший это как прямое оскорбление его глубоко религиозного чувства, знал, однако, во всех тонкостях *Simplicissimus* и работы Гульбрансона.»²⁵⁷

Во время сотрудничества с еженедельником, Гульбрансон разработал собственный стиль так называемого «быстрого» рисунка. Первой опубликованной работой стала его иллюстрация под названием «Немецкий Рейхстаг» (*Der deutsche*

²⁵⁷ Штейдле, Л. От Волги до Веймара / Л. Штейдле // www.militera.lib.ru Милитера. Военная литература URL: <http://militera.lib.ru/memo/german/steidle/index.html> (дата обращения: 02.09.2019)

Reichstag) (рис. 2.74). Полностраничный comic strip, выполненный в черно-белом цвете, состоит из двух последовательно расположенных рисунков, иллюстрирующих «жаркие дебаты». Комментарий к рисунку весьма лаконичен, там можно увидеть «1902, 1903, 1904» и три знака вопроса «???». График иронизирует по поводу государственного собрания (Рейхстаг). Для достижения художественной выразительности Гульбрансон использует гротеск²⁵⁸. Конфликт выявлен посредством шаржированных образов, в физиогномике персонажей автор точно улавливает и мастерски подчёркивает их характерность. В иллюстрации еще нет той свойственной Гульбрансону линейности, здесь скорее видны его творческие поиски и близость французским карикатуристам.

Одной из любимых иллюстративных форм в сатирической графике Гульбрансона, как и у Гейне был comic strip. График часто использовал форму комического рассказа, тонко улавливая изменения и подчеркивая типичное. Рисунок под названием «Финский северный олень» (Das finnische Renntier) (рис. 2.75) можно рассматривать как характерный для графики Гульбрансона, где главным выразительным средством становится тонкая, натянутая как струна линия. Comic strip состоит из шести рисунков, последовательно обрисовывающих сюжетную линию. Политическая сатира иллюстратора обращена к теме финско-русских отношений и главным образом затрагивает вопрос русификации Финляндии (1899-1905). Посредством использования аллегии, как сатирического приема, Гульбрансон иллюстрирует события, связанные с назначением в октябре 1898 года генерал-губернатором Финляндии Н. И. Бобрикова, несколько лет спустя убитого финским националистом Э. Шауманом.

²⁵⁸ Гротеск (от итал. grottesco - причудливый) - средство художественного изображения, в основе которого - максимальное преувеличение и заострение, нарушающее границы правдоподобия, соединение несоединимого: реального и фантастического, ужасного и смешного, трагического и комического, безобразного и прекрасного; основа гротеска - гипербола, используется в целях создания сатирических образов.

Оперируя ограниченным количеством художественных приемов (цвет и линия), используя аллегорию, как комический прием, рисовальщик изображает «глуповатого» упертого «финского» оленя и деспотичных «русских» егерей.

С точки зрения построения композиции, иллюстрации Гульбрансона отличаются простотой и лаконичностью. В отличие от того же Гейне, который часто использует нагромождение деталями, Гульбрансон отбрасывает все лишнее, тем самым выявляя только необходимое для достижения комического эффекта, создавая яркий запоминающийся образ. «Его фигуры, его шаржи - это линейные схемы: все лишнее, неважное, отвлекающие внимание от сути, выброшено»²⁵⁹ - пишет А. А. Радаков. Сравнивая творчество графика с работами Гейне, он указывает на то, что «Гульбрансон не так сатиричен и зол, как Томас Гейне. Он уважает человечество больше своего коллеги. Но некоторые созданные им типы необыкновенно жизненны и злы»²⁶⁰.

Гульбрансон создавал для «Simplicissimus» серийные иллюстрации. Одной из прославленных работ является цикл под названием «Галерея знаменитых современников», в которой рисовальщик запечатлел многих поэтов, писателей, ученых, музыкантов и политиков своего времени. Среди его героев можно встретить Ф. фон Ленбаха, Т. Моммсена, З. Вагнера, Л. Н. Толстого, Б. Бьёрнсона, Е. Рихтера, Э. Грига, К. Хамсуна, М. Горького, М. Шиллинга, А. фон Менцеля, Т. Рузвельта, Ф. Штука, М. Клингера, О. Родена и мн. др.

Портреты представляют рисунки небольшого формата, занимающие, как правило, ¼ часть полосы журнального разворота. В них невероятно ярко проявилось мастерство Гульбрансона-психолога, тонко чувствующего и понимающего личность, которую он изображает, умеющего передать в быстром

²⁵⁹ Радаков, А. А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.32

²⁶⁰ См. там же

наброске все самое характерное, составляющее суть представленного им героя и делающее его образ невероятно смешным. М. Горький в книге «О писателях» (1928) оставил следующую заметку о портрете-шарже Л.Н. Толстого (рис.2.76): «Это – удивительно! Но черту Буслаева постиг в Толстом силою какой-то таинственной интуиции Олаф Гульбрансон... всмотритесь в его рисунок, столько в нем меткого сходства с действительным Львом Толстым и столько на этом лице со скрытыми, спрятанными глазами дерзкого ума, для которого нет святынь неприкосновенных и который не верит «ни в чох, ни в сон, ни в птичий гай».²⁶¹

Линейный стиль Гульбрансона, как нельзя лучше, проявился в серии портретов. Минимальным количеством средств он достигает максимальной выразительности. Линия контурного рисунка точна, но при этом весьма изящна, здесь можно проследить влияние О. Бёрдслей, характерное для многих рисовальщиков того времени. Однако, линия Гульбрансона все же более жесткая, точно зафиксированная и лаконичная, но при этом весьма выразительная. Иллюстратор тяготеет к геометрическим объемам, к прямым углам, окружностям и правильным формам. При этом, Гульбрансон с лёгкостью может ввести в рисунок штрих, которым слегка намечает моделировку объёма, или цвет если это помогает ему достичь нужного впечатления.

Среди тем и героев Гульбрансона основными, как и у Гейне, являются международная политика и социальные вопросы. Его типажи - это ученые, офицеры, политики, служители церкви. Все тот же А.А. Радаков пишет, что немцы Гульбрансону обязаны созданием аллегорического «типа г-жи Германии». Однако его Германия мало походит на овеванное патриотическими чувствами типичное изображение девы-Германии: стройную, гордую блондинку с дубовыми

²⁶¹ Горький, М. О Писателях. Полное собрание сочинений в 5 т. / М. Горький // www.imwerden.de «ImWerden» URL: https://imwerden.de/pdf/gorky_pss_khud_proiz_tom16_1973_ocr.pdf (дата обращения: 21.10.2019)

и лавровыми венками, гениусами, мечами и щитами. «Германия Гульбрансона - это глуповатая, жирная немка, которая носит корону, как чепчик только для того, чтобы прикрывать ею свой шиньончик; она предпочитает иметь в руке вязальные спицы или кофейник, чем меч. По праздникам после обедни она с молитвенником в руках гуляет по Зигель-Аллее и думает о величии Габсбургов. Ее Фатерлянд - это мещанская квартирка, где она живет, дворец Вильгельма II, куда ее изредка приглашают, и рынок, куда она ходит за провизией».²⁶²

Например, в аллегорической иллюстрации «Нуждающаяся Германия» (*Germania in Nöten*) полноватая немка, словно неотесанная скала, сидит, погрузившись в печальные думы. График, используя аллегорию и сопоставление как сатирические приемы, сравнивает ее с образом матери, вскармливающей свой военный флот. Коричневый цвет иллюстрации призван подчеркнуть серость и невежество. Сатира иллюстратора направлена на гонку воображений. В 1908 году в Германии выходит поправка к закону о флоте, предусматривающая увеличение строительства военных линкоров.

Иллюстрации Гульбрансон часто становились титульными и размещались на обложке еженедельника. Его цветные работы обычно характеризуются ярким цветовым решением, также работающим на создание художественного образа. В его работах можно проследить постепенное изменение стиля. Если ранние рисунки отличаются большей экспрессивностью, линии в них более эмоциональны, со временем форма иллюстраций становится более элегантной и утонченной. Он умел невероятно точно передать сатирическое значение, не воздействуя на эмоции, изображая трагедию в действии. В зрелых его работах линия не эмоциональна, а скорее рациональна, он умело отображает и заостряет

²⁶² Радаков, А. А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.32

посредством деформации явление. Отсюда строгая экономия средств, исключение из рисунка всего лишнего и главенство контура, зачастую напряжение он вносил именно через цвет, создавая динамичную иносказательную композицию.

Многие его работы в *Simplicissimus* выходили под псевдонимом А. Durrer. Например, иллюстрация «Профессор Вильсон» (*Professor Wilson*) (рис.2.77). Гульбрансон рисует высокого худощавого мужчину, склонившегося над письменным столом с географической картой, случайно опрокинувшего чернильницу с красной краской. На карте узнаваемы очертания Южной Америки и прочитывается слово «Мексика», а в мужчине читаемы черты американского президента В. Вильсона. Речь идет об одном из эпизодов Мексиканской революции (1910-1917) и оккупации в 1914 году американскими войсками г. Веракрус. В иносказательной манере выстраивая ассоциативный ряд, Гульбрансон апеллирует к военным событиям. Он не изображает конфликт, взрывы, стрельбу, бегущих в панике людей, только красное кровавое пятно, растекающееся как море крови на карте Южной Америки.

График никогда не ограничивал себя сотрудничеством только с *Simplicissimus*, он также работал и как оформитель книг, в том числе и для издательства А. Лангена, иллюстрировал сказки Андерсена и публиковал свои работы во многих других изданиях. Подобно серии «Знаменитых современников» в «*Simplicissimus*», он создал серию «Знаменитые датчане» для местной газеты *Politiken*, занимался сценографией и проектировал костюмы для театральных постановок.

В поздние годы жизни Гульбрансон многократно подвергался критике из-за его сотрудничества с нацистами после их прихода к власти. Однако, он до последнего оставался верен *Simplicissimus*. Уже после Второй мировой войны в

1946 году именно Гульбрансон был приглашен к работе над изданием «Der Simpl».

Графический и сатирический талант Гульбрансона был хорошо известен в России. Его работами восхищались современники, на многих его творчество оказало значительное влияние. График ввел в свое искусство ряд новшеств: обобщенную тонкую линию, динамическую композицию и плоскую однотонную, как у японцев, светотень. Под его влиянием создавал многие свои карикатуры Дмитрий Моор и графики журнала «Сатирикон». Р.С. Кауфман в монографии, посвященной Моору, сообщает, что русский карикатурист высоко ценил творчество Гульбрансона: «В особенности пленял его уверенный, плавный и островыразительный штрих мюнхенского мастера. Но если штрих Гульбрансона при всем совершенстве отличался некоторой эстетской холодностью, то штрих Моора предельно насыщен чувством и выражает отношение художника к изображаемому»²⁶³. При этом автор пишет, что в ранние годы своего творческого становления Моор перенял у Гульбрансона «творческий метод». Присматриваясь к рисункам немецкого карикатуриста, с которыми он мог познакомиться непосредственно, т.к. издательство журнала «Будильник» выписывало «Simplicissimus» наряду с французским L'assiette au Beurre, Моор: «понял, что перед ним не просто талантливый карикатурист, но развернутая система отображения действительности, творческий метод, который обеспечивает художнику, обладавшему им, возможность поднятия искусства карикатуры на большую идейную и художественную высоту».²⁶⁴

Карл Арнольд (1883-1953)

Karl Arnold

²⁶³ Кауфман, Р.С. Д. Моор / Р.С. Кауфман. – М.: Изогиз. – 1937. – С.6-7

²⁶⁴ См. там же

В 1907 году в *Simplicissimus* появляются карикатуры Карла Арнольда. Основной этап активной работы графика в издании приходится на 1920-30-е годы. Придя в издание, он быстро стал его штатным сотрудником, а после Первой мировой войны и партнером акционерного общества.

Арнольд получил художественное образование сначала в Герцогской промышленной и торговой школе (Нойштадт), а затем обучался в Мюнхенской академии изящных искусств у К. Рауппа, Л. фон Леффца и Ф. фон Штука. В 1920-х помимо *Simplicissimus* график опубликовал свои работы еще в ряде изданий: *Nebelspalte*, *Munich Illustrated Press*, *Die Dame* и *Ulk*. В этот период Арнольд также часто бывал в Берлине и рисовал образы богемной жизни немецкой столицы тех лет, которые затем публиковались на страницах *Simplicissimus*. Иллюстрации отличаются тяготением к новой форме выразительности и эстетике модернизма.

Исследователи пишут, что во многом именно финансовые трудности, которые переживал молодой график в начале своей карьеры, побудили Арнольда отправить несколько своих карикатур в редакцию *Simplicissimus*. Несмотря на тот факт, что иллюстратор происходил из богатой семьи бизнесмена М. О. Арнольда, по всей вероятности, финансовой поддержки отца в начале своей творческой карьеры он не имел. На четвертой полосе сентябрьского выпуска за 1907 год была опубликована его первая карикатура – «Субботний вечер» (*Samstag-Abend*) (рис.2.78). Иллюстрация сопровождала рассказ Р. Уолсера «Утро» (*Ein Vormittag*). Как сам график сообщал в письме своим родителям: «Я никогда не верил в успех предприятия, но хотел штурмовать всё, даже оплот карикатуры, пугающий творческий коллектив, который с неохотой принимал в свои ряды посторонних иллюстраторов».²⁶⁵ *Simplicissimus* действительно не часто принимал в свои ряды «новичков». Издатели приобрели из всех его работ только три, однако пригласили

²⁶⁵ Arnold, K. Brief an die Eltern aus dem Jahre 1907 / K. Arnold // Arnold, F. *Leben und Werk*. – 1977. - S.15

к сотрудничеству. «Теперь я сотрудник Simpl, и это открывает мне все двери. Лучше рекомендации не может быть для иллюстратора».²⁶⁶ Для Арнольда это действительно был успех. В Мюнхене в то время работало очень много иллюстраторов и редакции журналов и газет, особенно таких известных как *Simplicissimus*, были переполнены присылаемыми в них работами, большинство из которых, как правило, не просматривалось. Вплоть до 1913 года работы «новичка» не появлялись на титульной полосе. График рисовал небольшие иллюстрации, зачастую на рекламных страницах, и редко полностраничные. Одновременно с работой в *Simplicissimus* он будет публиковать иллюстрации в *Jugend* и *Fliegende Blätter*.

Первой иллюстрацией заглавной полосы стала работа под названием «Вопрос к Гертлингу» (*Frage an Hertling*) (рис.2.79). Рисунок является политической карикатурой. График изобразил Вильгельма II и Т. фон Бетман-Гольвега. Оформленная как репрезентативный портрет иллюстрация подписана текстом следующего содержания: «Я хотел бы знать, какой торговец хмелем оплатит мое пиво в Кельхайме!» (*Ich möchte nun doch mal definitiv wissen, welcher Hopfenhändler eigentlich mein Bier in Kelheim gezahlt hat!*).

Исследователи творчества иллюстратора сообщают, что именно Гейне и Арнольд определяли критический тон «*Simplicissimus*» в послевоенный период. Еженедельник в целом и Арнольд в частности выступали с сатирой на Ноябрьскую революцию (1918), Мюнхенскую советскую республику и Восстание спартакистов в Берлине (1919). В своей критике график достаточно саркастичен. В иллюстрации «Молодая Республика» (*Die junge Republik*) (рис.2.80) среди летящего с неба «вороха» всевозможных бумаг, мы видим маленького падающего

²⁶⁶ Matuszak, T. Karl Arnold (1883-1953) Eine Studie zur Biographie und zum Frühwerk des Künstlers Mit einem Verzeichnis seiner Zeichnungen bis 1918. – Dissertation. – Göttingen. – 1991 / T. Matuszak // www.portal.dnb.de Deutsche Nationalbibliothek URL: <https://d-nb.info/964096536/34> (дата обращения 20.05.2019)

ребенка. График использует цветовые пятна для придания символического значения изображению. Иллюстрацию сопровождает текст: «Не души ребенка резолюциями и протестами!» (Erstickt das Kind nicht in Resolutionen und Protesten!).

Критика журналом Баварской республики вышла еженедельнику «боком» и вызвала прямую конфронтацию, возникшую на почве убийства К. Эйснера (1867-1919)²⁶⁷. Руководством новой республики в издательстве был проведен обыск: «В ночь с 21 на 22 февраля воинственная толпа спартаковцев заняла редакцию *Simplicissimus*, в результате чего в политической борьбе пострадали содержимое нескольких кассовых аппаратов и ряд движимых предметов. Для того чтобы учесть «спартакистскую» свободу прессы, мы публикуем этот номер...».²⁶⁸ В том же номере, где была напечатана статья, на обложке был размещен аллегорический рисунок К. Арнольда под названием «Амур» (*Amor*) (рия.2.81). График изобразил, стоящего на тонкой ветке оливы Купидона с луком в руках, поместив все изображение в стилизованную раму. Карикатуру сопровождает четверостишие:

Seht ihr im Myrtenschatten dort
 Den holden Knaben stehn?
 Ein hehrer Glanz umfließt den Ort,
 Und sanft're Lüfte wehn. –
 Um seine schlanken Hüften schwebt
 Ein rosiges Gewand,
 Und einen sichern Bogen hebt
 Die zarte Götterhand. - Seht, Mädchen, wie sein Auge lacht!
 So freundlich und so mild,

²⁶⁷ Курт Эйснер - политический деятель и журналист, участник Ноябрьской революции, первый премьер-министр Баварии. Был убит в Мюнхене немецким националистом 21 февраля 1919 г.

²⁶⁸ *Simplicissimus*, №21. - 1918

So wie in lauer Sommernacht
 Im Bache Lunas Bild. - Drum, Mädchen! sprecht nicht Amorn Hohn,
 Und süßer Liebe Lust; -
 O seht! er spannt den Bogen schon
 Für jede spröde Brust.²⁶⁹

Важным выразительным средством в графике Арнольда, подобно Гульбрансону, становится линия. В дальнейшем его comic strip, исполненные в технике линейного рисунка, будут визитной карточкой иллюстратора. Со своим талантом рисовальщика, чувством наблюдательности и тонкого юмора, он станет ироническим сказителем берлинского общества.

В характерной для зрелого периода технике выполнена работа «В психиатрической больнице №311» (Der psychiatrische Fall Nr. 311) (рис.2.82). Comic-strip состоит из тринадцати небольших иллюстраций. Перед нами иллюстрированный рассказ без слов, о посещении пациента, прибывающего в изолированной камере, его лечащим врачом. График, посредством гротеска, выявляет комический эффект. Работе присущ тонкий юмор и ирония, Арнольд апеллирует к теме психоанализа.²⁷⁰

В отличие от Т. Т. Гейне объектом карикатур Арнольда всегда был человек, он главный герой его иллюстраций. Чувства, эмоции, переживания, малейшие перепады настроения график точно улавливал и умел запечатлеть в своих линейных рисунках, во многом близких стилистике работ Гульбрансона. В 1920 годы, рисуя упаднические настроения послевоенного времени, Арнольд передавал

²⁶⁹ См. там же

²⁷⁰ С 1899 г. в Германии выходил специализированный журнал «Psychiatrische Wochenschrift», который обеспечивал еженедельный «современный обмен сообщениями» среди врачей-психиатров. Одной из важных задач журнала было препятствие нападениям на психиатрические больницы.

социальные и политические настроения и образы становления нацистской власти. После прихода Гитлера к власти, большинство издателей и иллюстраторов покидали страну (Прим.: Т. Вольф, главный редактор газеты Berliner Tageblatt бежал во Францию), однако, К. Арнольд продолжил рисовать «картины нового Берлина» и политические карикатуры.

Эрих Шиллинг

Erich Schilling (1885-1945)

Близким по художественной манере сатирической иллюстрации Гульбрансону и Арнольду был еще один рисовальщик *Simplicissimus* Эрих Шиллинг. В еженедельнике график опубликовал порядка 1400 рисунков, его наследие столь же объемно, как и творчество Гейне. В отличие от многих иллюстраторов журнала, Шиллинг родился в Берлине. Там он закончил «Школу искусств и ремесел» (*Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums*) и первые карикатуры иллюстратора появлялись в *Kladderadatsch* и *Der Wahre Jacob*. В *Simplicissimus* работы графика появляются в 1907 году.

Одним из основных рисовальщиков издания он становится в 1920-х годах. В сатирической иллюстрации Шиллинга ярко звучит политическая и социальная сатира. На этот же период приходится расцвет его творческой деятельности. Активно сотрудничая с нацистским режимом в 1930-40-е годы, он создавал большинство политических карикатур журнала. Работы иллюстратора сейчас хранятся в Государственной графической коллекции²⁷¹ (Мюнхен).

Для графики Шиллинга характерно влияние модернизма (кубизма, футуризма), стилистики ар-деко²⁷². В иллюстрации «Эксперт» (*Der Fachmann*)

²⁷¹ Национальный музей графического искусства в Мюнхене (SGSM) является одним из крупных музеев графики, где хранятся более 400 000 экспонатов.

²⁷² Ар-деко - течение в изобразительном и декоративном искусстве стран Западной Европы и Америки второй четверти XX в. Получило название от Международной выставки декоративного искусства и промышленности

(рис.2.83) рисовальщик изобразил прекрасный летний вечер. На балконе в свете эклектической лампы двое: барышня, облаченная в шелковый вечерний наряд, с модной прической, чувственно запрокидывает в сторону голову, рядом с ней слегка полноватый мужчина, во фраке. Он курит сигарету. Она говорит: «Как чудесно, эта теплая весенняя ночь! Разве вы не чувствуете этот замечательный аромат?». Он в ответ: «Конечно, я давно заметил, что вы используете последний хит парфюмерной индустрии мэм – за 22, 5 марки!» (Wie wunderbar, diese warme Frühlingsnacht! Und spüren Sie nicht diesen herrlichen Duft?» - «Gewiss, habe schon lange jemerkt, dass Gnädigste letzten Schlager der Parfümindustrie zu zwoundzwanzig Mark fünfzig verwenden!)

В произведениях о «мире после войны» у Шиллинга, как и у многих его коллег, мы видим судорожное веселье «джазового века», напоминающее пляску на краю пропасти. Мир изломанных человеческих отношений, пронизанный цинизмом. Шиллинг выписывает и слегка герметизирует формы изображаемых объектов и предметов, тем самым выявляя их весомость.

Симптоматично и то, что иллюстратор решает вопросы мироощущения нового поколения не в мифопоэтической форме, характерной для графики издания раннего времени, а предельно конкретно. Чувство преданности и одураченности сквозит в большинстве работ. Экономический кризис 1920-х, ставший апогеем времени, как камертон задает ритм в иллюстрации Шиллинга «Пионер экономики» (Ein Pionier der Wirtschaft) (рис.2.84). График изображает двух дам на светском рауте. Мы слышим короткий диалог, в котором одна из них едко подмечает: «Мой муж всегда опережал свое время - он обанкротился три

(Париж, 1925). Впервые появилось в основном в архитектуре, моде и живописи во Франции в 1920-х г. и стало популярным в 1930-1940-е г. в международном масштабе. Этот эклектичный стиль представляет собой синтез модернизма и неоклассицизма. На стиль ар-деко также значительное влияние оказали такие художественные направления как кубизм, конструктивизм и футуризм.

года назад!» (Mein Mann war immer zeit voraus - er hat schon vor drei Jahren Pleite gemacht!).

Создавая дерзкие карикатуры, направленные против нацистов, в 1920-х годах, после прихода к власти Гитлера, иллюстратор резко меняет свои убеждения и становится ярким поборником идеологической сатиры. Главная тема его творчества в журнале 1930-40-х – международная политика.

Вторая мировая война в строго пропагандистском ключе звучит в графике Шиллинга. Одной из ряда многих подобных иллюстраций является карикатура «Убийца» (Der Mörder) (рис.2.85). На фоне черной, горящей красным пламенем земли мы видим шагающего навстречу зрителю русского солдата. Он несет бездыханное тело аллегии «Мира». Шиллинг создает гротескный, демонизирующий образ, придавая лицу черты звериного оскала и обливая руки красной краской. Текст под иллюстрацией гласит следующее: «Я не понимаю, что они имеют против меня - я хочу принести мир в Европу!» (Ich versteh' nicht was Mann gegen mich hat – ich will doch nur den Frieden nach Europa bringen!). Не менее примечателен образ Франции в иллюстрации «Французская пропаганда» (Französische Propaganda) (рис.2.86). Перед нами гигантский питон, скользкий по речному каналу в предрассветном сумраке. Надпись под иллюстрацией следующего содержания: «То, что не может управляться грубой силой, должно достигаться ложью» (Was die rohe Gewalt nicht fertig bekommt, muss die Lüge vollenden). Символом бездушного капитализма предстает Америка в иллюстрации «Новая статуя Свободы» (Die neue Freiheitsstatue) (рис.2.87). Вместо Статуи свободы мы видим президента Рузвельта с мешком денег в одной руке и бомбой в другой. Текст сообщает: «Рузвельт, хранитель демократических идеалов» (Roosevelt, der Hüter der Demokratischen Ideale). К аллегии бездушного мира

денег прибегает автор и в карикатуре «Уолл-стрит» (Wallstreet) (рис.2.88) за подписью: «Каменное сердце мира» (Das steinerne Herz der Welt).

Во время сотрудничества с нацистским режимом, Шиллинг создавал и монументальные произведения, среди которых стоит упомянуть две работы: «Улица» (Die Strasse) (1934) и «Открытие первой немецкой железной дороги, маршрут Нюрнберг-Фюрт» (Eröffnung der ersten deutschen Eisenbahn, Strecke Nürnberg-Fürth) (1935). За несколько дней до окончания Второй мировой войны график покончил жизнь самоубийством.

Шиллинг был художником, который формировал художественный образ «Simplicissimus» в 1930-1940-е годы. По художественной силе и мастерству его работы не уступают многим прославленным иллюстраторам издания. Однако созданный им мир не является стремлением к преображению, подобно творческим исканиям Т. Т. Гейне или Э. Тёни, где рационалистическое начало всегда преобладает над эмоциями. Среда его иллюстраций – это мир внутренних переживаний и эмоций, свойственных упаднической культуре 1920-х годов и подверженных идеологическим концепциям времени. Карикатуры военного времени полны патетики, а многие образы – результат предвзятости, рожденной из принципов националистического сознания.

Другая группа художников, чья графическая манера во многом сложилась на основе творчества французских рисовальщиков Ш. Леандра, А. де Тулуз-Лотрека, А.-Т. Стейнлена представляет иной тип карикатуры, который скорее можно было бы охарактеризовать как шарж, ироничный тип рисунка. Э. Тёни и Ф. фон Резничек, рисуя типажи общества, зачастую именно посредством преувеличения выявляют самое характерное, свойственное изображаемому персонажу, тем самым на страницах издания формируется ниша, в которой графики воспроизведут определенный срез общества. Их тема – богемный образ жизни

творческой интеллигенции и привилегированных классов. Иллюстраторы изображают нравы тех лет, при этом здесь стоит говорить именно о типизации героев. Иллюстрация круга этих художников сама по себе – самоценное произведение искусства, однако сатира в них читается не сразу, зачастую только посредством словесной шутки их сопровождавшей. Помимо выше обозначенных основных рисовальщиков издания, данную линию в журнале развивали и такие иллюстраторы, как: Марчелло Дудович²⁷³ (по всей вероятности, специально приглашённый Лангеном в 1910 году для продолжения в журнале творческой линии погибшего к этому времени Резничика) (рис.2.89) и Эрнст Хейлеманн, сотрудничавший с «Simplicissimus» в период с 1898 по 1936 годы (190 работ). Ему принадлежит одна из карикатур в серии под названием «Душевные люди» (рис.2.90). Тематически близким иллюстратором был Курт Хайлигенштадт²⁷⁴, присоединившийся к изданию в послевоенные годы (1923-1944) и специализировавшийся на натуралистических фривольных сценках (рис.2.91), а также Людвиг Кайнер²⁷⁵ – один из плодовитых иллюстраторов издания (205 работ). Как правило, иллюстратор, создавал незатейливую социально-бытовую карикатуру в стилистике модерна (рис.2.92).

Эдуард Тёни (1866-1950)

Eduard Thöny

Эдуард Тёни создал для *Simplicissimus* более трех тысяч иллюстраций. График сотрудничал с изданием на протяжении нескольких десятилетий, с момента основания и до закрытия журнала в 1944 году. Его работы

²⁷³ Марчелло Дудович (Marcello Dudovich) (1878-1962) - известный итальянский художник плакатист. В издании работал с 1910 по 1944 гг. и опубликовал 193 работ

²⁷⁴ Курт Хайлигенштадт (Kurt Heiligenstaedt) (1890-1964) - известный немецкий дизайнер, создатель плаката (киноплакаты), в журнале им было опубликовано 428 работ.

²⁷⁵ Людвиг Кайнер (Ludwig Kainer) (1885-1967) - известный немецкий график и кинорежиссер, в период с 1909 по 1930 гг. публиковал свои карикатуры в «Simplicissimus».

публиковались почти в каждом номере. Когда будущий график был еще ребенком, семья переехала в процветающий Мюнхен. Австриец по происхождению его отец был скульптором, поэтому еще в юном возрасте Тёни решил связать свою жизнь с искусством. По всей вероятности, он мечтал посвятить себя батальной живописи. Во время учебы в Мюнхенской академии изящных искусств (1883-1892) он ездил в Париж и проходил обучение в классе известного в то время художника-баталиста Ж.Б.Э. Детайля (1848-1912)²⁷⁶. В Париже он также сблизился и с кругом художников Академии Джулиана, слушателем, которой был его друг художник Лео Путц (Leo Putz) (1869-1940). В дальнейшем они оба станут участниками художественного объединения Die Scholle.

Юношеское увлечение графика останется с ним на всю жизнь и для *Simplicissimus* им будут созданы сотни иллюстраций с изображением прусских офицеров, военных, конных выездов, маршей и батальных сцен. В частности, во время Первой мировой войны, он будет одним из графиков, неуклонно иллюстрировавшим военные сражения. Будни офицеров будут одной из главных тем сатиры Тёни в *Simplicissimus*.

По возвращении в Мюнхен иллюстратор некоторое время сотрудничал с изданием *Munich Humoristische Blätter*. В *Simplicissimus* его первая работа была опубликована в тридцатом номере. Для своих иллюстраций график часто использовал новую для того времени технику фотомеханической печати - автотипию.

На страницах *Simplicissimus* Тёни создал достаточно широкую панораму жизни общества тех лет. Объектами его сатиры, как правило, были представители

²⁷⁶ Жан Батист Эдуард Детайль (Jean Baptiste Edouard Detaille) - французский академический художник и баталист. Некоторое время Детай работал в России. В 1886 году в Париже был издан альбом о красносельских манёврах: «Les grandes manœuvres de l'armée russe; souvenir du camp de Krasnoé-Sélo 1884».

привилегированных сословий немецкого общества. Подобно У. Теккерю, изобразившему в «Ярмарке тщеславия» нравы английского общества, Тёни в «Simplicissimus» проиллюстрировал немецкие нравы рубежа XIX-XX веков. В его работах можно встретить военных и дворян, «кокоток» и студентов, но излюбленным героем Тёни всегда оставался прусский офицер. Создавая своеобразные шаржированные типажи, он с высокой степенью дотошности всматривался в своих героев, рисуя их в пивных, галереях, салонах, казармах, на теннисных кортах, ипподромах и улицах города.

Для его графики характерно влияние эстетики французского импрессионизма. Он часто рисовал людей в движении и при определенном освещении, изображал сюжеты флирта, танцев, пребывания в кафе или театре, на прогулке или в садах. Характер его работ во многом противоположен хмурому Шульцу, едким Гейне и Гульбрансону. Работы Тёни полны радости жизни - вечеринок, приятного времяпрепровождения за городом или в дружеском окружении. Сатира его карикатур раскрывается через текст, сопровождавший изображение или посредством физиогномического гротеска.

Несоответствие между показным блеском буржуазного общества и его фальшивой внутренней сутью представляет график в работе «Столпы общества» (Stützen der Gesellschaft) (рис.2.93). Название апеллирует к наделавшей много шума пьесе Г. Ибсена, перенося нас в реальность произведения скандинавского драматурга. Точно через призму телескопа, мы наблюдаем случайно подсмотренную в аристократической гостиной сцену флирта кокетливой барышни с тремя кавалерами в военной форме. Посредством визуализации «благопристойной» атмосферы, он создает шаржи и словно просит всмотреться немного внимательнее. Он словно разговаривает со зрителем: «Посмотрите на этих людей внимательно. Так ли они благородны? Стоит ли брать с них пример?».

В своих работах Тёни уделял большое внимание физиогномике. В графическом почерке иллюстратора также проявляется влияние популярной в то время фотографии и японского искусства. В той же иллюстрации, он фрагментирует изображение, смещая центр композиции вправо, точно передает живую непосредственную позу героев.

Тёни на страницах *Simplicissimus* часто работал в тандеме с Л. Тома. Один создавал иллюстрации, другой писал стихи. Рисунку «Первый снег» (*Der erste Schnee*) (рис.2.94), ставшему отголоском событий Первой мировой войны, присущ патетический настрой. Одноименное стихотворение, написанное Л. Тома – это рассказ о павшем солдате. Иллюстрация Тёни является как бы дополнением к тексту. График рисует путника, заметившего сломанное дерево, к которому прибита табличка с номером «7». Он понимает, что перед ним могила неизвестного солдата и склоняет голову.

Das letzte Lied hat ausgeklungen,
 Das dir der Seewind noch gesungen,
 Und lind und sacht
 Hat dir der Schnee dein Bett gemacht
 Und dich in tiefste Ruh' gewiegt.

Mein Kamerad, nun magst du träumen,
 Wie unter den verschneiten Bäumen
 So fern und weit
 Zur stillen Zeit
 Dein deutsches Haus im Frieden liegt.²⁷⁷

277

Simplicissimus, №35. - 1914

Важная тема графики иллюстратора – нравственность и мораль общества. В иллюстрации под названием «Две большие колонны» (*Zwei dicke Säulen*) (рис.2.95) график рисует тучного полицейского и даму легкого поведения. Используя сопоставление, как сатирический прием, Тёни сравнивает их колонной, на которую опирается городское здание. Иллюстрацию сопровождает следующий текст: «Непоколебимо прочно культурно-нравственная институция государства покоится на двух столпах: полицейских и куртизанках» (*Unerschütterlich fest ruht der Bau des sittlichen Kulturstaats auf zwei massiven Grundpfeilern: Polizei und Prostitution*). Посредством гротеска Тёни рисует типы глупого невежественного городского и ловкой куртизанки.

Для графики Э. Тёни характерно понимание задач журнальной сатиры, он умеет связать композицию с текстом, придать своим карикатурам вкус и ритмичность. Умело пользуясь сочетанием линий и пятен, он выявляет характерное в героях посредством гротеска, преувеличения и уподобления.

Фердинанд фон Резничек (1868-1909)

Ferdinand von Reznicek

Фердинанд фон Резничек еще один прославленный график журнала *Simplicissimus*. Иллюстратор имел аристократическое австрийское происхождение и в соответствии с семейной традицией должен был сделать военную карьеру, стать офицером кавалерии. Однако, вопреки воле отца, в 1888 году Резничек отправился в Мюнхен изучать искусство. Он был принят в Мюнхенскую академию художеств и проходил обучение в классе П. Хёккера, способствовавшего его сближению с кругом художников Сецессиона и *Simplicissimus*. Спустя некоторое время на талантливого графика обратили внимание издатели *Fliegende Blätter* и *Jugend*, а в дальнейшем и Альберт Ланген. В *Simplicissimus* графиком было опубликовано порядка шестисот иллюстраций.

Резничек специализировался на изображении элегантного, утонченного мира женщины, к которому он проявил любовно-критический взгляд. Его рисунки, как правило, имели полностраничный размер. В большинстве случаев он изображал салонный мир будуаров и бальных залов или эйфорию безумного карнавала. Резничека трудно назвать типичным карикатуристом, его работы не имеют характерных признаков карикатуры. Сатиру в иллюстрации привносил редакторский текст.

Популярность иллюстраций Резничика была огромной, он имел много подражателей. В издательстве А. Лангена его работы выпускались отдельными альбомами «Галантный мир» (Galante Welt, 1902), «Танец» (Der Tanz, 1906), «Они» (Sie, 1907), «Наедине» (Unter vier Augen, 1908) и «Влюбленные» (Verliebte Leute, 1909). Во многом его рисунки носили фривольный характер, за что график часто подвергался критике и осуждению. Например, известно, что организованная в «Hamburger Hof» (Гамбург) выставка его работ вызвала волну негодования со стороны представителей местного самоуправления как непристойная. На организаторов был подан иск, в результате которого Г. Хурбе (1851-1917) (владелец здания, где проходила выставка) был приговорен к штрафу.

Объектом реалистичных тонко написанных иллюстраций Резничика является женщина – женщина «в театре, на катке, в гамаке, женщина на балу, на карнавале, в chambre separee, женщина у своего любовника, любовник у женщины, женщина за утренним туалетом, затем за вечерним, одевается, раздевается, женщина садится в ванну, уже села, выходит из ванны, левой ногой, правой ногой... Уже, кажется, все? Ничуть не бывало: тело видно сквозь кружева, сквозь кисею, сквозь

холст, на солнце, при луне, при лампе, фигура в складках шелка, в складках бархата, сидя, полулежа, совсем лежа».²⁷⁸

Один из первых рисунков Резничика в «Simplicissimus» был опубликован в девятом выпуске. График проиллюстрировал шутливое стихотворение Ф. Ведекинда «Времена года» (Feinschmeckerei /Die Jahreszeiten) (рис.2.96). Это пятистишие, в котором поэт описывает прекрасные дары природы, растущие в разное время. Как способ выявления комического Резничик использует иносказание, уподобляя пять женских портретов дарам природы, о которых повествует Ведекинд.

В отличие от большинства авторов издания Резничек воздерживался от визуальных сатирических приемов. Его работы отличает плавная элегантная линия, сложная цветовая моделировка, им присуща броскость французских иллюстраций, плакатов А. де Тулуз-Лотрека и А.-Т. Стейнлена. Во многих своих работах он выглядит, как задумчивый, мечтательный и даже иногда сентиментальный художник. Ему нравится рисовать красивых людей, которых он хотел бы видеть вокруг себя, но он как Стейлен, рисует «нарумяненных подруг апашей»²⁷⁹. В его реалистических иллюстрациях чувствуется внутренний конфликт, несоответствие идеальной внешней красоты миру внутренних ожиданий.

В иллюстрации по мотивам скандального закона «Лекс Хайнз» (Zur lex Heinze) (рис.2.97) график рисует театральную гримерную, где юная балерина говорит своей подружке: «Ерунда! Религия и нравственность - только для народа. Я должна знать, что мое сокровище - совет Министерства культуры» (Ach

²⁷⁸ Троцкий, Л.Д. Лукавый бес мещанства / Л.Д. Троцкий // www.magister.msk.ru/library/trotsky Лев Троцкий URL: <https://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl500.htm> (дата обращения: 02.09.2019)

²⁷⁹ Радаков, А. А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С.25

Quatsch! Religion und Sittlichkeit sind nur fürs Volk. Ich muss das wissen, mein Schatz ist vortragender Rat im Kultusministerium). Резничик с наслаждением выписывает их прелестные лица, уложенные в высокие причёски волосы, складки нарядов и атрибуты закулисных гримерных. Сатира в иллюстрации обращена к так называемой поправке «Лекс Хайнз» (1900) к Уголовному кодексу Германии. Став откликом на распространившуюся проституцию, закон сопровождался шквалом критики со страны деятелей культуры, поскольку содержал в себе полный запрет любых изображений обнаженной натуры или любых иллюстраций с эротическим подтекстом в СМИ в каком-либо виде, даже если это признанные произведения искусства. Отголоски скандала были слышны даже в России. Журнал «Мир искусства» напечатал на своих страницах заметку, относительно возмущившей общественность поправки, где воспроизводились цитаты из высказываний представителей творческого сообщества Германии, напечатанные в свое время в журнале *Jugend*.²⁸⁰

На первый взгляд Резничика можно отнести к художникам так называемых «женских фигурок». В то время как во Франции, так и в Германии существовало большое количества иллюстраторов, посвятивших себя исключительно изображению женщины - Жербо, Прежлянь, Бак, Марс, Фабиано. Эти женщины, как правило, «очаровательные, веселые, розовые Венеры. Они любят выходить из шелковых и кружевных волн своих драгоценных *dessous* перед мужчинами старыми и молодыми, красивыми и уродами – безразлично, лишь бы они были богаты. Они некогда не остаются в одиночестве. У них всегда где-нибудь в шкафу или под кроватью спрятан про запас мужчина... Все на свете существует только для того чтобы показать и подчеркнуть их прелести. Ветер существует для того, чтобы вопреки всяким физическим законам приподнимать их платье... Дождь

²⁸⁰ Мир искусства, №5-6. – 1900. – С. 120-122

существует для этой же цели, а море для того, чтобы, обдав своей волной, подчеркнуть ее формы. Зима существует для того, чтобы женщина, совсем раздевшись или в лучшем случае надев только туфельки и боа, могла целыми часами греться у камина, принимая самые чувственные позы. А вся вселенная создана, чтобы прославлять и выявлять ее прелесть».²⁸¹ Однако, если присмотреться внимательнее, иллюстрации Резничика по своей выразительности намного ближе «страдающему» Стейнлену или «восприимчивому» Тулуз-Лотреку. Его рисунки могут оскорбить и даже унижить, но в них читаются подлинные эмоции внимательного художника, тонко чувствующего неуловимые оттенки и нюансы личности своих персонажей.

К сожалению, Резничик прожил не долгую жизнь, он скоропостижно скончался в 1909 году. Его смерть, как и смерть А. Лангена, Р. Вильке, Дж.-Б. Энгла бала большой потерей для *Simplicissimus*. В дальнейшем тему Резничика в издании разрабатывали такие художники, как Э. Хейлеманн, М. Дудович и Б. Веннерберг.

Тома в своих воспоминаниях писал: «... смерть Резничка была неожиданной. Это был типичный австриец из хорошей семьи; тактичный, дружелюбный, веселый, благородный в манерах и характере... Из художников, которые стали известны в «*Simplicissimus*» и «*Jugend*», он был самым популярным. То, что он был полностью свободен от тщеславия и не жил безудержно, доказало его ценность, в которой сомневались только те, кто лично не знал его...»²⁸²

Особая ниша сатирической иллюстрации *Simplicissimus* берет свое начало в традиции немецкой карикатуры и юмористической «веселой картинки»,

²⁸¹ Радаков, А.А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С. 25

²⁸² *Simplicissimus Eine satirische Zeitschrift. München 1896-1944. Ausstellungskatalog. Haus der Kunst München. - 1978*

пронизанной идеями бидермейера, незатейливым баварским юмором журнала *Fliegende Blätter* и графики В. Буша и А. Оберлендера. Данную линию в издании изначально развивал Джозеф Бенедикт Энгл. Зачастую героями иллюстратора были скупые и ограниченные сельские жители, глупые ученые, деревенские проныры и священники. График рисовал бытовую карикатуру небольшого формата, призванную в какой-то степени снижать градус общественно-политической сатиры его коллег. Рисовальную традицию его карикатуры в издании продолжили Ричард Греф²⁸³ (1906-1936), создававший черно-белые бытовые карикатуры на 1/6 полосы номера (редко полосные) (рис.2.98) и одни из плодовитых иллюстраторов журнала – Рудольф Гресс²⁸⁴ (рис.2.99) и Генри Бинг²⁸⁵ (рис.2.100).

Джозеф Бенедикт Энгл (1867-1907)

Josef Benedikt Engl

Ярким иллюстратором, придавшим особое звучание изданию, был Джозеф Бенедикт Энгл. График родился недалеко от Зальцбурга в Австрии, однако еще в детстве вместе с семьей переехал в Мюнхен, где и прожил всю свою жизнь. По окончании школы Энгл обучался литографии в Мюнхенской королевской школе искусств и ремесел. Во время этого трехлетнего обучения он создавал рекламные рисунки и туристические сувениры для *Kunstanstalt Schacherl*. В 1894 году появляются его первые карикатуры в *Fliegende Blätter*, а в 1896 по приглашению Ланген он становится сотрудником *Simplicissimus*.

²⁸³ Ричард Греф (Richard Graef) (1879-1945) - немецкий карикатурист. Перед тем как стал публиковать свои работы в «*Simplicissimus*», некоторое время сотрудничал с журналом «*Fliegende Blätter*». В издании опубликовал 379 работ.

²⁸⁴ Рудольф Гресс (Rudolf Grieb) (1863-1949) - мюнхенский рисовальщик, подобно Ричарду Грефу продолжил линию Дж.Б. Энгла в издании, где в период с 1909 по 1936 гг. создавал небольшие карикатуры, опубликовал 590 работ.

²⁸⁵ Генри Бинг (Henry Bing) (1888-1965) - карикатурист, сотрудничал с журналами «Юность» и «*Simplicissimus*», где опубликовал 399 иллюстраций в период с 1905 по 1925 гг.

Объектами его юмористических зарисовок были обыватели мюнхенского пригорода. Сатира Энгла в основном является социальной. Неизменные герои карикатур – жадные священники, баварские военные, недалекие дворяне, мечтательные ученые. Своей графикой в стилистике В. Буша и А. Оберлендера иллюстратор привнес в издание местный баварский колорит, пронизанный добродушным юмором. Он умело сочетал социальную критику и насмешку, благодаря чему его карикатуры не были столь злободневны, как иллюстрации его коллег и в рамках издания, снижали степень критичности до безобидной шутки. Энгл был одним из немногих графиков еженедельника, который всегда сам писал к своим карикатурам тексты.

Творческий период сотрудничества Энгла с еженедельником составляет всего двенадцать лет, он проработал в издании не так долго, в сравнении с некоторыми коллегами, однако сумел найти свой индивидуальный стиль, отличавший его от других. В первые годы график часто публиковал рисунки, согласные либеральным устремлениям издания, но в дальнейшем он сосредоточится на небольших иллюстрациях, занимавших в издании половину или меньше половины полосы разворота.

Стиль его рисунков можно охарактеризовать как карандашный набросок, где всегда присутствует невероятная сила обаяния. Своих героев иллюстратор изображает глупыми, жадными, невежественными, но всегда по-житейски находчивыми и добродушными. Рисуя обычных обывателей и их мелкие страсти, он поднимает социально важные вопросы, но никогда не бывает беспощадно суров.

Прекрасным примером иллюстрации с национальным баварским колоритом является карикатура к шуточному стихотворению Г. Фальке «Мы оба» (Wir zwei) (рис.2.101). В рисунках Энгла мы никогда не увидим болезненности и

нервозности Вильке, мрачной экзальтированности Шульца. В его работах жизнь воплощена во всей своей материальной приземленности. За уютным столом в баре вальяжно разместились два старых друга, они пьют пиво и рассказывают забавные истории. Пройдохи и хитрецы не лишены обаяния. В их довольных сытых улыбающихся лицах с красными носами и рыжими бородами, график подчеркивает что-то, что заставляет нас бесхитростно улыбнуться. Энгл использует цвет для создания атмосферы, рисуя тени и блики на лицах героев, однако, главным выразительным средством его графики является линия.

Одной из ранних работ Энгла в *Simplicissimus* был comic strip «Наши враги» (*Unsern Feinden*) (рис.2.102), где автор явно пытается быть по-злему саркастичным, изобразив характерные типажи тех, кто выступал против издания, рисует гротескный шарж, умело подчёркивая в мимике героев черты, присущие определенному характеру. Здесь график, как и многие иллюстраторы издания, затрагивает тему взаимоотношений *Simplicissimus* разными представителями общества.

Социальным юмором пронизана карикатура под названием «Модернист» (*Ein Moderner*) (рис.2.103). Энгл рисует шаржированные образы сельских жителей, пробирающихся в непогоду домой. Освещает молния, но шагающий впереди мужчина, напоминающий аллегорически образ «немецкого Михеля»²⁸⁶ (одет в национальные одежды), не испугался. По иллюстрации мы читаем текст: «Почему ты не крестишься, когда освещает молния? - Но, после того, как я

²⁸⁶ Немецкий Михель – персонифицированный образ Германии. Простовато-наивный человек, часто изображается в традиционном головном уборе и коротеньких штанишках. Michel – краткая форма от мужского имени Michael, используется как шутовое ироническое прозвище немцев. Сочетание «der deutsch Michel» с юмористическим оттенком впервые зафиксировано в 1541 г. писателем Себастьяном Франком (Frank Sebastian, 1499-1542/43) в одном из сборников пословиц. В первой половине XIX в. в эпоху Бидермейера выражение «немецкий Михель» стало употребляться в отношении немецкого обывателя далёкого от политики и не способного подняться на бунт против угнетающей его государственной власти. Карикатурный персонаж сменил традиционный германский головной убор на ночной колпак, символизировавший постоянный сон Михеля.

застраховался от пожара, мне это больше не нужно.» (Du, Jakl, warum machst denn du koa Kreuz nimmer, wenn's blitzt? - A was, dös braucht's nimmer, seit i bei der Feuerversicherung bin.)

Небольшая карикатура под названием «Большая выгода» (Die gute Pfründe) (рис.2.104) апеллирует положению небольших церковных приходов в Германии того времени. График изображает двух пасторов, ритмично двигающихся по заросшей травой проселочной дороге. Энгл выявляет сатиру путем сопоставления, изображая одного из своих героев тучным и приземистым, другого долговязым и худосочным. Между ними происходит диалог следующего содержания: «Вы будете довольны, мой дорогой коллега, община, которую вы принимаете у меня, не богата, но люди очень благочестивы и богобоязненны, и они отдадут последнюю копейку в церковь.» (Sie werden zufrieden sein, mein lieber Herr Kollege, die Gemeinde, welche Sie von mir übernehmen, ist zwar nicht reich, aber die Leute sind sehr fromm und gottesfürchtig und für die Kirche geben sie den letzten Pfennig her).

Графика Энгла пронизана эстетикой вермееровского романтизма. Иронизируя иллюстратор, зачастую создавал добродушных наивных героев, понятных и доступных для восприятия. Его персонажи с житейской мудростью и юмором, по-боевому смотрят на жизнь и верят в добро. «Писать историю жизни Энгла не сложнее, чем монаха 17-го века», - написал Б. Хубенштайнер в 1958 году. К сожалению, график прожил недолгую жизнь, в результате несчастного случая в армии он повредил ногу и скоропостижно скончался 25 августа 1907 года. Тома в некрологе, посвященном памяти Дж.Б. Энгла и размещённом в «Simplicissimus» (1907) писал: «Мы можем гордиться многим, что он сделал для

журнала: приятным юмором, глубоким знанием родины, острым взглядом на все слабости баварского соотечественника...»²⁸⁷.

Многие иллюстраторы использовали для публикации своих рисунков псевдонимы:

Т.Т. Гейне – Hermann Baur; Karl Wurzbichler,

О. Гульбрансон – A. Durrer,

Б. Пауль – Ernst Kellermann,

М. Слефогт – M. S.,

А. Роселер – R.,

Э.-М. Энгерт – Dronte,

Г.-Э. Кёлер – Erik,

К.-К. Петерсен – C K P,

У. Георгий – W G.

2.4. Аспекты влияния традиций карикатуры журнала *Simplicissimus* на формирование художественных течений и жанровых направлений в Германии начала XX веков.

Традиции карикатуры, сложившиеся в журнале *Simplicissimus*, в истории немецкой культуры не стали специфической принадлежностью жанра. Обращаясь к материалу первой главы, следует отметить невероятное разнообразие явлений, характеризующих начало XX века — от исторических и социально-политических потрясений до бурной художественной жизни (кабаре и новая городская культура, югендстиль, колонии художников, Веркбунд). Именно с началом XX века связано и возникновение полярных пониманий творчества — искусство для искусства и искусство для жизни (последнее, оттолкнувшись от идеи тотального стиля, каким стал ар-нуво, через новые эстетические идеалы геометрии и функциональности оформилось в концепцию модернизма). Первое на действительность реагирует, второе — ее перестраивает, перекраивает. Оба подхода можно назвать своеобразными вариантами «терапии» — чувственной, осуществляемой внутри себя и выплескиваемой на холст или же, наоборот, организационно-деятельной, в которой камерное пространство творчества расширяется до размеров города, страны, Вселенной. В первом случае мы наблюдаем субъективную реакцию художника на действительность (протест), во втором — один из вариантов проектного решения проблемы. В этом плане как сатирическая графика, так и экспрессионизм как художественное течение могут быть отнесены к авторским всплескам эмоциональной активности, чья задача — концентрация внимания общества на определенных проблемах, «раскачивание» общественного мнения, разрушение мнимых стереотипов.

Эмоционально насыщенное поле немецкой культуры начала XX века требовало своеобразной «утилизации» чувств, оформлению их в некий

«материальный продукт». Если проводить параллели с русской культурой Серебряного века, то в нашей интерпретации этот момент проявил себя как особая форма художественного символизма, хорошо известного по работам и идеям объединения «Голубая роза». Суть этого явления очень точно и просто охарактеризовала О.К. Шикалова (в рамках экскурсии по ретроспективной выставке Михаила Ларионова в Новой Третьяковке²⁸⁸, рассказывая о его ранних работах): «сад мечты, в который невозможно попасть. Но без стремления туда проникнуть жизнь (и творчество) теряют смысл»²⁸⁹. Тонкая, поэтически-воздушная сфера, земным прообразом которой стала знаменитая «Башня»²⁹⁰ Вячеслава Иванова - петербургская квартира поэта, расположенная на углу Таврической и Тверской улиц, где на собраниях ставились вопросы литературы, живописи, театра, новой эстетики и этики, философии, богословия и антропософии, а посетителями были лучшие представители артистического мира своего времени. Как покажет анализ материала третьей главы, в некоторой степени идеи эмоциональной изолированности искусства, его самодостаточности будут поколеблены событиями первой русской революции и, как следствие, появлением целого ряда острых сатирических изданий, популярностью языка карикатуры, как среди читателей, так и художников.

В немецком варианте таким течением стал экспрессионизм, подпитываемый творческой и идейной «кухней» карикатуры — вариантом эмоциональной

²⁸⁸ 19 сентября 2018- 20 января 2020 г. Экскурсия по экспозиции выставки. Проводила О.К. Шикалова

²⁸⁹ Там же

²⁹⁰ Название ассоциировалось с понятием «башни из слоновой кости», которое на рубеже XIX-XX вв. становится метафорой показного безразличия деятеля культуры к политическим и социальным проблемам, абсолютной независимости творческой личности от внешних обстоятельств. Литературовед Шарль Огюстен Сент-Бёв употреблял термин характеризуя творчество Альфреда де Виньи, Гюстав Флобер, употреблял образ в частных письмах, описывая творческую деятельность. Гуго фон Гофмансталь еще в 1895 г. воссоздает подобный символ в своем небольшом произведении «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи».

терапии общества. Веризм²⁹¹ — в интерпретации Георга Гросса и Отто Дикса, как и дадаизм возникают позже и в плане особого, утрированного и гротескного чувственного переживания могут быть обозначены как течения, инициированные экспрессионизмом.

Надлом духовной основы и предчувствие катастроф XX века европейские культуры переживали каждая по-своему, соотносясь с особенностями национального менталитета. Безусловно, было и много общего — интерес к теософии, проблемы синтеза искусств, яркий эмоциональный всплеск всех форм творческой активности, но именно немецкая культура проживала это время, находясь в особом напряжении, которое возникает между двумя противоположными полюсами. С одной стороны — обывательская прагматичность и рациональность жизненного уклада, точно очерченные рамки (в том числе и временные) существования, и с другой — страстность, бездна чувств и желаний, берущая свое начало еще в «Фаусте» И.В. Гёте, экзальтированность, обнаженность, но не во французском, интимно-поэтическом понимании, а во всей прямоте анатомического театра. В таких условиях карикатура могла возникнуть как средство психологической разрядки общества, и язык ее должен быть предельно откровенным и четким — чему есть две причины: рациональность и чистота порядка в собственном мире и нежелание говорить завуалированно, потребность формулировать проблему в том самом, «обнаженном» виде. И подобный дуализм, в совокупности с социальной ориентированностью (политической полемикой), в различных пропорциях будет питать немецкую культуру в первые десятилетия XX века.

²⁹¹ Изначально термин веризм возникает в Италии в XVII в. для обозначения реалистической струи в живописи Барокко. Возрождается вновь во второй половине XIX в. как обозначение реалистического и натуралистического направления в искусстве. Георг Гросс и Отто Дикс наделяют термин иным смыслом, акцентируя на прямом значении итальянского слова — правдоподобие, а следовательно — изображение действительности «без купюр».

Карикатура в немецком понимании в большинстве трактовок — это именно жесткость образа, как отражение откровенной прагматичности характера. Конечно же, гротескный облик рисунка есть наднациональный признак жанра карикатуры, но именно внутри немецкой культуры начала XX века он стал отправной точкой для возникновения экспрессионизма, а затем — веризма и дадаизма.

Экспрессионизм — выражение чувств, экспрессия на своей наивысшей ноте, сложное по установлению конкретных творческих и программных рамок течение. К нему относят, прежде всего, группу «Мост» (Эрнст Людвиг Кирхнер, Эмиль Нольде, Кеес ван Донген) и, правда с оговоркой (нет единого мнения среди искусствоведов), также и творчество «Синего всадника», идеологом которого выступал В. Кандинский. Эль Лисицкий и Ганс Арп, отбирая для своего издания *Kunstismus*, посвященного наиболее актуальным течениям в искусстве 1914-1924 годов, на развороте, посвященном экспрессионизму, помещают Пауля Клее, Марка Шагала и Франка Марка. Возможно, необходимо было провести более четкое разграничение между экспрессионизмом и веризмом, отдав последнему роль «кривого зеркала» современности. Экспрессионизму тем не менее, авторы книги также дают своеобразное определение: «Из кубизма и футуризма нарублен фарш — мистический немецкий бифштекс: экспрессионизм».²⁹²

Скорее всего речь идет о различном понимании «экспрессии чувств» - Лисицкий отбирает художников по принципу отражения эмоций через цвет, оставляя за веризмом «увеличительным стеклом, направленным на гримасы своих современников»²⁹³ – право быть гротескным отражением общества.

²⁹² Kunstismus. El Lissitzky, Hans Arp. Eugen rentsch verlag. Erlenbach-Zurich, Munchen und Leipzig. 1925. S.VII.
²⁹³ См. там же S.XI.

Более «классическое» понимание экспрессионизма, в рамках деятельности той же группы «Мост» – это именно остро-вызывающая образность, сильнейшая эмоционально-протестная история: против существующих норм и правил мещанства, социально-политической неустроенности и абсурдности существующего порядка вещей. Механика создания работ Эмиля Нольде, Эрнста Людвиг Кирхнера, Отто Мюллера строится не столько по законам карикатурного жанра, сколько на основе глубинных, изначальных позиций этого явления, которые А.В. Швыров метко окрестил началом «всего объективного искусства»²⁹⁴. Объективность видится в обнаженности образа, усилении характерных черт, несмотря на их зачастую отталкивающий облик. Одна из работ Эмиля Нольде носит название «Маски» (1911) — можно было бы включить ее в общую концепцию увлечения африканским и древним мексиканским искусством, по аналогии со скульптурами и живописными портретами Модильяни и Пикассо, но в данном случае речь идет скорее о психологических масках, масках некоего воображаемого театра абсурда, где присутствуют жесткие и вызывающие персонажи (рис.2.105). Их оскал — не только конструктивный, но и цветовой — довольно характерен, его можно соотнести по эмоциональной силе с «Криком» Мунка. Здесь всплывает генетика карикатуры, сложившаяся в рамках средневековых площадных постановок, ее связь с театром, с гротескными (нарочито преувеличенными) качествами героев. Общность проявляет себя не только в сюжете, но прежде всего в настрое художника, который стремится акцентировать внимание на злободневности посредством приемов, на которых строится сатирическая графика. У Эмиля Нольде есть и серия работ, поднимающих тему духовного кризиса церкви – «Распятие» (1912) (рис.2.106),

²⁹⁴ Швыров, А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / Сост. по новейшим исслед. А.В. Швыровым / История карикатуры в России написана С.С. Трубачевым. – СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева, 1903 (обл. 1904). – С.4

«Тайная Вечеря» (1909), «Пророк» (1912) (рис.2.107), «Три волхва» (1913). Нельзя сказать, что художник высмеивает христианские догматы — он скорее ставит вопрос о прежней силе и востребованности религии, незыблемости ее основ, задается вопросом о том, какова роль Бога в современном мире, если он источен язвами, как тело ветхозаветного Иова.

Эрнст Людвиг Кирхнер, рисуя лица — «Эрна с сигаретой» (1915), «Автопортрет в образе солдата» (1915) (рис.2.108), «Портрет поэта Франка в состоянии меланхолии» (1917), пользуется все той же гротескной «обрубочной» манерой, но его герои, как и следует из названия последней картины, действительно погружены в депрессивное состояние — не эмоционально-варварское в своем неистовстве, как у Нольде, а именно безнадежно-созерцательное, выворачивающее изображенного персонажа наизнанку. Под стать им Отто Мюллер и его автопортрет с трубкой и пентаграммой (около 1924) (рис.2.109). Взгляд в сторону, от зрителя, гамма цвета умбры (даже лицо написано тем же цветом) и красное зарево позади правого плеча. Ожидание грядущего, которое при некоторой доле прозорливости уже начинает вырисовываться в середине двадцатых. Практически весь состав группы «Мост» будет впоследствии причислен к «дегенеративному искусству».

Веризм — нарочитое правдоподобие, калька с названия итальянского течения, которую позаимствовали Отто Дикс и Георг Гросс, ставит своей целью «убедить мир, что он безобразен, болен и лицемерен»²⁹⁵. Георг Гросс рисует мир, который видят герои на картинах Нольде, Кирхнера, Мюллера — «Суицид» (1916) (илл.2.110), «Серый день» (1921), «Уличная сцена» (1925), «Метрополис» (1917). В «объектив» Гросса попадают разные личности — персонажи-аллегии: рабочий, буржуа, обеспеченная дама, проститутка, безработный. Каждый подан в

²⁹⁵ Kunstismus. El Lissitzky, Hans Arp. Eugen rentsch verlag. Erlenbach-Zurich, Munchen und Leipzig. 1925. S.XI.

своим образе, который складывается из деталей костюма, характера фигуры, взгляда и выражения лица. По своему идейному содержанию все, что мы видим на картинах Гросса, выстроено в традициях карикатуры *Simplicissimus*.

Георг Гросс в 1918-м стал одним из основателей Берлинской группы «Дада». Если «Дада» в Цюрихе, в кабаре «Вольтер» – это прежде всего эксперименты с литературой (словом и типографикой) и театром, обращение к публике со сцены, то Берлинская группа — это социальный протест и поиски художественного языка, способного этот протест предъявить обществу.

Дадаизм легче определить, используя отрицательные частицы — анти-искусство, анти-творчество, но вместе с тем и гениальная рекламная стратегия по созданию искусства из ничего. Отражение чудовищной и изломанной жизни после неудач Первой мировой войны. Несмотря на заранее заявленную бессмыслицу, лежащую в основе этого течения (дада — это не абсурд сам по себе, а абсурд времени), оно предопределило развитие как различных форм искусства, так и отношение художника к своей позиции творца. Именно из дадаизма на определенном этапе возник сюрреализм (те же художники переходят из неосознанной формы творчества в осознанную, создавая уже не просто хаотические коллажи из печатного материала, а продуманные визуальные образы, где сплавление тех же журнальных и газетных вырезок превращается в целостный и прочитываемый объект. Поп-арт, возникший в конце сороковых годов прошлого века сперва называли «нео-дада» именно из-за сходства творческих позиций, упора на острую социальную роль художника и работу с материалом, продуцируемым массовой культурой, в том числе и печатной (реклама, листовки, газеты).

Изобретение фотомонтажа оспаривали друг у друга многие художники, работавшие в технике коллажа с печатным материалом. Но первенство не

настолько важно, как то, что технически фотомонтаж представляет собой сплавление различных образов в единое целое посредством воли художника. И образы эти, каждый по-своему, характеризуют некую основную мысль, идею произведения, сталкиваются между собой, рождая аллюзии и дополнительные значения. Механика карикатуры, если говорить о сложных составных образах *Simplicissimus*, действует схожим образом. Особенно ярко этот момент начинает себя проявлять, если рассмотреть две работы — живопись Георга Гросса «Зимний праздник в Германии» (1918) и коллаж другой художницы из группы «Дада» Ханны Хёх «Срез последней Веймарской эпохи, выполненный кухонным ножом» (1919) (рис.2.111). Коллаж собран из газетных и журнальных вырезок и включает в себя изображения из рекламы и лица (в том числе очевидно, Вильгельма II и правителей Веймарской республики). Георг Гросс рисует кистью, но пользуется тем же методом — собирает изображение из отдельных фрагментов, силуэтов, где есть и Вильгельм I, и Вильгельм II, сидящий в центре композиции за импровизированным столом — белой плоскостью с расставленной на ней снедью. В верхнем правом углу читается изображение Рейхстага и надпись «Кайзер». Эти две работы, возможно, не настолько прямолинейны, чтобы можно было их с уверенностью назвать карикатурами, это скорее гротескные зарисовки на политическую ситуацию в стране, но именно они демонстрируют процесс возникновения и сложения образа в сатире, когда эмоциональный накал, перенасыщение отрицательной информацией готово вот-вот оформиться в некую художественную систему. Из столкновения образов рождается целостность, несущая в себе определенный «градус» отношения к проблеме.

Выстраивая цепочку, объединяя традиции карикатуры, сложившейся в рамках журнала *Simplicissimus* с художественными течениями — экспрессионизмом, веризмом, дадаизмом — необходимо уточнять, что

преимущественность здесь безусловно не жанровая, а заключающаяся в характере отношения к действительности, художника как члена общества и как творческой личности.

Периодическая печать практически до конца XX века — это хранилище истории — культуры, политики и общества. Быть пропечатанным в журнале, оказаться в центре полемики означало в некотором роде подтверждение своего существования в настоящем времени. Журнал нужно воспринимать как информационное пространство, среду внутри которой формировались идеи, темы, оттачивались образы. Поэтому в начале XX века появляются журналы, анонсирующие те или иные течения в искусстве, растет количество сатирических изданий — как средство эмоциональной терапии общества. Журнал продолжает нести функции светского салона, площадки для общения. Сегодня это обилие периодической печати прошлого поглотил Интернет, глобальное сетевое информационное пространство.

Журнал *Der Sturm* (1910-1933) подобно таким изданиям как *Die Aktion*, *Die Weißen Blättern* (1913-1920), *Die Forum* в начале XX века входил в число основных издательских проектов экспрессионистов. В большей степени подобные журналы можно характеризовать как литературные, однако постепенно и авангардное изобразительное искусство становится их неотъемлемой частью. В ревью публиковались В. В. Кандинский, Ф. Марк, О. Кокошка, А. Кубин и многие другие. Многие издания такого рода в период Первой мировой войны и после становились общественным форумом, как и некогда *Simplicissimus*, выступавшими в том числе и с политической критикой милитаризма и шовинизма. В своей концепции журнала Г. Вальден указывает следующее:

«полемика и критика, выраженная в слове и линии, получит широчайший простор на страницах издания»²⁹⁶.

Рассматривая художественный образ журнала нельзя не заметить его преемственность тонким периодическим ревью рубежа XIX-XX веков с акцентом на обложке. При этом в первых выпусках иллюстрации вообще отсутствовали, формат больше напоминал восьмиполосную газету, отпечатанную на недорогой белой бумаге, с характерной для обозначенного времени трёхколонной модульной сеткой. Стоимость издания в первые годы составляла 10 пфеннигов. Первая иллюстрация, появившаяся в восьмом номере, как ни странно является карикатурой, точнее шаржем на профессора У. фон Виламовиц-Мёллендорф (1848-1931) (рис.2.112). Отметим, что подобно *Simplicissimus*, карикатуры на известных современников будут характеризовать журнал на начальном этапе его существования. Первая титульная иллюстрация, заявленная в семнадцатом выпуске, тоже имеет саркастический оттенок (рис.2.113). Однако цветные изображения не стали выраженной чертой журнала и появились лишь с конца 1910-х (рис.2.114), в чем явно прослеживается поиск собственной выразительной формы и постепенное ее сложение на основе художественной эстетики ярких изданий, предшествующего времени подобных *Simplicissimus*.

Австрийский журнал *Die Muskete* все исследователи в один голос называют аналогом мюнхенского еженедельника. Подобно *Simplicissimus* издание выходило несколько десятилетий. Еженедельник публиковался в Вене в издательстве *Die Muskete Ges.m.b.H.* Первый номер вышел в августе 1905 года и заявил о себе как юмористический еженедельник. Выпуск представлял собой полихромное восьмиполосное ревью с трёхколонной модульной сеткой, с характерным акцентом на обложке, решенной в плакатстиле (рис.2.115). Первая и четвертая страницы

²⁹⁶

Der Sturm, №1. – 1910

имели полосные яркие иллюстрации, на первом развороте размещались небольшие карикатуры и текст, последние четыре полосы отводились под рекламу. Надо отметить, что в отличие от *Simplicissimus*, австрийское издание для печати текста использовало только антикву, во многом облегчавшую само восприятие издания и диктующую собственную эстетику журнального листа. Исследователи сообщают, что первоначально еженедельник предназначался для офицерских кругов, возможно именно поэтому в программе, написанной главным редактором А. Моссбек, так явно слышны патриотические ноты и основная тема сатирической иллюстрации сосредоточена на международной политике. Издание публиковало карикатуры местных иллюстраторов, таких как представитель венского сецессиона Ф. Вачик (1883-1938), австрийский карикатурист Ф. Шёнпфлюг (1873-1951) и др. Во время Первой мировой войны, подобно своему немецкому собрату журнал превратился в патриотический лист, а в 1919 году подзаголовок «юмористический еженедельник» вообще исчез с титульной страницы. С этого момента тематика печатавшихся в издании иллюстраций и текстов становится весьма разноплановой от карикатуры до портретов знаменитостей. Изобразительный язык издания, жанровое и образно-тематическое содержание иллюстраций приобретают свойство неоднородности, поэтому в поздние годы можно встретить изображения от бытовой карикатуры до абстрактных иллюстраций и фотоколлажа.

О сатирической преемственности французского *L'Assiette au Beurre* немецкому *Simplicissimus* в своей диссертации говорит Е.В. Ключина, называя мюнхенский еженедельник «прямым аналогом (а лучше сказать

предшественником) *L'Assiette au Beurre*.²⁹⁷ Возникнув в 1901 году, французский журнал имел важное значение в ряду периодических ревью своего времени, с ним сотрудничали ведущие иллюстраторы рубежа XIX-XX веков. Ж. Шере, Ф. Валлоттон, Т.-А. Стейнлен, К. ван Донген, Ф. Купка, Х. Грис, А. Г. Ибельс, Каран д'Аш, Ж. Л. Форен и др. Не случайно изданию уделяет важное значение и ряд отечественных исследований (В. В. Турова, С. Соколов). Однако, если говорить о графическом решении, то для французского издания не характерна выработка единой формы, как то было в немецком еженедельнике, славившимся своей монолитной конструктивной формой. Исследователи отмечают качественную печать - *L'Assiette au Beurre*, как и *Simplicissimus*, печаталась в технике литографии. Стоит сказать, что скорее всего дерзостью политической сатиры *L'Assiette au Beurre* заразилась именно от мюнхенского ревью. Один из значимых иллюстраторов журнала, Т.-А. Стейнлен, до возникновения издания, уже несколько лет активно сотрудничал с мюнхенским еженедельником и возможно проникся характерной для немецкого еженедельника социально-политической критикой. В свою очередь, работы французского иллюстратора с самых первых выпусков украшали страницы *Simplicissimus*. Знакомство А. Лангена и Т.-А. Стейлена состоялось еще во время пребывания первого в Париже (там же по всей видимости Лангену и пришла идея издавать журнал). Сотрудничество *Simplicissimus* и Т.-А. Стейлена продолжалось вплоть до 1908 года, всего для еженедельника им было разработано 38 иллюстраций, характеризующихся разноплановостью содержания и сатирического высказывания от полнополосных саркастических иллюстраций до небольших контурных шаржей (рис.2.116).

²⁹⁷ Ключина, Е.В. Французская журнальная графика конца XIX - начала XX вв. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления). Дисс. / Е.В. Ключина. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет. – 2018. – С. 97

Изданием, поавшим влияние социально-политической сатиры *Simplicissimus*, во многом является и американский журнал *The Masses*. Это был богато иллюстрированный ежемесячник, выходивший в Нью-Йорке в издательстве *The Masses Publishing Co* в период с 1911 по 1917 годы. Первый номер ревью появился в январе 1911, основателем издания называют некоего Пита Влага (*Piet Vlag*) эмигранта из Нидерландов. Своими критичностью и политической ориентированностью журнал быстро привлек к себе местные авангардные художественные круги и немало способствовал тому, что над его иллюстративным содержанием трудились представители так называемой «Ашанской школы»:²⁹⁸ Дж. Слоун, известный городскими жанровыми сценами, А.-Г. «Арт» Янг (1866-1943), печатавший политические карикатуры в журнале. Долгое время редактором издания был Макс Истмен (1883-1963).

В отличие от европейских ревью с самого начала это был двадцатиполосный еженедельник (в некоторых случаях объем полос мог меняться). Цена издания варьировалась от 5 до 15 центов и являлась довольно демократичной для Америки того времени. В журнале публиковались материалы разного толка: репортажи, рассказы, повести, лирика современных американских авторов, произведения искусства, активно внедрялась фотография. Для блока журнала характерна трехколонная модульная сетка, позволявшая свободно работать с размещаемым материалом. Обложка первых лет во многом вторила европейским изданиям в стилистике сецессиона (рис.2.117), однако в 1913 году художественно-образный язык ее меняется и на смену однотонному графическому решению, приходит размещаемая под логотипом, яркая полихромная иллюстрация (рис.2.118). В

²⁹⁸ Авангардное художественное движение в Соединенных Штатах в начале XX в., предшествующее появлению экспрессионизма в Америке, основными темами и сюжетами для представителей движения были сцены повседневной жизни города (Нью-Йорк), зачастую бедные районы. Наиболее известными представителями были Роберт Анри (1865–1929), Джордж Лукс (1867–1933), Уильям Глакенс (1870–1938), Джон Слоун (1871–1951) и Эверетт Шинн (1876–1953).

логотипе издания была обозначена специфическая направленность журнала, характеризующая его как политически-ориентированное социал-демократическое ревю «Ежемесячный журнал, посвященный интересам трудящихся» (A Monthly Magazine Devoted to the Interests of the Working People) (в 1913 исчезает с обложки). Карикатура была неотъемлемой частью еженедельника и печаталась в нем с самых первых выпусков. В издании встречаются изображения как с характерными полосными сатирическими иллюстрациями, так и юмористическими шаржами на «злобу дня» небольшого формата (рис.2.119). В 1917 году из-за юридических трудностей журнал вынужден был закрыться. Среди преемников политического ревю называют такие издания, как The Liberator (1918-1922) и The New Masses (1926-1948).

В Мюнхене уже через год после окончания Второй мировой войны появился журнал *Der Simpl*, который можно считать попыткой возродить *Simplicissimus* в послевоенное время. Точный аналог закрытого еженедельника о своей преемственности заявил в статье под названием «С чего начать снова?»²⁹⁹, вышедшей на второй полосе первого номера. Публицистическая история ревю насчитывает всего пять лет: в первый год вышло 16 выпусков; во второй и третий по 24; в четвертый - 26; в последний - 6. Первый номер увидел свет 28 марта 1946 года, далее журнал выходил с периодичностью раз-два в месяц. Издание имело вертикальный формат и было двенадцатиполосным. Авторские права принадлежали издательству Freitag Verlag и выданы были по лицензии армии США (1946)³⁰⁰. Цена издания составляла 1.50 рейхсмарки. В логотипе помимо скрещённого *Simpl* значились «Искусство. Карикатура. Критика» (рис.2.120). Однако, проект оказался неудачным и уже в 1950-м был закрыт. Среди основных

²⁹⁹ Die Simpl, №1. – 1946

³⁰⁰ См. там же

причин называют финансовые и юридические трудности (авторское право). При этом нежелание приобретать выпуски вновь возродившегося еженедельника можно рассматривать и как определенную потребность общества забыть фашистское прошлое, олицетворением которого в последние годы стал *Simplicissimus*.

Среди карикатуристов, активно сотрудничавших с журналом, стоит назвать О. Дикса, Дж. Гросса, Р. Шлихтера, Ф. Билек, О. Нюккеля, О. Гульбрансона. Основной темой сатиры издания стала внешняя политика, с ярко выраженной антифашисткой и антинационалистической ориентацией. Преемственность традиции *Simplicissimus* заявлена в иллюстрации Г. Мейер-Брокманн под названием «Памяти Т.Т. Гейне» (первый выпуск), где автор создал коллаж из красной собаки иллюстратора, обломков, разрушенной нацистской империи с разбитым бюстом Гитлера и цитаты со страниц *Simplicissimus* (рис.2.121). Обложку первого номера открывает политическая карикатура Г. Мейер-Брокманн «Давай», далее можно видеть иллюстрацию Р. Шлихтера «Террор», затем фотоколлаж Ф. Буркхардта «Смерть победителю» (рис.2.122) и работу О. Дикса «Международный стиль катания», выпуск завершает карикатура на Гитлера под названием «Летучий Голландец» в исполнении М. Радлер.

Говоря о преемственности традиций издания все же стоит отметить, что *Der Simpl* печатался уже в технике офсетной печати. Однако на его страницах нашли яркое отражение традиции карикатуры, сложившиеся еще в рамках *Simplicissimus*, и выразившиеся на страницах издания в творчестве представителей новых художественных течений середины XX века.

Во многом влияние образно-графического языка *Simplicissimus* можно наблюдать в оформлении первого журнала фэнтези *Der Orchideengarten* («Сад орхидей», 1919-1921). Немецкое издание, выходившее в Мюнхене в издательстве

Dreiländerverlag, в наше время считается первым Pulp-журналом,³⁰¹ предшествовавшим американскому *Weird Tales* (с 1922 по н.в.). Это было издание, ориентированное на современную литературу фантастического толка, однако в журнале печатались, как современные авторы, так и произведения более раннего времени. На страницах ревью можно было встретить публикации Э.А. По, В. Ирвинга, Г. Аполлинера, В. Гюго, Э.Т.А. Гофмана, Н. Гоголя, Ф. Сологуба и многих других.

Издателем журнала *Der Orchideengarten* был немецкий писатель К.Х. Штробль (1877-1946)³⁰², редактором австриец А. фон Цибулька (1888-1969). Название призвано было отразить характер предстоящих публикаций, о чем свидетельствовала напечатанная в первом номере цитата У. Фолкнера: «Ты любишь орхидеи? ... Мерзость. Их плоть слишком похожа на плоть людей, их аромат имеет гнилую сладость разложения».³⁰³

По всей вероятности, зарождение подобного рода изданий в Европе отчасти является следствием так называемой новой волны мистических учений и эзотеризма, охвативших культурное сообщество этого времени (Прим.: «Теософское общество», США, 1875); «Орден Золотой Зари», Англия, 1888)³⁰⁴. Начиная с 1850-х волна оккультизма поразила и австро-германские земли. Ее появление исследователи отчасти рассматривают в контексте неоромантического

³⁰¹ Pulp-журналы (pulp magazines) – категория журналов, издававшихся в конце XIX — первой половине XX вв., как правило в США, которые печатались на самой дешевой газетной бумаге, произведенной из целлюлозы. За счет чего обладали низкой стоимостью и были очень популярны. Именно на страницах подобных изданий фантазии, как жанр завоевывал себе популярность.

³⁰² Карл Ханс Штробль – писатель, получивший известность за произведения в жанре ужасов и фантастики. В СССР из-за принадлежности к гитлеровской партии его произведения были запрещены.

³⁰³ *Der Orchideengarten*, №1. - 1919

³⁰⁴ Пази, М. Оккультизм и современность: некоторые ключевые моменты / М. Пази // www.cyberleninka.ru Научная электронная библиотека «КИБЕРЛЕНИНКА» URL:<https://cyberleninka.ru/article/v/okkultizm-i-sovremennost-nekotorye-klyuchevye-momenty> (дата обращения: 30.09.2019)

движения протеста кайзеровской Германии (Прим.: Lebensreform³⁰⁵). В это время по всей Европе активно публикуются периодические журналы, подробно освещавшие оккультные науки и мистические практики Zentralblatt des Okkultismus (1907-1933), «Люцифер» (1887-1897), «Странник» (1906-1908), «Прана» (1909-1919), «Теософия» (1910), «Тайные науки» (1913-1920) и мн. др. Сам издатель, по всей видимости, также увлекался оккультизмом, что нашло отражение не только в появлении журнала фэнтези Der Orchideengarten, но и в ряде опубликованных им литературных сочинений, созданных в жанре мрачного ужаса и мистики («Элагабал Куперус», «Женский дом Брешиа» и др.).

Первоначальная стоимость издания составляла 80 пфеннигов, затем цена возросла - до 2 марок. Изначальный тираж составлял 30 тысяч экземпляров. В первый год было опубликовано 18 номеров, во второй – 24, а в третий свет увидело только 12 выпусков. Таким образом, спустя три года издатель был вынужден закрыть журнал, так как провокационное (иногда откровенно эротическое) содержание вызывало общественную критику и попадало под юридические ограничения (закон Хан Ленц).

Журнал Der Orchideengarten имел вертикальный формат, количество страниц номера варьировалось от 16 до 34, с двухколонной модульной сеткой, во многом задававшей ритм страницы. Важным элементом журнала была иллюстрация. Полихромный рисунок на обложке призван был привлечь внимание читателей и во многом может быть рассмотрен в качестве PR-компании. Поскольку в блоке публиковали монохромные изображения, акцент был сделан именно на титульном листе, и в настоящее время поражающем своими невероятными «безумными» фантастическими образами.

³⁰⁵ Социальное движение конца XIX - начала XX вв. в Германии, пропагандировавшее возврат к природе (вегетарианство, сыроедение, альтернативная медицина и т.п.).

Немецкие исследователи видят истоки обложки издания в мюнхенском журнале *Jugend*. И действительно, при их сопоставлении и восприятии в качестве пластичной среды, где логотип является частью изобразительного пространства, схожесть очевидна, однако, если обратиться непосредственно к метафоричности изобразительного языка, к характеру гротескных сюрреалистических образов, свойственных отдельным иллюстрациям издания, то можно увидеть явную близость изобразительному языку сатирической иллюстрации *Simplicissimus*. Поэтому вполне возможно, что в поисках формы «необычного» образа, призванного отражать «нереальное» содержание литературной составляющей журнала, иллюстраторы *Der Orchideengarten* обращались к графике мюнхенского сатирического еженедельника, как к источнику, поскольку именно в ней на тот период времени ярко прослеживается появление новых «необычных» форм образно-символического высказывания. Важно здесь и то, что с журналом *Der Orchideengarten* сотрудничали многие иллюстраторы *Simplicissimus* – Г. Клей, А. Кубин, О. Нюккель. Наряду с современными графиками, журнал печатал работы О. Бердсли, Ф. Гойи (рис.2.123), Г. Доре.

Ярким примером может служить рисунок Э. Хейгенмозера (1893-1963), впервые опубликованный на обложке второго номера издания (рис.2.124). В своей метафоричности работа вторит многим иллюстрациям Т. Т. Гейне (рис.2.125), формировавшем на страницах *Simplicissimus* гротескные, во многом «ирреальные» образы рубежа XIX-XX веков. О «фантастичности» сатирической иллюстрации Гейне размышлял еще А. Бенуа. В статье посвященной графике К. Сомова, он, характеризуя работы мюнхенского рисовальщика, называет рисунки Гейне «фантастическими композициями» и пишет, что «в сущности все, даже

иллюстрации полнейшей действительности, носят у него отпечаток чего-то фантастического».³⁰⁶

Экспрессионистические работы А. Кубина, ставшие одним из ярких элементов графики издания *Der Orchideengarten*, также во многом близки иллюстрациям, создаваемым рисовальщиком для *Simplicissimus*, с которым он сотрудничал с 1912 года, и где им было размещено более двухсот иллюстраций. Работа Кубина в сатирическом еженедельнике продолжалась вплоть до 1944 года и во многом определяла характер журнала в послевоенные годы (рис.2.126). Образный и графический язык, в созданных пером и тушью иллюстрациях графика, полон аллегорической символики и мистической образности (рис.2.127), которую он привносит и в *Der Orchideengarten*.

Важно отметить, что становление журналов фэнтези с их яркой иллюстративной образностью приводит, в том числе и к появлению отдельного направления в изобразительном искусстве XX века, и специализирующихся на изображении «нереального» художников-фантастов. В свою очередь сатирическая иллюстрация *Simplicissimus* начала XX века здесь может рассматриваться в качестве источника сложения типа так называемой «фантастической» иллюстрации, где отрабатывались приемы «невозможных», сюрреалистических сочетаний образов, как средства акцентировки внимания на проблеме, заданной спецификой жанра карикатуры и обусловленной культурными течениями времени.

Мир сатирической иллюстрации – это мир перевернутых понятий, в которых обычные физические законы и силы природы, как правило, не работают. Здесь человеческий образ трансформируется, при этом именно в журнале *Simplicissimus* наблюдается новая, для развития карикатуры как жанра «ирреальная» форма

³⁰⁶ Мир искусства, №20. – 1899. – С.148-152

подобной трансформации. В случае с мюнхенским изданием его герои - демоны, ангелы, сатиры, ведьмы, собаки, слоны и т.п. имеют свою собственную жизненную историю, являясь социально активными представителями общества, в заданной журналом среде. Их судьбы превращаются в многосерийные истории, разворачивающиеся, как в мультипликации от кадра к кадру. Именно здесь дом может запросто стать живым, у дерева появляются глаза, руки и ноги, люди начинают танцевать вальс с крокодилами, лисы носят платья, а слоны очеловечиваются и водят своих детишек в детский сад.

В связи с этим, очевидным становится и факт сопричастности тонких периодических изданий начала XX века (в нашем случае *Simplicissimus*) развитию мультипликации. Не только в качестве среды, где подобного рода издания являются носителями нового вида многосерийного иллюстрированного повествования и формы *comic strip*, но также и за счет иносказательного характера карикатуры, которая по своей сути всегда сочетает в себе, казалось бы, несочетаемое – функцию «фантастичности» или «алогичности» и социально обострённый контекст, то есть объективность.

Ввиду молодости мультипликации, как одного из видов изобразительного искусства, можно наблюдать, что в настоящее время в науке еще до конца нет единого мнения, относительно ее понятийного аппарата. Е.А. Попов (2011) в своем исследовании, обращаясь к проблеме дефиниции понятия «анимация», пишет, что дословно анимация переводится как «оживление», то есть процесс наделения предмета душой... «мультипликация», переводится с греческого как «умножение» - технический момент умножения или тиражирования предметов, их свойств»³⁰⁷. При этом автор пишет: «Анимационный язык опирается на

³⁰⁷ Попов, Е.А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств / автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Е.А. Попов. - Место защиты: СПГУП. – СПб., 2011. – С.12-15

буквальную визуализацию метафор, на экспрессивно-чувственное и алогичное мышление, возникающее благодаря сочетанию символов и абстрактных понятий»³⁰⁸. Стоит отметить, что приведенное выше определение применимо и к сатирической иллюстрации *Simplicissimus*, изобразительный язык которой во многом строится на том же принципе. Образность понятий, уплощённость изобразительного языка, продиктованная, наличием «знакового» рисованного персонажа или яркого художественного образа, наделенного характерными (часто гротескными) чертами, все это сближает мультипликацию и сатирическую иллюстрацию начала XX века, где одним из главных приемов графики становятся сжатие и растяжение, создание иллюзии веса и эластичности формы объектов, а взятая в преувеличенной степени фигура дает выразительный комический или саркастический эффект. Здесь мультипликация, подобно сатирической иллюстрации имитирует реальность, создавая определенную окружающую среду, оказывающую непосредственное влияние на характер героев. При этом, в обоих случаях утрированная действительность преподносится в более «экстремальной», характерной форме, а цветовое решение пространственного построения играет не менее важную роль и призвано заострять внимание, обозначая определенное социальное значение (если это море крови, то он красное, если это танец часов, то это фантазия и она синяя). Еще одной важной чертой, сближающей мультипликацию и сатирическую иллюстрацию первой половины XX века было привнесение в их собственную среду сверхъестественных или сюрреалистических свойств объектов или персонажей (крокодил танцует, мышь становится волшебником и т. п.). Отсюда в большинстве случаев отсутствие сложных цветовых решений и в некоторой степени «упрощённость» формы, поиски и становление которой продиктованы и техническими возможностями. Поэтому не

³⁰⁸

См. там же

случайно к графике журнала *Simplicissimus* в начале своей деятельности обращается Уолт Дисней.

Уолт Дисней в 1923 году совместно со своим братом создал анимационную студию по производству мультипликационных фильмов, которая в дальнейшем превратилась в одну из самых крупных структур по производству анимационных фильмов - The Walt Disney Company. Дж.-А. Менгес, характеризуя творчество рисовальщика *Simplicissimus* Генриха Клея (1863-1945?), приводит цитату Диснея (1964): «без чудесных рисунков немецкого иллюстратора я не мог проводить уроки в художественной школе для своих аниматоров».³⁰⁹ Таким образом, создатель анимации XX века сам признает влияние графики немца на его собственное творчество и на творчество сотрудников всей структуры в целом. На то, что творческие искания американской анимационной студии вдохновлялись в том числе европейским искусством, указывает экспозиция семейного музея Уолта Диснея (The Walt Disney Family Museum) в Сан-Франциско (США), где представлены книги и сборники иллюстраций, привезенные Диснеем из путешествия по Европе в 1935 году (в собрании представлены сказки бр. Гримм, ставшие прототипом для мультфильма «Белоснежка и семь гномов» (1937); «Бэмби» немца Ф. Зальтена, прототип одноименного мультфильма (1942); «Золушка» и «Спящая красавица» Ш. Перро; «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла; большое количество иллюстрированных альбомов, в том числе Г. Клея). С творчеством иллюстратора Дисней, по всей вероятности, был также знаком через работавших у него аниматорами рисовальщиков Альберта Хартера (1883-1941) (работал над «Белоснежкой» и «Пиноккио») и Джо Гранта (1908-2005) (работал

³⁰⁹ Menges, J.-A. 101 Great Illustrators from the Golden Age, 1890-1925 / J.-A. Menges // www.books.google.ru
URL:https://books.google.ru/books/about/101_Great_Illustrators_from_the_Golden_A.html?id=fPbODQAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 14.10.2019)

над анимацией «Дамбо» и «Фантазия»). В отцовской коллекции последнего, якобы даже хранились оригинальные рисунки немецкого иллюстратора.

О жизни Г. Клея сохранилось мало сведений, даже нет точной даты его смерти. Однако известность график, всего скорее, приобрёл именно благодаря сотрудничеству с журналом *Simplicissimus*. Здесь его работы появляются с 1908 года. Должно быть, небольшие рисованные «фантастические» истории иллюстратора, как правило написанные пером и чернилами, за счет легкого юмора и незатейливого рисунка вызывали большую симпатию зрителей. Он быстро стал известным, его оригинальные рисунки пользовались популярностью у коллекционеров (о чем упоминает С. Аппельбаум), а с 1910 года работы Клея начинает печатать *Jugend* (попытки сотрудничества с которым наблюдаются еще раньше, в 1897-1898 годах там было размещено шесть его иллюстраций). В 1923 году в издательстве Лангена выходит индивидуальный альбом с иллюстрациями рисовальщика.

В дальнейшем работы графика могли быть использованы в качестве источника вдохновения для таких мультфильмов Диснея, как «Фантазия» (1940), «Дамбо» (1941) и «Книга джунглей» (1967). Сатиры, летающие феи (рис.2.128), кентавры, танцующие слоны (рис.2.129), очеловеченные черепахи и т.п. – это все герои рисунков, которых Клей создавал для *Simplicissimus* в первые годы сотрудничества с изданием. Именно в них можно видеть ту непосредственность визуального образа, по всей вероятности, и привлекавшую Уолта Диснея. А.А. Радаков, кратко характеризуя журнал, пишет о Г. Клее, как об «удивительно виртуозном рисовальщике пером»³¹⁰, ловко перемешивающем «центавров и

³¹⁰ Радаков, А.А. Иностранные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – С. 27

современных женщин в причудливые группы... очеловечивает крокодилов и слонов»³¹¹.

Обращение к мифологическим персонажам отчасти связывает работу графика с традицией символизма, но обладая карикатурным талантом, он, в отличие от традиционной линии символизма, наделяет своих героев какой-то жизнеутверждающей весомостью и вещественным правдоподобием. Оживление предметов и наделение животных человеческими чертами характеризуют сатирические листы Клея. Однако комизм в его рисунках выявлен непосредственно за счет графических приемов. С невероятной легкостью он кружит в вальсе неуклюжих слонов (рис.2.130), ставит на задние лапы аллигаторов и вводит в «реальный» мир сатиров и кентавров. Непосредственное влияние можно видеть в формировании образов героев мультфильма «Фантазия», в сцене «Танец часов» и «Вальпургиева ночь», а также в мультфильме «Дамбо», где главным героем был забавный слон. Стилистическая близость «диснеевским» короткометражным рисованным фильмам для детей с опорой на персонажей-животных является характерной чертой и первых лет работы студии «Союзмультфильм» («Шумное плавание», 1937; «Мойдодыр», 1939), в чем отчасти можно также увидеть связь их мультипликаций с традицией сатирической иллюстрации начала XX века.

В контексте изложенного в данном параграфе материала необходимо отметить, что карикатура как жанр — это сложная система образной интерпретации действительности, несущая коммуникативную функцию. Она может быть рассмотрена как жанр сатирической графики, предназначенной для размещения в периодической печати, но также может быть воспринята как творческий метод, направленный на создание аллегорически острых, насыщенных

³¹¹

См. там же

актуальной информацией композиций. И в этом плане карикатура как система оказывается спроецированной на различные формы художественной деятельности, становится глубинной причиной возникновения некоторых течений в искусстве — экспрессионизма, веризма, дадаизма. И далее сама механика составления аллегорического образа, соединение разнородных объектов оказывается началом нового жанра фантастической иллюстрации и мультипликации.

Выводы по главе 2

1. Надлом духовной основы, которую переживает культура Fin de Siècle на рубеже XIX-XX веков, становится почвой для возникновения и развития новых форм искусства. Средства массовой информации (СМИ), берут на себя роль механизма, обеспечивающего циркуляцию культурной среды.

2. Рубеж XIX-XX веков – эпоха становления журнальной формы, журнального дизайна и сложения узкопрофильного тонкого ревю как самостоятельной издательской единицы. 4 апреля 1896 года издателем Альбером Лангеном основан журнал *Simplicissimus*, основным средством визуальной коммуникации на его страницах оказывается иллюстрация — легко считываемые как по образу, так и по силуэту аллегорические изображения.

3. *Simplicissimus* мыслится как преемник традиций шутовской средневековой культуры. Издание заимствует образ главного героя, как и название, из первого плутовского романа, изданного в 1669 году в г. Нюрнберг (автор Г. Я. К. Гриммельсгаузен).

4. Среди тем издания – социально-политическая критика, юмористические памфлеты, стихи, небольшие рассказы, новеллы, пьесы, серийные романы критико-сатирического содержания. На протяжении многих лет неизменными

персонажами (мишенями для критики) были: крестьянин, прокурор, тюремщик, бюрократ, военный, дипломат, аристократ, ученый, кокетка, горожанин, рабочий. Будучи немецким изданием, журнал остро воспринял последствия войны. С 1914 года издание приобретает патриотическое звучание, в 1930-е становится националистическим, поддерживающим политику Гитлеровской Германии.

5. Технологические особенности журнала *Simplicissimus* (формат, качество и технология печати, конструкция издания) обусловлены развитием издательского дела начала XX века.

6. Издание приобрело основной состав художников уже к началу 1900-х годов (Т. Гейне, В. Шульц, Э. Тёни, Ф. фон Резничек, Б. Пауль, Р. Вилке, О. Гульбрансон, К. Арнольд и Э. Шиллинг). Журнал представлял собой сообщество, сформированное на основе издательства А. Лангена и круга рисовальщиков, олицетворявших авангардные течения в искусстве начала XX века. Однако, ввиду значительности хронологического периода существования *Simplicissimus* список иллюстраторов, сотрудничавших с журналом насчитывает более трехсот имен. Издание публиковало работы художников, не являвшихся его сотрудниками: Стейлен, Кольвиц, Цилле и многие другие. Обширный круг иллюстраторов способствовал формированию разносторонней образно-графической среды журнала.

7. Иллюстраторами журнала *Simplicissimus* с опорой на стилистику модерна был выработан особый образно-символический язык карикатуры, основой которого стали следующие художественные приемы: искажение (историко-временное, ролевое), перемещение объектов в пространстве, гиперболизацию, ассоциацию, аналогию, сопоставление, правдоподобие, символизацию. Изобразительный ряд *Simplicissimus* – автономный вид повествования. Текст и

рисунок могут быть сюжетно напрямую не связаны друг с другом и объединяться на основе сатирического взгляда на актуальные проблемы действительности.

8. В обширном ряду иллюстраций журнала *Simplicissimus* выделяются несколько типов визуального языка, сформировавшихся на основе осознанного выбора художником тех или иных образно-графических средств (лаконичная стилистика плаката эпохи модерна; экспрессионистское начало; линейный рисунок; культура наброска, сложившаяся под влиянием А. де Тулуз-Лотрека и А.Т. Стейнлена; «веселые картинки» в традициях незатейливого баварского юмора; влияние модернистских течений искусства и стилистики ар-деко).

9. Художественная эстетика графики *Simplicissimus* имеет подражателей и преемников. Одни издания находили в нем образец проектно-графического решения, как например, *Der Sturm*. Другие претендовали на его дерзкий художественно-политический дух: австрийский *Die Muskete* (1905-1941), французский *L'Assiette au beurre* (1901-1936), американские *The Masses*. Преемником издания во многом можно назвать *Der Simpl* и не теряющий актуальности в современной Германии *Eulenspiegel*.

10. Творческий метод, направленный на создание аллегорически острых сатирических изображений, сложившийся в рамках журнала *Simplicissimus*, становится идейно-образной основой нескольких художественных течений начала XX века (экспрессионизм, веризм, дадаизм). Прием «монтажа», характерный для работы над композицией в сатирической иллюстрации рубежа веков, оказывается впоследствии источником сложения типа «фантастической» иллюстрации, отрабатывая «невозможные», сюрреалистические сочетания образов, как средство акцентировки внимания на проблеме (Прим.: иллюстрации первого журнала фэнтези *Der Orchideengarten* (1919-1921) с которым сотрудничали О. Нюккель, Г. Клей, А. Кубин).

11. Сатирическая иллюстрация и сатирическое периодическое издание становятся источником формирования технологии и художественного языка мультипликации XX века.

ГЛАВА 3. ПЕРЕКРЕСТИЯ НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУР НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ.

3.1. Актуальные проблемы культурных связей России и Германии на страницах периодических изданий.

На рубеже XIX-XX веков русская художественная среда, находясь в активном поиске новых форм визуального языка, обращаясь к проблемам синтеза искусств, новой образности, слияния слова, звука и цвета, соединения их в некий целостный организм, уделяла и пристальное внимание изучению европейского искусства, его новейших тенденций. Мнения разделялись – эталонами для подражания становились как французская, так и английская, и немецкая культуры от жизненного уклада и быта до высокого искусства. С.К. Маковский в книге «На Парнасе «Серебряного века», так вспоминал об этом: «Поколение, выросшее в «петербургской» атмосфере девяностых годов - когда юноши еще считали нужным прочесть Бокля и Спенсера, в семьях с наследственной культурой все как-то завертелось вокруг вопросов искусства, поэзии, философских обобщений и парадоксов, - это поколение чуть космополитичное по образованию, но с сентиментальной оглядкой на помещичье, барское житье, неудержимо потянулось на Запад, от доморощенного безвкусыя к «живым водам» Запада, в Европу «святых чудес». И случилось неизбежное: Европа конца века, о художестве которой, литературе, поэзии, музыке мы знали до тех пор совсем мало, Европа, предававшаяся всем изысканностям и излишествам воображения и мысли, захватила наших культуртрегеров умственным богатством, дерзновением, всеискушенностью... Казалось, что российское обновление с нею спаяно навсегда. Пророки ее, мучители и мученики, заняли у нас командные высоты. Назову только несколько имен - Ницше, Ибсен, Метерлинк, Бодлер, Рескин,

Уайльд... Они стали символами для новой эпохи (я имею в виду так называемый «модернизм» начала двадцатого века)»³¹². Увлечение истинно видится знаковым. Известными англоманами были: политический деятель В.Д. Набоков, его сын, писатель В.В. Набоков, К.И. Чуковский, переводивший М. Твена, К. Дойла, О. Генри и многие другие. Позже в своих воспоминаниях Корней Иванович писал: «Особенно свел меня с ума *Ulalume* того же Эдгара По, я повторял эту поэму тысячу раз, как факир. Причем меня прельщало не столько содержание поэмы, сколько ее вкрадчивая изощренная музыка. Потом наступила пора Алджернона Чарлза Свинберна. Сейчас я довольно равнодушен к его виртуозной фонетике, но тогда «Гимн Прозерпине»: (*Hymn to Proserpine*), «*Ave atque Vale*», «Герта» (*Hertha*) заставляли меня дрожать от восторга»³¹³.

С.К. Маковский оставил следующий восторженный отзыв о пристрастии французской культурой рубежа XIX-XX веков: «В особенности обольщал французский (вернее - парижский) «конец века». Все в нем самое современное, самое необычное, самое «для немногих», а то и болезненно-упадочное, завораживало и заражало... Теперь-то, умудренные эротикой Генри Миллера, всеотрицанием Сартра и всеизвращением Пикассо, мы ко всему привыкли. Но тогда! Я вспоминаю, какую в те ранние времена произвели сенсацию рассказанные Михайловским, на страницах «Русского богатства», романы Гюисманса – «*A-rebours*» и «*La-bas*» и теория Рембо о соответствии цвета словесному звуку... А сколько последовало за Де-з'Ессентом (героем романов Гюисманса) еще более невероятных героев! Популярными стали «этопеи» Тзара

³¹² Маковский, С. К. На Парнасе Серебряного века/ С.К. Маковский. – М.: XXI в. – Согласие. - 2000. – С. 16

³¹³ Чуковский, К.И. Дневник Чуковского. 1919 / К.И. Чуковский // www.chukovskiy.lit-info.ru Корней Иванович Чуковский URL:<http://chukovskiy.lit-info.ru/words/0-NONSENSE/chukovskiy/nonsense.htm> (дата обращения: 29.08.2019)

Пеладана, жуткие рассказы Эдгара Аллана По, пламенная риторика Верхарна и средневековые камзолы Ришпена»³¹⁴.

Периодические издания начала XX века, такие как «Вестник Европы» (1866-1918), «Новое время» (1868-1917), «Нива» (1869-1918), «Искусство и художественная промышленность» (1898-1903), символистские «Весы» (1904-1909), «Золотое руно» (1906-1909), «Аполлон» (1909-1917) ставят одной из своих задач освещение актуальных проблем культуры и искусства, деятельности как русского, так и европейского художественного сообществ. Публикации знакомили читателя с художественной жизнью Западной Европы и России. Как правило, это были культурологические или философские статьи, персональные очерки о деятелях искусства, обзоры выставок или комментарии к театральным постановкам и концертам.

Журнал «Нива» колонки внешней и внутренней политики обильно приправлял репродукциями картин, литературными произведениями и статьями по искусству, культуре и истории. (Театр для рабочих в Берндорфе» (Нива, №42, 1899); «Новейшее зодчество в Берлине» (Нива, №47, 1899) и т. п.). Любопытно, что в «Новом времени» наряду с книжными и выставочными обзорами и карикатурными опусами С. Соколовского, появляются сатирические зарисовки гремевших в Европе английского Punsch, немецких Fliegende Blätter и Jugend, французского Le Rire (№8569, №8572, №8572, №8590, 1900 и т.п.). Журнал «Искусство и художественная промышленность», ставший наряду с «Миром искусства» олицетворением новой расстановки художественных сил в России, опиравшись на опыт передвижников, публиковал статьи В.В. Стасова, Н. П. Собко, М. М. Антокольского, В. В. Верещагина, Н. К. Рериха, в которых авторы,

³¹⁴ Маковский, С. К. На Парнасе Серебряного века/ С.К. Маковский. – М.: XXI в. – Согласие. - 2000. – С. 17

все как один, рассуждали о путях и формах становления и развития нового искусства.

Интерес журнала «Весы» к современной европейской культуре был очевиден уже в первом номере, где К. Бальмонт публикует статью о поэзии О. Уайльда. (№ 1, 1904). Письма из Парижа с критикой современных выставок в издании писал М. Волошин (№2, №3, №5, 1904); публиковались письма из Англии (№5, №7, 1904; №8, 1909) и из Берлина (М. Schick, №1, 1904). Среди критических статей можно встретить: А. Белого «Критицизм и символизм. По поводу столетия со дня смерти Канта» (Весы, №2), И. Грабаря «Московская выставка» (Весы, №1, 1909), Ртух «Обзор русских журналов «Вестник Европы», «Русская мысль», «Образование, «Современный мир», «Русское богатство»» (Весы, №2, 1909), М. Волошина «Одилон Редон» (Весы, №4, 1904). Редакторы обращались к иллюстрациям Г. Фогелера (№7, 1904; №4, 1905; №6, 1906), У. Брадлея (№2, 1907), О. Бердслея (№ 11, 1905), В.Р. Тео (№4, 1906), Дж. Энсора (№5, 1906), Т.Т. Гейне (№12, 1904). Аналогичную критику можно встретить и в «Золотом руно»: Н. Петровская «Театральная жизнь Петербурга», Н. Тараватый «На выставке «Мир искусства» (Золотое руно, №3, 1906), Д. Имград «Живопись и революция» (№5, 1906); А. Белый «Письмо из Мюнхена», А. Щеркашидзе «Выставка русского искусства в Париже», Ростиславов «Наброски о художественных делах» (Золотое руно, №11-12, 1906), Вольфинг «Вагнеровские фестивали в 1907 г. в Мюнхене» (Золотое руно, №2, 1908), П. Муратов «Оноре Домье», К. Эрберг «Письма о творчестве» (Золотое руно, №11-12, 1908) и т. п.

Интерес русской публики подтверждают и многие исследователи обозначенного времени. Как например, Г. Ю. Стернин в работах: «Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX вв.» (1970), «Художественная жизнь России нач. XX в.» (1976), «Художественная жизнь России 1900-1910-х

гг.» (1988), «Художественная жизнь России второй пол. XIX в. 1870-1880-е гг.» (1997), «От модерна до авангарда» (1995).

Однако, все же потребность в новом мировоззрении, вызвавшая на «культурных верхах эстетический подход к истории и культуре» навсегда связана с объединением «Мир искусства» (1898-1904), которому уже в то время было припечатано клеймо «декадентства». Именно от «прививки Запада *fin de siecle* в среде русского «декадентства» и началась «переоценка ценностей» с которой журнал «Мир искусства» за несколько лет своего существования «перетряс» вчерашние предрассудки и открыл двери всем новшествам»³¹⁵.

Первый номер «Мир искусства» вышел в ноябре 1898 года. Редакторский труд С.П. Дягилева публиковался шесть лет с 1898 по 1904 годы в качестве издания княгини М.К. Тенешевой и С.И. Мамонтова в Типографии Эдуарда Гоппе (Санкт-Петербург, Вознесенский пр. 53). Редакция журнала располагалась в доме Дягилева (Литейный проспект, 45; а с 1900 – набережная реки Фонтанки, 11). Идейным вдохновителем журнала называют А. Бенуа, предложившего в рамках объединения издавать художественный ревю.

История периодической печати первого десятилетия XX века неразрывно связана с началом эры нового типа изданий, так называемых «журналов-манифестов», публиковавшиеся от имени того или иного художественного объединения. Подобный опыт имели в 1890-х годах группировки молодых художников в ряде европейских стран, где один за другим возникали *La Revue Blanche* (Париж, 1891), *The Studio* (Лондон, 1893), *Pan* (Берлин, 1895), *Jugend* (Мюнхен, 1896), *Volne Smery* (Прага, 1897), *Ver Sacrum* (Вена, 1898). В России «Мир искусства» стал первым подобным журналом. Любопытным является и

³¹⁵

См. там же

факт того, что в 1927 году в Германии появился журнал с аналогичным названием Die Weltkunst (рис.3.1).

Русский журнал «Мир искусства» представлял собой просветительский проект, вариант «передвижной выставки» и ставил перед собой задачу освещать художественную жизнь как членов объединения, так и тех художников, кто был им близок. В издании было три отдела: чистого искусства (живопись, скульптура, архитектура, музыка, художественная критика), прикладного искусства или художественной промышленности и художественной хроники. Надо отметить его комплексный подход к подаче материала - не только выставки, критические обзоры, биографии и знакомства с художниками, но и различные виды и жанры искусства, в том числе и промышленный дизайн (образцы мебели и интерьера) были неотъемлемой частью журнального разворота. При этом в круг издания вошли не только «миriskусники», но и представители абрамцевского кружка, явив тем самым средоточие новейших сил русского искусства того времени. Попасть на страницы «Мир искусства» тогда значило само по себе многое - придавало определенный статус, означало быть «в тренде».

Вновь возникший журнал «Мир искусства» уже в 1899 году публикует статью Г. Лихтенбергера «Взгляды Вагнера на искусство» (Мир искусства, №7-9, №11-12, 1899). В 1900 году серию статей Дж. Рескина «Прерафаэлизм» (Мир искусства, №17-18, 1900), в эстетике которой русские художественные круги находили согласованность своим устремлениям в утверждении культа красоты. Там же появляется и первая статья о творчестве О. Бердсли с большим количеством его иллюстраций к поэме А. Поупа «Похищение локона», для журналов «The Savoy» и «The yellow Book» и даже небольшой автопортрет графика (О. Мек-Колл «Обри Бердслей», Мир искусства, №7-8, 1900). Как утверждает Е.Л. Ржевская в своем исследовании: увлечение русских

художественных кругов творчеством англичанина достигло апогея уже к 1906 году, когда «Бердслей приобрел поистине всероссийскую популярность благодаря публикациям его работ на страницах журнала «Весы». Отметим, что в издании иллюстрации появляются только единожды вместе со статьей П. Витторио (Весы, № 11, 1905).

Журнал «Мир искусства» уделял пристальное внимание и немецкой культуре возможно потому, что А. Бенуа, обдумывая идею издания, также отталкивался и от мюнхенского *Simplicissimus*³¹⁶, как целостной графической истории, художественного проекта, призванного отражать «градус» общества. Не находя смысла в просветительских статьях, где дидактика опиралась на развлекательность, он понимал нужность критики, свойственной мюнхенскому еженедельнику, вокруг которого собрались художники, объединенные общей социально-политической целью. Факт ориентированности «мирискусников» в европейской сатирической периодике и интереса к комизму, как способу коммуникации со зрителем подтверждают воспоминания Е.Е. Лансере. В 1897 году он сделал любопытную заметку в своем дневнике: «В ожидании все смотрели купленные Шурой за последнее время гравюры и образцы картинок «Шута», «Jugend'a» и «Rire'a»³¹⁷ (17 января 1897).

Важным характерным явлением рубежа XIX-XX веков в России становится выставочная деятельность. Г. Ю. Стернин в книге «Два века. Очерки русской художественной культуры», посвящая отдельную главу роли зарубежного искусства в художественной жизни российского общества на рубеже XIX-XX веков, пишет: «Выставки становятся отличительной стороной русской

³¹⁶ Выход первого номера журнала «Мир искусства» - ноябрь 1898 года // www.benua-memory.ru Наследие Александра Бенуа URL: <http://www.benua-memory.ru/1898-vipusk-gurnala-mir-iskusstva> (дата обращения: 28.08.2019)

³¹⁷ Лансере, Е.Е. Дневники в трех книгах. Кн.1: Воспитание чувств / Е.Е. Лансере / Предисл. и сост.В.Бялик. – М.: Искусство - XXI век. - 2008. – С. 374

художественной жизни того времени... петербуржцы и москвичи могли видеть в подлинниках современное искусство почти всех основных национальных художественных школ Западной Европы: французской, немецкой, английской, голландской, бельгийской, австрийской, венгерской, шведской и других, а также искусство Соединенных Штатов Америки и Японии». Там же он приводит слова В. Стасова, который в подтверждение выше сказанному сообщал: «В течение 1890 годов была такая масса иностранных выставок, как никогда прежде» и даже хочет подвести некий итог всей этой «выставочной феерии» ответом на «два главных вопроса: первый, каковы были эти выставки, второй, какое производили у нас впечатление и какой оставляли после себя результат.»³¹⁸

Несмотря на столь явный спрос на европейское искусство в России, все же необходимо констатировать – немецкое изобразительное творчество в изучаемый период, с точки зрения выставочной деятельности, было представлено скорее отрывочно. В 1900 году Петербурге и Москве состоялась единственная общегерманская художественная выставка (В. П. Лапшин указывал, что на выставке экспонировалось 400 работ)³¹⁹. Однако Г. Ю. Стернин отмечал, что «по всей видимости выставка не представляла собой ничего интересного и не имела большого успеха»³²⁰. В журнале «Мир искусства» по этому поводу тоже встречаются заметки. В одной из них сообщалось непосредственно о состоявшемся открытии выставки. С. П. Дягилев, со свойственной ему иронией, сделал большой акцент не на самой выставке, а на участвующей в открытии

³¹⁸ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoj-hudozhestvennoj-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

³¹⁹ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 218

³²⁰ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoj-hudozhestvennoj-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

публике. Другая заметка, опубликованная несколько месяцев спустя, вообще не касалась непосредственно экспозиции, но в ней автор обозначил недовольство со стороны немцев организационными вопросами выставки в Петербурге, указывая на недостаточное внимание со стороны ответственного за это лица – Общества Поощрения Художников – к своим обязанностям. В заметке автор приводит цитату из газеты *Munchener Neueste Nachrichten*: «На обязанности устроителей лежало представить немецкое искусство наиболее достойным образом именно в Петербурге, где французы устраивали неоднократно блестящие выставки... особое порицание заслуживает само устройство выставки. Все картины развешаны были кое-как, в пестром беспорядке. Все как будто содействовало тому, чтобы петербургская публика получила самое превратное представление о немецком искусству.»³²¹

Все же отметим, немецкие художники, пусть не всегда в лучших и самых последних достижениях «национального гения», были представлены на ежегодных выставках «Мира искусства», устраиваемых в Петербурге от имени журнала. Так на первой выставке, состоявшейся в 1898 году, рядом с русскими мастерами, экспонировались прославленные, но малоизвестные петербургскому зрителю иностранцы: Францию представляли импрессионисты П.О. Ренуар (1841-1919), Э. Дега (1834-1917), К. Моне (1840-1926), символист П.С. Пюви де Шаванн (1824-1898); Англию – прерафаэлиты Дж. Уистлер (1834-1903), Ф. Бренгвин (1867-1956); Германию – символист А. Бёклин (1827-1901), салонный портретист Ф. фон Ленбах (1836-1904), акварелист и представитель Дюссельдорфской школы Г. фон Бартельс (1856-1913). В журнале «Мир искусства», на следующий год была опубликована заметка о еще одной международной художественной выставке картин журнала (1898), где в рядах иностранных художников были

³²¹ Мир искусства, №17-18. - 1900

представлены уже М. Либерман (1847-1935) и Ф. фон Ленбах (Мир искусства, №4, 1899).

Г.Ю. Стернин называет также «Выставку немецких и английских акварелистов»³²². В. П. Лапшин упоминает еще две выставки: «Выставка в пользу вдов и сирот архитекторов» (1888), организованная «Обществом архитекторов» в Академии художеств (демонстрировались работы Л. Кнаус, К. Пилоти, Ф. Деффрегер) и «Выставку пострадавших от неурожая» (1892) с работами Дюрера и Гольбейна³²³. Стоит так же отметить выставку коллекции рисунков и акварелей М.К. Тенишевой, организованную еще в 1897 году. Среди участников в иностранном отделе были немцы – романтик А. фон Менцель (1815-1905), пейзажист, один из основателей Мюнхенского сецессиона, Л. Диль (1848-1940), Г. фон Бартельс и другие. Любопытно, что из ряда наиболее близких русской публике немецких художников, Г.Ю. Стернин выделяет Менцеля³²⁴. Исследователь писал, что в русской художественной жизни конца XIX - начала XX веков немецкий художник был «чрезвычайно примечательной фигурой хотя бы в том смысле, что в отношении к нему парадоксальным на первый взгляд образом сошлись художественные симпатии противоборствующих лагерей и различных поколений»³²⁵. Гениальным немецким живописцем называл Менцеля Стасов: «Среди всех европейских живописцев XIX века Менцель один из самых

³²² Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века: Художественная жизнь России: Судьбы русского реализма: «Мир искусства» глазами Александра Бенуа / Г.Ю. Стернин – М.: Советский художник. – 1984. – С.143

³²³ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 193-235

³²⁴ Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века: Художественная жизнь России: Судьбы русского реализма: «Мир искусства» глазами Александра Бенуа / Г.Ю. Стернин. – М.: Советский художник. – 1984. – С.105

³²⁵ См. там же

великих, среди же немецких – он первый и наивеличайший»³²⁶. Наиболее устойчивой и высокой репутацией среди всех мастеров немецкого искусства пользовался Менцель и у деятелей «Мира искусства»³²⁷. М. В. Добужинский в своих воспоминаниях писал, что у А. Н. Бенуа была большая коллекция гравюр, доставшихся ему от отца. В его коллекции, наряду с сепиями Гонзаго или Бибиенны были Утамаро, Хокусай, он упоминает и «карикатуры обожаемого нами Вильгельма Буша, эскизы Менцеля, гротески Калло».³²⁸ О симпатии со стороны А. Н. Бенуа и К. А. Сомова к Менцелю пишет и Е. А. Ржевская, ссылаясь на письмо Сомова к Бенуа в марте 1897 года, где рассказ о путешествии по Германии график начал «именно с Менцеля».³²⁹ Характеризует пристальное внимание круга «мирискусников» к Менцелю и заметка в дневнике Лансере, где автор пишет: «Вчера обедал у Бенуа и за столом завелся спор между Шурой и мной против Ати, на тему статьи Толстого (статья «Что есть искусство?); Атя была согласна с ним, что красота не объясняет всего искусства, например, в «Королевском Величии» Менцеля нет красоты, но она открывает Ате известную истину...»³³⁰ (20 января 1899). В воспоминаниях М. В. Добужинского, вышедших под редакцией Д. С. Лихачёва, приводятся не менее интересные слова Бенуа, где он уже много лет спустя вспоминал: «Если теперь устанавливать какой-то

³²⁶ Стасов, В.В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. / В.В. Стасов. - М.: Искусство, - 1952. - С.35

³²⁷ Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков / Г. Ю. Стернин. Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР. – М.: Искусство. – 1970. – С.118

³²⁸ Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский. - Нью-Йорк: Книгоизд-во «Путь жизни», 1976. - С. 303

³²⁹ Ржевская, Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн. дисс. кандидата наук – СПб., - 2011. – С. 81

³³⁰ Лансере, Е.Е. Дневники в трех книгах. Кн.1 Воспитание чувств / Е.Е. Лансере. – М.: Издательство Искусство - XXI век. – 2008. – 403-404

перечень увлечений творческой молодежи тех лет, то нужно подчеркнуть среди современников именно Бёклина, Менцеля, Ленбаха, Кнауца»³³¹.

В свою очередь, В. В. Стасов, освещая творчество немецких современников, Бёклина называет в ряду первых декадентов. «Последняя четверть XIX века ознаменовалась для германской живописи тем самым явлением, которым она ознаменовалась и для французской: декадентством. Эта была болезнь, которой корень лежал во французской новейшей литературе и которая, казалось бы, должна была поэтому проявить главный свой развал и главную губительную свою силу во Франции, но на деле вышло не так. Вышло, что декадентство, прошумев довольно изрядно во Франции, Бельгии, Англии, а отчасти и в некоторых второстепенных странах Европы, везде склонилось к своему закату, но нигде не выкинуло таких многочисленных отпрысков и ветвей, как в Германии, нигде оно не поселилось в умах своих сектантов с таким упорством, упрямством и неподатливостью, как в Германии... Подобно французским декадентам-писателям, немецкие декаденты-художники выступили со своими скрижалями завета»³³². Там же он сообщает следующее: «немецкие декаденты ставят во главе не только своей, германской, но всей живописи XIX века в целом мире - живописца Бёклина.»³³³

Бёклина можно назвать в ряде самых знаменитых художников своего времени. Одних он раздражал, других восхищал и находил в них самых преданных последователей, но, пожалуй, никого не оставлял равнодушным. Мистификация мира, одиночество и смерть – вот основные темы его творчества. Он писал картины на сюжеты из мира фантазий, насыщенные символическими

³³¹ Бенуа, А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. / А. Бенуа / изд. подг. Н. И. Александрова и др.. Т. 1. Книги первая, вторая, третья. – М.: Наука. - 1980. – С.518

³³² Стасов, В.В. Искусство XIX века / В.В. Стасов // [www.lib.ru: «Классика»](http://www.lib.ru:«Классика») URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (дата обращения: 02.09.2019)

³³³ См. там же

образами и аллегориями. В ряде подобных феноменов искусства рубежа XIX-XX веков был и Ф. фон Штук, ставший известным после выставки «сецессионистов» в «Glaspalast» (1898). Репродукции картин и комментарии к ним встречаются в отечественной газете «Новое время» («Атака», №8565, 1900). Е. А. Ржевская в своем исследовании творчества К. Сомова приходит к выводу, что «мистичность мироощущения, имеющая истоки в готической памяти художников югендстиля, оказала некоторое воздействие на символизм Сомова, преобразовавшись, однако, в таинственность образов, где нет ощущения близкого «дыхания Сатаны», как у М. Клингера, Ф. фон Штука, некоторых рисунков Г. Фогелера. Эта линия югендстиля, в первую очередь, оказала влияние на книжную графику М. В. Добужинского, И. Я. Билибина и Б. М. Кустодиева»³³⁴.

В России на рубеже XIX-XX веков имена немецких мастеров произносились как «заклинание». Русская культура со всей открытостью приняла и поверила в идейную содержательность их творчества, рожденную еще в философских исканиях романтиков. Для русской культуры «Серебряного века» Бёклин стал предтечей символизма. Не случайно В. П. Лапшин указывал на то, что «Пан» Врубеля был создан «в духе Бёклина»³³⁵. Вполне возможно, что и тема демона у Врубеля тоже имеет «немецкий» оттенок. Л. Андреев писал, что в живописи любит больше всего Бёклина, М. Волошин на страницах «Весов» не раз обращался к его творчеству, в 1901 году он публикует заметку о А. Бёклине и Ф. Штуке в газете «Русский Туркестан» (№26, 1901), С.В. Рахманинов написал симфоническую поэму «Остров мёртвых» по мотивам самого известного полотна

³³⁴ Ржевская, Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн. дисс. кандидата наук. – СПб., - 2011. – С. 89

³³⁵ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 215

художника. Собственно, еще раньше благодаря И.Ф. Гёте «демоническая» тема была национализирована немцами³³⁶ – этот момент хорошо прочитывается у М. Булгакова, в романе «Мастер и Маргарита» «Пожалуй, что немец...»³³⁷, – отвечает Воланд Ивану Бездомному на вопрос о своей национальности.

О непреходящем интересе публики к немцам говорит, и устроенная многим позже в благотворительных целях выставка работ мюнхенских художников (Петербург, 1909). Среди экспонентов были Ф. фон Ленбах, символист Ф. фон Штук (1863-1928), представитель немецкого реализма В. Лейбль (1844-1900). В 1911 году в галерее Лемерсье (Москва) открылась «Выставка картин всеобщего немецкого товарищества художеств», а в декабре 1913-го состоялась выставка графики, где рядом с французскими иллюстраторами (А. Фантен-Латур, А.-Т. Стейнлен) демонстрировались работы К. Кольвиц.

К вопросу о выставках и их популярности на рубеже XIX-XX веков очень любопытной является речь директора королевской национальной галереи в Берлине профессора Фон-Чуди, произнесенная на торжественном заседании Берлинской Академии Художеств 27 января 1899 года, где автор заявляет об изменении состава публики, интересующейся искусством и посещающей выставки. Профессор говорил: «На место аристократического общества, в традиционную систему воспитания которого входило и определенное отношение к искусству, появилась толпа, состоящая из самых разных элементов, которая, кроме того, постепенно меняется в своих составных частях и не имеет ни времени, ни денег, ни потребности в утонченном образе жизни»³³⁸. Здесь же автор указывал на данное явление, как на проблему, стоящую перед художником, ибо

³³⁶ Мир искусства, №17-18. - 1900. – С. 100-104

³³⁷ Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита. Театральный роман. Собачье сердце / М.А. Булгаков. – М.: АСТ Москва. – 2009. - С. 20

³³⁸ Мир искусства, №15. - 1899

тот, в свою очередь, не совсем понимает предпочтения и вкусы явленной аудитории. «Перед художником стоит громадная, неизвестная ему толпа с самыми разнообразными, большей частью грубыми художественными потребностями»³³⁹. Таким образом, проблема взаимопонимания публики и художника была актуальна для художественной среды в целом и не явилась исключительно локально русской особенностью времени. В таком контексте факт возрастания роли периодических изданий, посредством которых художники пытаются найти способы коммуникации со своим новым зрителем, видится вполне закономерным.

Намного лучше дела обстояли с выставками русских художников в Германии и Австро-Венгрии. Г.Ю. Стернин пишет, что там, в отличие от того же Парижа, русские художники чувствовали себя «как дома». Не без гордости тот же «Мир искусства» в 1899 году публикует заметку о В.А. Серове, избранном членом «Мюнхенского сецессиона». С. Дягилев писал: «Это первый русский художник, который вошел в состав названного общества, считающего в числе своих членов всех выдающихся мастеров Европы и Америки».³⁴⁰ Русские художники действительно имели большой успех на тех же мюнхенских, берлинских, венских сецессионах. К примеру, в 1899 году *Die Kunst für Alle*³⁴¹ поместил на страницах своего издания статью о современных русских и финляндских художниках, которые участвовали в выставке *Secession* в Мюнхене, в ряде иллюстраций статью сопровождают работы Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, В. А. Серова, И. И. Левитана и М. Нестерова. В 1902 году журнал *Die Zeit* опубликовал статью проф. Мутера, где автор также особое внимание уделяет русскому отделу.

³³⁹ См. там же

³⁴⁰ Мир искусства, №1. - 1899

³⁴¹ В 1885 г. Ф. Брукманн основал периодическое издание «*Die Kunst für Alle*», а в 1897 г. – журнал «*Dekorative Kunst*». Издания были объединены в 1900 г. под названием «*Die Kunst*».

Об этом, в свою очередь, не преминул написать С.П. Дягилев в своих заметках³⁴². М. Нестеров в письме А. А. Турыгину от 28 мая 1898 года писал: «В Мюнхене мы русские – имеем шумный успех... мы злоба дня нас называют гениальной провинцией»³⁴³. Позднее уже в письме от 18 июня 1898 сравнивая представленные на выставке «Secession» работы европейских мастеров и русского отдела, писал: «Портрет Серова может смело выдержать соседство любого немца, испанца и итальянца. В общем «гениальная провинция» – «не хуже людей»... Мои «Монахи» делают впечатление оригинальное, хотя, быть может, мало понятное, по свойству нашей природы (здесь весна, вероятно, другая), а также и людей, изображенных на картине».³⁴⁴

В.П. Лапшин, ссылаясь на отзыв В. В. Стасова о книге Мюллера (Художественные новости, №17, 1884), указывает на то, что в Лейпциге даже публиковались биографические словари, содержащие сведения о русских художниках и значительными событиями стали выставки работ Верещагина (Берлин, Гамбург, Дрезден), Айвазовского и Клевера (Берлин, 1892), на шестой международной выставке в Мюнхене демонстрировались работы Антакольского и Ендогурова.³⁴⁵

Несмотря на тот факт, что если с точки зрения выставочной деятельности немецкое искусство в обозначенный период в России терпит относительное «фиаско», то его популярности это никак не мешает, в силу существовавшей традиции выезжать за границу в образовательных целях. И здесь одним из

³⁴² Мир искусства, №2. - 1902

³⁴³ Нестеров, М.В. Из писем / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. – Л.: Искусство, Ленингр. отделение. -1968. – С.133

³⁴⁴ Русакова, А.А. Эпистолярное наследие Нестерова / А.А. Русакова // www.art-nesterov.ru М. Нестеров URL:<http://art-nesterov.ru/letters74.php> (дата обращения:20.10.2019)

³⁴⁵ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 193-235

центров притяжения выступает Мюнхен. О роли Мюнхена, как европейского культурного центра уже говорилось в предыдущих главах, там же была обозначена колоссальная важность возникшего в Баварской столице «Сецессиона» не только для самих немцев, в последствии с постоянной настойчивостью, создававших во многих немецких города свои собственные «Secession» (Берлине, Дрездане, Штудгарте, Карлсруэ и т.п.), но и для представителей мира искусства соседствующих стран, как то Австро-Венгрия и Россия. «Сецессион» в сердцах молодого поколения русской творческой интеллигенции, стал символом протеста, бунтарства, борьбы против всего «косного» и «устаревшего» в искусстве.

Благодаря Академии художеств, Пинакотеке, «бунтующим сецессионистам», Бекину, Штуку, Вагнеру, город на несколько лет становится «художественной школой» для многих русских рисовальщиков и деятелей культуры. Некоторые приезжают на время, познакомиться с коллекциями музеев, архитектурой, посетить район Швабинг, а другие и подолгу живут, оттачивая свое художественное мастерство. Сведения об этом сохранили биографии, воспоминания, письма того времени. В. П. Лапшин, ссылаясь на переписку (письмо А. А. Риццони от 10 августа 1879 г.), пишет, что уже в 1879 году Мюнхенскую международную выставку посещал П.М. Третьяков. В 1883 году по итогам аналогичного мероприятия В. Сурьянец опубликовал статью «Несколько слов о европейской живописи». Во время европейского путешествия И. Репин и В. Стасов также посетили Германию. В Мюнхене им удалось побывать на выставке, где экспонировалась работа Репина «Отдых».³⁴⁶ Значительными в ряду информационных источников представляются воспоминания А. Белого, М. В. Добужинского, И. Э. Грабаря. В своих воспоминаниях о Германии Добужинский

³⁴⁶

См. там же

писал: «В Мюнхене мне приходилось видеть (почти впервые!) много художественных журналов, я начинал просвещаться в европейском искусстве, но больше в тогдашнем немецком. Тогда царил Бёклин и Франц Штук, и я тоже поддался общему увлечению этими двумя «кумирами» (оно началось у меня еще в Петербурге!)...»³⁴⁷ Бенуа вспоминал, что после первой поездки Дягилева за границу там им были приобретены картины художников: «Почетные места в его квартире на Литейном (д.45) заняли произведения Менцеля, Пюви де Шаванна, Либермана...»³⁴⁸.

В периодической печати тех лет также наблюдается активный интерес к художественной культуре Германии. Современная русская периодика публиковала заметки о немецкой художественной жизни. Например, Грабарь, прибывая в Мюнхене, не лишал русского читателя радости знакомства с местными художественными тенденциями. Он любезно публиковал свои заметки в журнале «Мир искусства». Имена Ницше и Вагнера, Менцеля, Бёклина, Лейбля просто не сходи со страниц выше упомянутого издания. Надо отдать должное «Мир искусству», журнал пытался анализировать немецкие достижения в сопоставлении с русской художественной мыслью того времени. В нескольких номерах «Мир искусства» публиковались статьи, освещающие взгляд Вагнера на искусство. Что касается Ницше, то относительно философа на страницах «Мир искусства» развернулась большая полемика, начавшаяся со статьи В. Соловьева «Идея сверхчеловека». На первых страницах выпуска № 2-3 за 1901 год, в память об умершем А. Бёклине, издание опубликовало репродукции ряда его картин «Под стражей дракона», «Три возраста», «Шествие в храм Вакха», «Война»,

³⁴⁷ Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский. - Нью-Йорк: Книгоизд-во «Путь жизни». - 1976. - С. 237

³⁴⁸ Бенуа, А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа / Послесл. Г. Ю. Стернина. - Репринт. изд. - М.: Искусство. - 1994. - С.16

«Святылище Геракла» и др. Наряду с «Мир искусством» заметки публиковали «Искусство и художественная промышленность» (Прим.: Д. С. Искусство Германии за 1897-1898, 1898, №4-5; Аукционная продажа картинной галереи М. Шубарта в Мюнхене, 1899, №1), «Сын отечества» (И. Гринберг «В немецких Афинах», 10 августа 1905). В «Русском богатстве» в обзоре иностранной жизни выходила колонка «Письма из Германии», в основном политизированная, однако в 1904 году там появилась статья о журнале *Simplicissimus* (Реус, *Simplicissemus*, Русское богатство, 1904, №5 - С.47-76). О выставках русских художников в Германии писали такие издания, как «Художественный журнал» (Н.Д. Русский отдел на Берлинской выставке, 1886), «Всемирная иллюстрация» (Международная выставка в Берлине, 1891), «Художник» (Международная выставка в Мюнхене, 1892, №13), «Новости и биржевая газета» (Дягилев, С.Д. Европейская выставка и русские художники, 1896, №235), «Искусство и художественная промышленность» (Гартман, А.Г. Письма из Мюнхена, 1900, №19-20), «Новое время» (Сибиряк, Шестая выставка Сецессиона в Берлине, 1903, №9639), «Искусство» (Мюнхенская международная выставка в 1905 г., 1905, №4), «Известия общества преподавателей графических искусств» (Чупятова, Е.Н. «Мысли, навеянные осмотром Мюнхенской выставки 1908 г.», 1909, №10) и др.

Отметим все же, что не все с названием *Secession* восхищало тех же «мирискусников». Уже в 1900 году в журнале выходит статья Грабаря о мюнхенских выставках, где автор заявляет: «В серьезной части общества слово *Secession* стало понемногу нарицательным для выражения того движения в искусстве, которое в Германии с особенною ясностью начинает обрисовываться в 90-х годах. Борьба оказалась не слишком упорной, и победа далась как-то неожиданно легко... Словечко *Secession* вошло в моду. Явились галстуки –

Secession, сигареты – Secession, рестораны – Secession.³⁴⁹ Любопытно, что в том же году в «Мир искусства» появляется новая рубрика «Записки из Берлина», в которой автор, под псевдонимом «Ф.» печатает критические статьи о деятельности «Берлинского сецессиона». Как сообщает все тот же источник, борьба А. Вернера с Либберманом привела к образованию в Берлине нового художественного объединения. Из заметок становится очевидна постепенно возрастающая художественная роль Берлина, который в 1920-е годы примет эстафету у Мюнхена и станет центром не только политической, но и культурной жизни страны. И. Грабарь еще в 1901 году в своей рубрике «Письма из Мюнхена» предрекал подобные изменения, с возмущением описывая зимние сезоны: «Не стоит «простодушно верить тем, кто говорит о Мюнхене, как об одном из первых центров художественной жизни Европы»³⁵⁰. Несмотря на обилие выставок, достойных внимания автор насчитал только три за все время и завершил свою статью следующим: «Мюнхен медленно, но верно приближается к Дюссельдорфу и его роль переходит к Берлину»³⁵¹.

Таким образом, несмотря на то, что экспозиции иностранных мастеров в России не оказывали существенного воздействия на творческую деятельность русских художников, скульпторов и графиков, в это время мы можем наблюдать живой интерес в печати к культуре Германии. Интерес, имевший, по словам Г.Ю. Стернина «многообразные практические последствия».³⁵² К тому же журнал «Мир искусства» всегда старался демонстрировать интерес представителей творческого объединения к иностранной периодике по искусству. Здесь мы с настойчивым постоянством встречаем ссылки на такие художественные издания как: The Kunst

³⁴⁹ Мир искусства, №5. - 1901

³⁵⁰ См. там же

³⁵¹ См. там же

³⁵² Heidelberg historic literature – digitized // www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg
URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1901_1902/0132 (дата обращения: 02.09.2019)

und Künstler, The Savoy, Die Kunst unserer Zeit, Die Kunst (Die Kunst für Alle), The Studio, Ver sacrum, Magazine of art, Le Figaro illustre, Pan, Jugend и др. В свою очередь и немецкая пресса не составляла без внимания творчество русских художников, в особенности экспонировавшихся на международных выставках в Европе. Так немецкий журнал *Deutsche Kunst und Dekoration* в №9 за 1901-1902 год опубликовал статью, посвященную немецкой и русской живописи на выставке в Дармштадте, где воспроизводились репродукции работ Сомова, Малявина, Коровина, Серова и «Пан» Врубеля.³⁵³

³⁵³ Fuchs, G. Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung / G. Fuchs // *Deutsche Kunst und Dekoration*. - 1901-1902. №9 // www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1901_1902/0132 (дата обращения: 02.09.2019)

3.2. «Мир Искусства» и *Simplicissimus*. Художественные параллели в работах русских и немецких художников.

Более подробно рассматривая связи в области культуры и искусства России и Германии на рубеже XIX-XX веков, следует обратить внимание и на графическое наполнение журнала «Мир искусства» (прежде он был проанализирован с точки зрения журналистики - содержания издания, характера публикуемого материала: критических статей, обзоров русских и зарубежных выставок).

Графический стиль, выпускаемого одноименным объединением с 1899 года, издания имеет много перекличек и точек соприкосновения с немецкими *Jugend*, *Rap* и, как уже было отмечено ранее, *Simplicissimus*. Связь, изначально возникшая исключительно со стороны «Мир искусства», имеет в своей основе навеянный временем, общий идейный, образный и стилистический фон. На интересе редакции к немецкой графике акцентировал внимание Г.Ю. Стернин в статье «Журнал «Мир искусства» и зарубежная графика» (1972). Исследователь писал: «Внимательно просматривая немецкие издания в поисках Дица, Гейне, Затлера, «мирискусники» как будто вообще не замечали Экмана, У. Крэна, Шере, Форена. Очень редко публиковали работы популярных – Стейнена, Леандра, Ривьера, Тулуз-Лотрека»³⁵⁴. Перелистывая номера издания, становится понятным, что такое обстоятельство не было явлением плохой осведомленности «мирискусников» в европейской периодике, оно скорее носило программный характер, и было продиктовано языком самой графики, ее функциональными возможностями, занимавшими русских рисовальщиков.

«Мир искусства», как и «*Jugend*» (1896-1940), возник в качестве печатного органа творческого объединения молодых художников. Оба издания быстро

³⁵⁴ Стернин, Г.Ю. Журнал «Мир искусства» и зарубежная графика / Г.Ю. Стернин // Книга и графика: Сборник посвящается 80-летию А.А. Сидорова / Редколлегия: А.И. Маркушевич и др.. – М.: Наука. – 1972. - С.232-235

превратились в общественный культурный форум, олицетворявший все новое и авангардное, дизайнерское решение которых и в наше время является ярким воплощением художественных исканий времени. Сравнивая обложки отдельных номеров, можно также встретить и близкие формально-композиционные искания, составляющие характерный визуальный словарь модерна. Однако, если мюнхенский еженедельник единожды разработав свой образ, ярко воплотившийся в его титульном листе, в поиске формальной новизны и необычайной выразительности, столь характерной изданию на раннем этапе, в поздние годы постепенно приобретет некую степень внешнего стилизаторства, то подобного явления не наблюдается в «Мир искусства». Даже выявляя стилистическую схожесть графики его рисовальщиков многим европейским современникам, издание никак нельзя назвать подражательным. «Мирискусники» в рамках эстетики «нового» искусства смогли найти собственный осмысленный путь. Обратившись в прошлое, они наделили конкретный исторический период символическим наполнением и романтической идеей. Немаловажным фактором здесь становится и то, что издание успело прекратить свое существование прежде, чем устремило свои взоры в сторону коммерческих выгод.

Важной для понимания созвучности художественной образности журналов является и тема театра. Характерная для эпохи «декаданса» карнавальная театрализация и мистификация среды нашла свое отражение и в символизации образного строя сатирической иллюстрации. Многие рисовальщики журналов проецировали идею театра рубежа XIX-XX веков (с его бесконечными философскими поисками, осмыслением выразительного языка) и театрального пространства на свое творчество, тем самым открывая для себя возможность воссоздания на короткое время определенной среды, ситуации, в которой каждый элемент и жест наделены символикой, есть проводники в сокровенное. Не

случайно, участвуя в качестве инициаторов кабаре 11 Scharfrichter, представители творческого союза *Simplicissimus* привносят туда социально-политическую критику свойственную изданию. Многие иллюстраторы, такие как А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакс, Т.Т. Гейне, Б. Пауль обращаются к театральной декорации и афише.

Если «*Jugend*» и «Мир искусства» – издания художественно-литературного толка, то «*Simplicissimus*» дифференцируется по данной шкале, как литературно-сатирическая периодика, то есть издание, практикующие сатиру, в качестве основы коммуникации с читателем. Нельзя сказать, что «*Jugend*» и «Мир искусства» обходили сатиру стороной, на их разворотах то и дело мелькал едкий сатирический юмор. Немецкий журнал позволял себе публиковать и злободневные карикатуры (Г. Гросса, К. Арнольда, Э. Вильке), что в целом говорит о не до конца сформировавшейся классификации периодических ревью того времени. Однако, карикатура никогда не входила в иллюстративный ряд «Мир искусства» в качестве социального высказывания. Публикуя сатиру Т. Т. Гейне, журнал использовал свойства его работ, как определенный способ коммуникации. По всей вероятности, форма юмористического высказывания была ценима «мирискусниками», что во многом проявилось и в литературных остротах издания. Все в той же статье Г. Ю. Стернин указывает на один любопытный момент: «Наряду со специальными западными журналами, такими, как *Pan*, *Studio*, *Art et decoration*, «мирискусники» очень часто прибегали и к другому источнику – массовым юмористическим журналам (такowymi были *Jugend*, *Simplicissimus* – в Германии, *L'Image* – во Франции и т.п.)»³⁵⁵.

«*Jugend*» был основан в 1896 году и стал выпускаться тремя месяцами ранее «*Simplicissimus*». Первый номер, издательский проект Георга Хирта, увидел свет в

355

См. там же

январе. Изначально еженедельники воспринимаются как духовно близкая друг другу периодика. Их объединяла приверженность «новому искусству», музыкальная согласованность времени, а также близость художественного языка иллюстраций. Над графикой «Jugend» трудились Э. Барлах, М. Бекман, П. Беренс, Дж. Гросс, М. Клиндер, М. Слевог. В издании публиковались и многие постоянные иллюстраторы «Simplicissimus» – Г. Цилле, Б. Пауль, Р. Вильке, с 1920-х г. А. Кубин. Более того большинство из них начинало свой творческий путь именно с «Jugend», а уже замет на них обращал внимание Альберт Ланген.

К примеру, Рудольф Вильке одновременно рисовал иллюстрации для обоих изданий. Так в 1898 году на страницах «Jugend» появилась его серия шаржей «Типы Монмартра», где график изобразил завсегдаев парижского «района художников»: немецкого скульптора, мечтательного художника, парижского поэта, журналиста, английского стилиста (рис.3.2). Всего в журнале им было опубликовано 115 иллюстраций.

Исследуя связи «мирискусников» с Мюнхенскими художественными кругами, стоит вспомнить, что Г.Ю. Стернин, основываясь на данных журнала «Мир искусства», писал о прочной и долговременной привязанности к двум рисовальщикам баварских изданий: Ю. Дицу, работавшему в Jugend, и Т. Т. Гейне – карикатуристу *Simplicissimus*.³⁵⁶ С Григорием Юрьевичем нельзя не согласиться. «Мир искусства» уже в первый год использовал работы Т. Т. Гейне в качестве концовок (т.2, 1899, стр. 140, 174, в *Simplicissimus* появляются в выпуске за 1896 г.). Первая из них появилась в «Мире искусства» в качестве концовки для статьи А. Бенуа о Константине Сомове:³⁵⁷ парящий величественный орел с оборванными цепями (рис.3.3). Именно в данной статье, пожалуй, впервые Бенуа

³⁵⁶ Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков / Г. Ю. Стернин / Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР. – М.: Искусство. – 1970. – С.116-117

³⁵⁷ Мир искусства, №20. – 1899. – С. 127-140

проводит отчасти стилистический анализ графики Сомова, сравнивая его с О. Бердслеем и Т.Т. Гейне. Он пишет: «Сомов вовсе уж не так непохож ни на кого. На него могли несомненно влиять такие художники, как Борделей, Кондер и Гейне»³⁵⁸. В своих воспоминаниях Бенуа указывал, что именно Александр Павлович Нурок познакомил всех «мирискутников» с «рисунками Бирдслэ»³⁵⁹, и пропагандировал «Фидуса, Стейлина и Т. Т. Гейне, оказавших такое влияние на все наше художественное восприятие»³⁶⁰.

К творчеству Сомова, как и многих художников, близких кругу «Мир искусства» – Сапунову, Баксту, Судейкину, Бенуа в последнее время приковано внимание многих исследователей. Очень тонкие по рисунку вещи Сомова, миниатюрные ювелирно проработанные изящные заставки и концовки были представлены на выставке «Арлекины Серебряного века. К. А. Сомов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин» (Третьяковская галерея, 23 ноября 2018 -19 мая 2019), а к 150-летию со дня рождения художника, Русский музей организовал выставку «Константин Сомов» (Русский музей, 8 августа-4 ноября, 2019 г.), где, в том числе, представлена и журнальная графика мастера.

О популярности Сомова в Германии писали еще его современники. Так, например, в статье «Мир искусства» о «Берлинском сецессионе» (1900) автор, выделяя представленную на выставке картину Гейне, изображающую ссору влюбленных, пишет: «По замыслу, и даже отчасти по краскам, картина эта напоминает работы Константина Сомова»³⁶¹. Там же критик высказывает мнение о возможном взаимовлиянии художников друг на друга: «Я знаю, по крайней мере, что Сомов очень ценит Гейне, как художника, последний же мог ознакомиться с

³⁵⁸ См. там же

³⁵⁹ Бенуа, А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа/ Послесл. Г. Ю. Стернина. - Репринт. изд. - М.: Искусство. - 1994. - С.11-12

³⁶⁰ См. там же

³⁶¹ Мир искусства, № 19-20. – 1900. - С. 148-152

вещами Сомова в Мюнхенском Сецессионе был особый русский отдел...»³⁶². П. С. Голубев в диссертации «Творчество К. А. Сомова. Эстетический и социологический аспекты»³⁶³ акцентирует внимание на участии Сомова в зарубежных выставках, ссылаясь на статью О. Дымова в «Золотом руно»,³⁶⁴ также акцентирует внимание на его зарубежных выставках и в частности персональной выставке, состоявшейся в галерее Б. Кассирера (Берлин, Гамбург, 1903). Опять же, в заметках журнала «Мир искусства» (№5, 1901), сообщая о грандиозных международных выставках с участием и русские художников, С. Дягилев пишет: «В немецком известном журнале по искусству Die Kunst, освещавшем выставки был размещен снимок с картины К. Сомова «На даче», которая впервые появилась на выставке «мюнхенского сецессиона» в 1899».³⁶⁵ Немало знакомству европейской публики с творчеством Сомова способствовал и факт того, что в период с 1905 по 1924 годы репродукции его работ периодически публиковались на страницах мюнхенского Jugend. Там были размещены иллюстрации «Вечер» (Jugend, №47, т.10), «Письмо» (Таинственный посланец) (Jugend, № 49, т.11), «Фонтенбло» (Jugend, № 36, т.13), «Золотая осень» (Jugend, №49, т.15), «Прогулка в парке» (Jugend, №19, т.29).

Более подробно специфика взаимовлияния графиков друг на друга была рассмотрена Е.А. Ржевской в диссертации «Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн». Автор, ссылаясь на А. Бенуа, С. Яремича, В. Пика, М. Кузмина, так же говорит о взаимовлиянии Гейне и Сомова. И даже приводит цитату из труда Д. Арасса «Деталь в живописи» (2010), где автор, анализируя творчество рисовальщик,

³⁶² См. там же

³⁶³ Голубев, П.С. Творчество К.А. Сомова. Эстетический и социологический аспекты. дисс. кандидата наук / П.С. Голубев. – М.: МГУ, 2018. – С. 30

³⁶⁴ Золотое руно, №7-9. – 1906. – С. 151-153

³⁶⁵ Мир искусства, №6. - 1901

писал: «Это сравнение, однако, недостаточно обосновано. Действительно, чисто внешне, по мотивам в стиле рококо, у них есть общее. На этом и кончается сходство. Различие между ними лежит в самом отношении к прошлому: Гейне смеется над той пошлостью, которую Сомов искренне любит. Их разделяет и еще более глубокая черта. Гейне - карикатурист; поэтому как бы совершенна не была форма его рисунков, их содержание для него на первом плане. Он будит мысль, указывая на известную оценку автором явлений старины.»³⁶⁶ Здесь закономерно возникает очень важное замечание, о котором еще А. Бенуа, в упоминаемой выше статье высказывался относительно публики, «забавляющейся» на выставках перед работами Сомова: «Надо раз и навсегда, понять и запомнить, что сила выражения, хватающая иногда через край, и карикатура – две вещи разные, что карикатура – только насмешка, веселенькая шутка, минутное развлечение. (прим. Поэтому мы так не согласны причислять Домье, Гаварни, Форэна, Оберленда, Гейне к карикатурным художникам, но ничего не имеем против того, чтобы считать таковыми Карандаша, Буша и Кама)... Микель-Анджело, Рубенс, Рембрандт, Ватто, Делакруа, Милле – в таком смысле карикатуристы, ибо в них все, что они хотят выразить, утрировано, в силу той-же необходимости, по которой в спорах кричат и сосредоточивают все усилия доказательства на одном пункте, умышленно, в ущерб другим. Вся история искусства – один колоссальный спор...».³⁶⁷

Действительно, чем внимательнее всматриваешься в большое наследие сатирической графики Т. Т. Гейне, тем больше убеждаешься в правоте высказанного еще в далеком 1899 году А. Бенуа мнения. Перед нами не просто «веселенькая шутка» или «минутное развлечение», здесь работа талантливого

³⁶⁶ Ржевская, Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн. дисс. кандидата наук. – СПб. – 2011. – С. 87

³⁶⁷ Мир искусства, №20. – 1899. – С.148-152

содержательного графика, умело управляющегося с линией и не лишенного сатирического таланта. Впрочем, такие же слова можно сказать и о К. Сомове. «Гейне - немец грубый, подчас до плоскости, склонный к мелочному подтруниванию, но с поразительным даром сатиры, злобной, проедающей насквозь, назойливой и вовсе не веселой. И у него есть черты сходные с Бердслеем, но все же пропасть между этими двумя мастерами непроходимая: оба очень значительны и в известном смысле прекрасны, но у англичанина какая-то ван-Диковская осанка, какой-то аристократизм мысли и форм, - у немца склонность к мещанству, намеренная грубость в выражении, дикий цинизм, дикая разнузданность, подчас напоминающая Кранаха или Грюнвальда».³⁶⁸ О едкости сатиры Гейне говорили и писали многие, в том числе и русские его современники, но эту «мрачную насквозь проедающую сатиру», имеющую своей целью отклик действительности, не стоит воспринимать за преобладающий интерес художника в его работе. Если обратиться к его книжной графике, то нередко можно заметить чистую стилизацию в духе ар-нуво, к примеру, в обложке для журнала *Kunst und Künstler*, созданную им в 1901 году (рис.3.4). Мы видим «единую, кажущуюся непрерывной, плавную линию» – абсолютно четко вписанную в стилистическую канву ар-нуво, о которой писал Габриеле Фар-Беккер в книге «Искусство модерна» (2000). Плавность, соседствующая с ясно читающимся напряжением - как в знаменитой вышивке «Цикламены» Г. Обриста (1895), получившей впоследствии и второе название – «Удар бича», точно отразившее характер линии ар-нуво, ставшее впоследствии определением этого компонента стиля. В обложке много сходства и с другими мастерами модерна – Я. Торопом, Т. Моррисом, Ч. Риккетсом. К началу 1900 года активно развивается другая линия модерна – более упрощенная, геометрически правильная.

³⁶⁸

См. там же

Гейне действительно близок Сомову и не только внешне выраженной формой, но и тем, что оба находились во власти художественных установок рубежа XIX-XX веков, а именно под значительным влиянием воззрений Ф. Ницше. Самая известная для русской публики книга Ницше называлась «Так говорил Заратустра» (1885). И самое главное, что из нее вынесли художники, что было им близко – это идея абсолютно свободного человека-творца, противостоящего всему, ничем не связанного, но и бесконечно одинокого в этой свободе, в этом противоборстве миру. Своего рода поэтический миф о природе творчества, о внутренней боли, порождаемой тем самым абсолютным одиночеством, которая в свою очередь и становится катализатором творческой энергии, выплескивает на поверхность произведение искусства. Близка была и «Ницшевская» переоценка ценностей в значительной мере осознаваемая, как оппозиционность власти со стороны, как стимулирование бунтарского начала.

Тот факт, что Ницше имел колоссальное влияние на русскую культуру рубежа XIX-XX веков безусловен, особенно для символистов (Прим.: А. Белый «Фридрих Ницше», Весы, № 9, 1908; Ф. Ницше «Ессо home», Весы, №2, 1909 и т.п.). Однако, как пишет в своей статье А.П. Авраменко, все было далеко не просто. Соглашаясь с одними установками, они тем не менее отрицали другие: «Такие важнейшие положения учения Ницше, как утверждение о смысле истории: формировании сверхчеловека и расы господ, идея самообожествления богоизбранниками, мысль о дегуманизации жизни, о стадном движении народных масс и угрозе охлократии для цивилизации, – все это не получило в русском обществе широкого распространения... Зато присовокуплялись к ницшеанству природно русские качества и идеи, культивировавшиеся всем ходом предыдущего

развития русской литературы»³⁶⁹. Многие из «ницшеанских» тем, так или иначе действительно были ранее освоены русской литературой XIX века – Лермонтовым, Жуковским, Тютчевым. Индивидуалистический пафос и мифопоэтическая основа искусства с мечтой об абсолютной свободе личности и бунтарским началом, как у Гейне, так и у Сомова просматривается, как естественное развитие «ницшеанской программы».

Однако стоит все же с некоторой долей осторожности согласиться с тем, что «миriskусники» не только в книжной графике, но создавая свой журнал, «в первую очередь ориентировались на *Simplicissimus*.³⁷⁰ Несмотря на тот факт, что сам С.П. Дягилев называл А. Бенуа «вдохновителем всего дела» и полновластным «автором проекта». Вся организационно-практическую сторону проекта осуществлял он сам и, судя по воспоминаниям Бенуа, находившийся на тот момент в Париже, участвовал в подготовке журнала лишь как советчик и консультант. Позднее Бенуа, вспоминая об учреждении издания, писал, что «Дягилеву принадлежит, состоящая из четырех частей вводная статья в первом номере..., а также внешний вид, формат, забота об изяществе печати и известной передовитости «фасада»³⁷¹. Понимая всю степень своей ответственности, по всей видимости сам Бенуа мог колебаться относительно концепции издания. Несмотря на тот факт, что художественно-графический облик будущего издания он мог видеть в *Simplicissimus*, предложенная им программа строилась по иным законам, во многом на основе восстановления связей с традициями и опытом мастеров

³⁶⁹ Авраменко, А.П. Фактор Ф. Ницше в литературе символизма / А.П. Аверченко // www.philol.msu.ru Сайт филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова <http://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1122> (дата обращения: 02.09.2019)

³⁷⁰ Ржевская, Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн. дисс. кандидата наук / Е.А. Ржевская. – СПб, - 2011. – С. 84

³⁷¹ Бенуа, А.Н. Возникновение «Мира искусства» / Александр Бенуа / Послесл. Г. Ю. Стернина. - Репринт. изд. - М.: Искусство. - 1994. – С.41

прошлого, что совершенно противоречило концепции мюнхенского еженедельника с его «иллюстративным репортажем».

Действительно, при знакомстве с журналом *Simplicissimus* понимаешь, что изначальная издательская формула Бенуа, вероятно, потерпела частичный крах или значительную деформацию. Если проводить сравнительный анализ, выявляя какие немецкие журналы могли быть созвучны «Мир искусству», то большее сходство просматривается даже не в мюнхенском *Jugend* (с 1896), берлинском *Pan* (с 1895), или венском *Ver Sacrum* (с 1898, Австро-Венгрия), а в немецко-австрийских изданиях по искусству *Die Graphischen Künste* (1879-1933) (рис.3.5) и *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897-1932) (рис.3.6). Издания явно соответствуют содержательной концепции «журнал по искусству». Однако подобного рода периодика не использовала изобразительный язык иллюстрации в качестве самостоятельного средства коммуникации, не прибегала к карикатуре, а имела исключительно критико-публицистический характер.

Simplicissimus, имел влияние и как пример дизайнерского решения, отличавшийся высокими полиграфическими достоинствами, в котором прослеживается определенная графическая культура в соотношении текста и изображения (виньетки, заставки, концовки). «Мир искусства» в качестве художественного решения полосы часто использовал на своих страницах декоративные работы Гейне (*Мир искусства*, №20, 1899; №5, 1901; №7-8, 1900; №7-8, 1902).

«Мирискусники» внимательно следил за творчеством *Simplicissimus*, что подтверждает и хроника издания. Многие представители объединения восхищались рисовальным мастерством сотрудников издания, печатались работы полюбившегося им Т. Т. Гейне («Пробуждение весны», 1900; «Размолвка», 1902). С. П. Дягилев в одной из заметок, рассказывая о выставке «Берлинского

сецессиона», отмечал молодых художников, сгруппировавшихся вокруг *Simplicissimus* и *Jugend*, акцентируя внимание на «Т. Т. Heine, Bruno Paul, Wilke, Thony и Wilhelm Schulz» (*Мир искусства*, №2, 1902). По его словам, «эти пять молодых плодовитых рисовальщиков силою своих самобытных дарований, свежестью и мастерством техники, необычайной смелостью вымысла, придают «*Simplicissimus*» прямо небывалое художественное значение среди существующей иллюстративной литературы. Впереди остальных по оригинальности, остроумию и дивному декоративному таланту, стоит Т. Т. Гейне, орнаментальные работы которого помещались на страницах нашего журнала. В особенности интересны его альбомы рисунков, посвященных семейной жизни современных германцев. Нельзя представить себе ничего более подавляющего, чем эти серии виртуозных иллюстраций, исполненных беспощадного пессимизма и разъедающего сарказма... *Simplicissimus* достиг таких блестящих результатов при почти ограниченном сотрудничестве названных пяти рисовальщиков, несколько лет дружно и прогрессивно работавших в одном направлении»³⁷². Интересно отметить, что о *Jugend* он отзывается менее лестно. «Иначе дело обстоит с другим мюнхенским журналом *Jugend*, которого самый широкий и разнообразный состав сотрудников не спас от однообразия водянистой бессодержательности. Между тем, в *Jugend* принимает участие почти все молодое, что в Германии порывается на арену публичности. Дебютанты и художники с именем, со всех концов *Vaterland*'а шлют туда свои рисунки в новейшем стиле. Каждый номер приносит заглавную красочную иллюстрацию кого-либо из крайних немецких новаторов, но ... все эти «молодые», наперекор их желаниям и убеждениям, в конце концов до того похожи друг на друга, что становится скучно

³⁷²*Мир искусства*, №2. – 1902

и жалко»³⁷³. Единственно кому Дягилев делает поблажку это Ю. Диц, «замечательный рисовальщик и глубоко своеобразный орнаменталист, который в качестве постоянного сотрудника журнала, снабжает почти каждый номер каким-либо фантастическим гротеском своего неистощимого воображения»³⁷⁴.

Сравнивая книжную и журнальную графику Сомова (рис.3.7) и Гейне (рис.3.8), можно выявить схожие принципы в работе с линией и у Лансере (рис.3.9). О.И. Подобедова в исследовании творчества художника, упоминая серию «Легенды о старинных замках Бретании» (1898), пишет: «Скорее всего она являются подражанием столь близким сердцу «мирискусников» Гейне и Фогелеру»³⁷⁵. Не менее интересна и другая деталь – виньетки Сомова, Лансере и Гейне содержат в себе пространство. Возможно, это связано с тем, что большинство из них – сюжетны, т.е. являются миниатюрными иллюстрациями, сценами, демонстрирующими, скажем, уголок парка со скульптурами, фонтанами, подстриженными деревьями. Наряду с чисто декоративными, орнаментальными заставками, которые призваны направлять чтение текста, знаменовать его начало и конец, подобные рисунки начинают играть роль «знаков внимания». Именно благодаря остро выстроенному камерному пространству они воспринимаются глазом как неожиданные точки прорыва плоскости, крошечные панорамы наподобие английской tunnel book, где в маленькое круглое отверстие можно было разглядеть многоплановые сцены. Сам Лансере так вспоминает о графике того времени: «В моих исканиях этого времени было два направления: модернистическое, широко использовавшее для декоративного орнамента растительные мотивы, и историческое, в котором я шел от изучения

³⁷³ См. там же

³⁷⁴ См. там же

³⁷⁵ Подобедова, О. Евгений Евгеньевич Лансере 1875-1946 / О. Подобедова. - М.(б.и.). - 1961. – С. - 51

восемнадцатого века»³⁷⁶. В. П. Лапшин со ссылкой на Г. Ю. Стернина³⁷⁷, говоря о влиянии графики мюнхенского еженедельника на «мирискусников» в свою очередь упоминает С. А. Щербатова, графика которого формировалась не без пристального изучения Т. Т. Гейне и Ю. Дица³⁷⁸.

В четырнадцатом выпуске *Simplicissimus* за 1898 год появляется нестандартная виньетка (рис.3.10) (автор - Гейне), отчасти близкая русским народным промыслам, с большими цветами, вокруг которых извиваются тонкие стебли и листья. Ниже идет орнамент, стилизованный под корзину для этих цветов. Два симметричных элемента корзины, две спирали, расположены справа и слева. Два этих элемента абсолютно узнаваемы – это безусловный мотив югендстиля и северного модерна. Что касается стилизации природных образов, немецкая публика могла познакомиться с мотивами русского народного искусства на выставках «Сецессиона» начиная с 1896 года, когда при участии А. Бенуа был организован отдел русского искусства на выставке в Мюнхене. На это обстоятельство указывает и Г. Ю. Стернин, приводя цитату из письма А. Бенуа В.Ф. Нувелю (1895), в котором автор пишет, что получил сообщение от доктора Паулуса из Мюнхена с просьбой устройства «Отдела Русской Мистической школы на выставке в будущем году в Мюнхене»³⁷⁹. Отдел действительно был организован и имел успех, среди представленных там художников были И. Левитан, А. Васнецов и В. Серов. Выставка стала знаковой, поскольку именно с

³⁷⁶ Лобанов, В.М. Книжная графика Е. Е. Лансере / В. М. Лобанов. – М.; Л.: изд. и 1-я тип. Гизлегпрома в Л. - 1948. – С.41

³⁷⁷ Стернин, Г.Ю. Очерки русской сатирической графики / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство. - 1964. – С.236

³⁷⁸ Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века / В.П. Лапшин // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 193-235

³⁷⁹ Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века: Художественная жизнь России: Судьбы русского реализма: «Мир искусства» глазами Александра Бенуа / Г.Ю. Стернин. – М.: Советский художник. – 1984. – С.146

нее начинается более плотное знакомство европейской публики с русским искусством.

Согласиться с высказыванием Е. А. Ржевской, о том, что Гейне «редко использовал цвет, предпочитая работать в черно-белой гамме»³⁸⁰ можно только отчасти, потому как в сатирической иллюстрации Гейне как раз цвет, пусть и в ограниченном количестве всего два-три оттенка, являлся важным выразительным средством. График с какой-то немецкой прямолинейностью использовал яркие насыщенные оттенки, имевшие эмоциональную нагрузку, что во многом отличало его от нежного колорита рисунков К. Сомова. Об этом писал и А. Бенуа: «Если Гейне иногда и раскрашивает очень удачно и очень забавно свои мрачные карикатуры, но эта раскраска, дикая, безумная, бьющая как кнут по нервам, ничуть не напоминает тонкий, разносторонний мягкий и правдивый колорит Сомова»³⁸¹. В свою очередь Г. Ю. Стернин, сообщая о внимании «мирискусников» к Дицу и Гейне, пишет: «Произведения обоих немецких рисовальщиков... деятели «Мира искусства» старались сопоставить с исканиями современных русских графиков... Эти параллели и аналогии устанавливались по двум основным линиям: романтическая, таинственная, и земная, насмешливая и серьезная вместе, интерпретация литературно-исторических сюжетов, с одной стороны, и высокая графическая культура, тонкое умение использовать линейно-декоративные принципы графического изображения - с другой. Временами в этих параллелях отчетливо вырисовывались стилистические признаки модерна».³⁸²

Стилистический близкими графике Т. Т. Гейне являются работы еще одного «мирискусника» – Георгия Нарбута. Учителями графика были Билибин, Бакст и

³⁸⁰ Ржевская, Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн. - дисс. кандидата наук / Е.А. Ржевская. – СПб. – С. 84

³⁸¹ Мир искусства, №20. - 1899. – С. 148-152

³⁸² Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство. – 1976. – С. 117

Добужинский. В 1910 году он совершенствовал свои рисовальные навыки и в Мюнхене в школе Холлоши. Иллюстратор часто размещал свои рисунки в журналах «Аполлон» и «Лукоморье». Общность графики Гейне и Нарбута чувствуется в тонкости силуэтов, линейности рисунков и цветовой сумрачности. Манера Гейне (рис.3.11) заметна и в иллюстрациях к поэме «Песнь о Роланде» (1903), созданных Нарбутом в Мюнхене рисунках к сказке В. А. Жуковского «Как мыши кота хоронили» (1910) (рис.3.12), русским народным сказкам и прибауткам «Пляши Матвей, не жалея лаптей» (1910) и «Теремок» (1910).

Между тем, говоря о взаимовлияниях «Мир искусства» и *Simplicissimus* можно обнаружить еще одну тенденцию, а именно интерес к скандинавской художественной культуре (отмечает и Г. Ю. Стернин³⁸³). Однако об этом стоит говорить, как об общеевропейском увлечении, которое просматривается и в ряде многих других источников. Имена Г. Ибсена, Б. Бьернсона, Г. Гауптмана были на устах у публики того времени, а многие произведения упомянутых выше авторов впервые публиковались именно на страницах «*Simplicissimus*». Связи издания с авторами зачастую были напрямую завязаны на А. Лангене, произведения, многих из которых впервые появляются именно в его издательстве. Известным фактом также является то, что второй женой Лангена была Дагни Бьернсона, дочь Б. Бьернсона. К тому же легкие комедии становятся важным выразителем сатиры в немецкоязычных журналах, издания печатают А. Шнитцлера, И. Нестроя и Г. фон Гофманнстала.

Традицию интереса к немецкому еженедельнику в рамках общего увлечения немецкой художественной культурой продолжили и такие журналы, как «Золотое руно» (с 1906) и «Аполлон» (с 1909). В пятом номере за 1906 год «Золотое руно»

³⁸³ Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века: Художественная жизнь России: Судьбы русского реализма: «Мир искусства» глазами Александра Бенуа / Г.Ю. Стернин. – М.: Советский художник. – 1984. – С.109

опубликует статью А. Белого о Мюнхене. В самом первом номере журнала «Аполлон» в статье «Европейские выставки летом» Г. Лукомский, упоминает о любопытной выставке *Moderne Kunstausstellung*, устроенной прямо в редакции журнала *Jugend*, где была представлена оригинальная графика *Jugend* и *Simplicissimus*. В ряду рисовальщиков, чьи работы экспонировались, автор называет имена Гейне, Тёни и Резничека. При этом расхваливая плакат работы А. Мюнцера, критик пишет о небывалом интересе к этому новому виду искусства: «Нигде теперь так не распространены как Мюнхене художественные плакаты, исполнение по рисункам лучших мастеров».³⁸⁴ Журнал «Аполлон», продолжая традицию «мирискусников», тоже создал рубрику «Письма из Мюнхена». Заметки публиковались за подписью В. Кандинского (Аполлон, №1, 1909; №4, 1910), сотрудничавшего еще с журналом «Мир искусства» (Г. Ю. Стернин упоминает выпуски за 1902).

Несмотря на столь очевидный интерес к мюнхенскому изданию со стороны «Мир искусства», надо заметить, что он пользовался популярностью у многих представителей русской интеллигенции, даже несмотря на запрет его распространения на территории Российской империи, о чем сохранился ряд воспоминаний. Г. Ю. Стернин, размышляя об этом пишет: «На сатирическое творчество его рисовальщиков обратили внимание в это время и мастера существенно иной художественной ориентации»³⁸⁵. Автор здесь имеет в виду С. В. Иванова, ссылаясь на исследование И. М. Грановского, который приводил сведения о нескольких фотографических воспроизведениях (негативах) с карикатур немецкого еженедельника. Здесь, наверное, стоит сказать, что интерес

³⁸⁴ Аполлон, №1. – 1909. – С. 9

³⁸⁵ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

у русской публики, как, впрочем, и у немецкой, больше проявился к социально-критической стороне графики издания, нежели к художественным ее аспектам. На что указывают и слова Бенуа. Говоря о работах Гейне, представленных на «Берлинских сецессионах», он с некоторым сожалением констатировал факт знакомства русской публики с художником, главным образом, в качестве «злого и едкого рисовальщика *Simplicissimus*³⁸⁶. Также автор писал, что, оценивая карикатуры журнала, «едва ли публика ценила чисто художественное дарование рисовальщика. Ей нравилась смелая сатира, ее интересовали политические приключения Гейне, но его изобразительность, прелесть его красок и линий ценились, по-видимому, лишь тесным кружком любителей»³⁸⁷.

Если журнал «Мир искусства» все же ценил графиков *Simplicissimus* в первую очередь как талантливых рисовальщиков, то дальнейшее развитие истории нашей страны закономерно выдвигает на первый план социально-критическое содержание еженедельника, к которому обращаются вновь возникающие в период Первой русской революции сатирические издания, в невероятном обилии восполнявшие потребности публики в сатире. Здесь сатирический журнал будет выступать как оружие политической борьбы: «Десятки подобных газетных сообщений, за которыми стояла все более и более ожесточенная борьба царского правительства против революционных сил, говорили о том, что в глазах современников деятельность художников-сатириков связывалась не столько с культурной, сколько с политической хроникой событий».³⁸⁸

³⁸⁶ Мир искусства, №20. - 1899. – С. 148-150

³⁸⁷ См. там же

³⁸⁸ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г. Ю. Стернин // www.tphv-history.ru
Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

В мюнхенском еженедельнике с его прославленной едкой непримиримой с политикой «Вельгельминовской» Германии иллюстрацией современники видели источник вдохновения и даже образец для подражания. Помимо того, что издание высмеивало кайзера Германии Вильгельма II (двоюродный брат Николая II), в чем русские борцы за «свободу народа» могли увидеть аналогии с их непосредственной задачей – борьбой с произволом царского правительства, мюнхенский журнал не оставлял без внимания и саму Россию. Более того, по обилию интереса к политической жизни нашей страны, издание во много раз превосходит объемы художественной периодики тех лет, уделявшей внимание аспектам культурной жизни. Поскольку журнал, имел международное значение, можно также говорить, что издание формировало образ русского государства в глазах европейцев.

Россия на страницах еженедельника представлена в разных аспектах. Здесь графики проявили всю многогранность своей фантазии. В журнале можно встретить иллюстрации, освещающие «русскую тему», и с точки зрения географического положения, и в историческом модусе, и социокультурном континууме, но в большей степени в рамках международных отношений, по которым можно буквально с точностью хронографа проследить политическую обстановку в Европе тех лет. То, в каких отношениях состояла Россия с Германией, Японией, Сербией, Турцией, Австро-Венгрией, Англией, Францией, США, Румынией, Персией, Польшей и Финляндией (на тот момент являлись частью Российской империи), каково было соотношение политических сил и какие группировки существовали.

Таким образом, можно говорить, что все главные социально-политические внешние и внутренние события российской истории нашли свое отражения на страницах немецкого еженедельника. В большинстве случаев журнал рисовал

образ России в традиционном для европейского культурного сознания представлении деспотичного государства со страдающим угнетенным народом, безумным, сумасбродным или глупым правителем, персонифицируя посредством аллегорий и символов (медведь, царь, волк, казак и т.п.).

Одним из главных героев дореволюционной России на страницах «Simplicissimus» был Николай II. Среди графиков, кто часто обращался в своем творчестве к «русской теме» был О. Гульбрансон. Показательна работа под названием «Слепой царь» (Der blinde Zar) (рис. 3.13), опубликованная на обложке девятого выпуска (1905). Данная иллюстрация – отклик журнала на одно из трагических событий русской истории «Кровавое воскресенье» (1905). День, когда мирное шествие петербургских рабочих закончилось разгоном демонстрантов с применением царскими войсками оружия, и гибелью нескольких сотен человек. Это событие вызвало взрыв возмущения не только в российском обществе, но и во всем мире и послужило толчком к началу Первой русской революции. Иллюстрация решена в традиционной для графика манере контурного плоскостного рисунка, где выразительными средствами являются линия и цвет. График намеренно упрощает изображение, заостряя внимание только лишь на характерном. Рисованный мир Гульбрансона композиционно замкнут в себе, окруженный прямоугольной рамкой, вторящей форме страница, он словно отделен от зрителя. Иллюстратор намеренно стилизует героев, совершенно отказываясь от какого-либо правдоподобия, превращая их «мультишных» персонажей. То же самое он проделывает и с цветом, далеким по своим насыщенным характеристикам жизненной правдивости. Не случайно позднее Walter Disney при создании своей анимации будет обращаться именно к графике Simplicissimus. Работа имеет вертикальный формат, пространство листа поделено линией горизонта на две часть. На переднем плане перед нами предстает человек

в белой рубахе, в котором можно узнать императора Николая II. Он идет, опирая на трость одной рукой, а другой рукой тянет за собой маленького ребенка, в образе которого, по всей видимости, показана «голая Россия» т.к. он изобразил его нагим, но в короне (возможно царевич Алексей). Гульбрансон рисует царя, не осознающим, что идет он по колена в море крови. Голова его слегка запрокинута вверх, он не смотрит куда ступает, он «слеп». Мы видим тела убитых людей, а на горизонте, на фоне мрачного сиреневого неба, виднеются очертания завода.

О том живом отклике, который имели январские события в кругу графиков мюнхенского издания, говорит обилие иллюстраций на страницах *Simplicissimus*. Совсем иначе рисует трагедию В. Шульц в работе по названию «Весна на Неве» (*Frühling an der Nawa*) (рис.3.14). Рисунок был размещен в том же номере, что и иллюстрация Гульбрансона. Используя гротеск, как основной художественный прием, он изображает высокую невскую набережную с «размытыми» силуэтами людей и очертаниями домов. По Неве, словно тающий снег при половодье, плывут «кричащие» мертвецы. Эстетизму Гульбрансона он противопоставляет идею непосредственного эмоционального воздействия, экзальтированного состояния ужаса и страха. В это время в работах Шульца все больше начинает звучать экспрессионистическое начало, сближая его работы с графикой О. Дикса и Г. Гросса. Автор сознательно выбирает горизонтальный формат и высокую линию горизонта, создавая эффект движения. Нечетким вибрирующим контуром он рисует очертание окружающей мира, за счет мелкой тонкой штриховки создавая эффект старой потертой фотографии, изображающей мир, где холодный мрак смерти пронизывает насквозь человеческое сознание.

Еще одной любопытной иллюстрацией номера стала работа Э. Тёни, в которой график изображает уже непосредственно разгон демонстрантов (рис.3.15). Главный герой иллюстрации – русский казак. Автор изображает его

верхом на коне со штыком в руке. Используя цветное пятно как основу художественной выразительности, Тёни рисует «кровавое» событие русской истории. Однако все внимание графика сосредоточено на красивом скакуне и «бравом» румяном кавалеристе, умело орудующем пикой в безликой разбегающейся в панике толпе. Работа по своему содержанию близка рисунку В. Серова «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?» (рис.3.16), размещенному на втором развороте первого номера журнала «Жупел» рядом с иллюстрацией Добужинского «Октябрьская идиллия». Отметим, что первый номер журнала «Жупел» вышел лишь несколько месяцев спустя, в декабре 1905 года.

О. В. Серова в своих воспоминаниях писала, что Валентин Александрович лично видел столкновение вооруженных солдат с толпой демонстрантов. В тот роковой день он наблюдал происходившее из окон Академии художеств: «Видел шедшую толпу с иконами и портретами, видел, как по толпе был дан залп, как упали раненые и убитые»³⁸⁹. Увиденное сильно повлияло на мастера, прежде сторонившийся политики Серов, больше не мог оставаться равнодушным. В своем письме И. Репину он писал: «То, что пришлось видеть мне из окон Академии художеств 9 января, не забуду никогда»³⁹⁰. Результатом этих страшных событий для него стало решение выйти из состава Академии художеств (президентом был младший брат императора - великий князь Владимир Александрович), а летом того же года принять участие в организации сатирического журнала «Жупел».

³⁸⁹ Серова, О.В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове / О.В. Серова. – М.; Л.: Искусство. - 1947 (тип. М-125). – С.84-85

³⁹⁰ Чугунов, Г.И. Валентин Серов в Петербурге / Г.И. Чугунов // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/valentin-serov-v-peterburge.html> (дата обращения: 18.10.2019)

Подобно рисунку Тёни, работа Серова имеет горизонтальный формат. В обоих случаях главными героями являются солдаты, учинившие расправу над мирной толпой демонстрантов. Оба иллюстратора намерено оказываются от использования ярких цветов, в рисунках нет эффектных красных всполохов крови, но если в работе Тёни слышен лязг шашек и звон пронзительных голосов, разбегающихся в панике людей, то у Серова тишина. Он противопоставляет солдат демонстрантам, сплотившейся стеной стоящих перед несущейся им навстречу кавалерией. Автор словно схватывает мгновение до бойни. Уже все решено, уже шашки вынуты из ножен и вот-вот грянет страшный гром и будет кровь, боль и смерть. Так же, как и у Тёни, у Серова появляется всадник на коне, но если всадник Тёни – бравый казак, то Серов намеренно отказывается от натуралистичности. Мы не видим, ни лица всадника, ни красоты коня, он упрощает форму, сводит изображение почти к наброску, используя размашистую экспрессивную штриховку в отличие от почти каллиграфической линии Тёни.

Отголоском события русской истории стала иллюстрация Б. Пауля «Царь и его приближенные» (*Der Zar und seine Vertrauten*) (рис.3.17). В этой работе проявился комический талант графика. Пауль, символизируя образ гадалки, изобразил извечные понятия обмана и плутовства, соотнеся их с русской действительностью. Перед нами предстает сцена, происходящая в небольшой тесной комнате, за столом сидит раскинувшая карты гадалка. Возле на стене мы видим распятие, небольшие иконы и настенные часы с курантами, неспешно отбивающие ритм ускользающего времени. В посетителе, схватившемся за голову, иллюстратор изображает Николая II. Используя гротеск как сатирический прием, весьма выразительной график приставляет нам и саму гадалку, напоминающую «старую пройдоху». Надпись под иллюстрацией указывает на

большое доверие русского царя к своим приближенным, на его набожность и на некомпетентность правительства.

Одним из самых узнаваемых аллегорических образов России в восприятии иностранцев является медведь. Нашу страну в виде лесного обитателя очень часто и в исполнении многих иллюстраторов можно наблюдать в *Simplicissimus*. Ручного медведя, шагающего по пригорку, напоминающему форму земного шара и выметающего, как мусор военное оружие на своем пути, мы можем видеть в рисунке Т.Т. Гейне «Чудо дрессировки» (*Ein Wunder der Dressur*) (рис.3.18). В качестве художественного приема автор использует аллегорию. «Косолапым» управляет дрессировщик по совместительству являющийся русским ангелом мира (на голове у него папаха, на груди герб империи). Гейне, используя сопоставление как сатирический прием, помещает свою иллюстрацию в стилизованную рокальную раму, которая больше подходила бы для пасторальных сценок «галантной эпохи» в стиле Фрагонара или Буше. Однако вместо прекрасной кокетки, появляется большое неуклюжее животное, старательно выметающее хлам «за сахарок». Четкой линией график рисует образы своих героев, посредством искажения и преувеличения подчеркивая характерное. Гейне обращается к теме всеобщего разоружения, интерпретируя события 1898 года, когда министр иностранных дел России граф М. Муравьев обратился к миру с дипломатической нотой от имени императора, в которой говорилось о необходимости создания всемирной конференции по военной мощи европейских государств. Данная инициатива русского царя многими историками рассматривается, как предвестница первой Гаагской мирной конференции.

Бессменной аллегорией царской России был образ казака, который на страницах *Simplicissimus* встречается и в иллюстрациях Гульбрансона, Гейне, Тёни, Щульца и др. К примеру, в рисунке на тему соглашения о нейтралитете

между Германией и Россией во время Русско-японской войны (1904-1905), Т. Т. Гейне намекает на тайную встречу Николая II и Вильгельма II в ночь с 10 на 11 июля 1905 года на борту лайнера «Гогенцоллерна» в Бьёрке, когда было подписано двухстороннее секретное соглашение. Иллюстрация имеет говорящее название «Русский траур – немецкий траур, немецкие корабли – русские корабли.» (Russische Trauer - deutsche Trauer, deutsche Schiffe - russische Schiffe) (рис.3.19) и намекает на попытку немецкого императора заключить с Россией мирный договор. Мы видим палубу корабля, на которой радушная воинственная дева-Германия сулит богатые дары своему гостю. Как сообщают историки, соглашение о взаимной поддержке в случае нападения в Европе действительно было подписано, однако по возвращении русского царя в Санкт-Петербург под давлением министра иностранных дел Ламсдорфа и Витте, он отказался от соглашения, о чем позднее сообщил своему «дорогому кузену Вилли».

Во время Первой мировой войны образ России на страницах издания был отрицательным. Часто встречающиеся изображения русских солдат искажались, зачастую их рисовали или находящимся в бегах или сдающимся в плен бравым дружественным немецким артиллеристам. *Simplicissimus*, отказавшись от своих либерально-демократических воззрений, в начале войны становится в ряде изданий лояльным государству. С этого момента, говорить о непредвзятости журнала стоит с некоторыми оговорками. Даже несмотря на то, что после ее завершения издание возвращается к политике оппозиционности, все больше усиливаются националистические воззрения многих его сотрудников, да и обстоятельства завершения Первой мировой войны вызывали большое недовольство в немецком обществе того времени.

Образ советской России в мюнхенском еженедельнике так же имеет весьма искаженный характер. В некотором смысле, хотя и радикально, Октябрьская

революция 1917 года осуществила либеральные представления, за которые *Simplicissimus*, по крайней мере, косвенно выступал. Однако послереволюционная Россия зачастую изображается, как плацдарм конкурирующих сил и группировок и в ряде обстоятельств имеет неоднозначную трактовку. На своих страницах издание поднимает и важные аспекты утверждения новой власти на русской земле: взаимоотношения советского правительства с церковью, эмиграция, голод, репрессии и т.п. Наглядным примером является работа В. Шульца «Религиозная борьба в России» (*Religionskampf in Rußland*) (рис.3.20). В характерной для позднего творчества графика экспрессионистической манере он иллюстрирует борьбу партии с церковью. Намеренно отказавшись от повествовательного иллюстрирования разграбления и разрушения церквей, он рисует образ Распятия. Шульц изображает его фрагментарно, обрезая сверху так, словно создается впечатление его иллюзорности. Вдруг со скрипом открывается дверь и выходит группа людей, некоторые из них в буденовках и с винтовками, они окружили шагающего в направлении распятого Христа командира, в котором узнаваемы черты И. Сталина. Работа решена экспрессионистически с использованием гротеска и упрощения формы. Черной широкой стремительной линией он обрисовывает контуры персонажей, небрежно штрихуя их одежды, тем самым создавая эффект подвижности. При этом событию на иллюстрации график придает какое-то мистико-символическое звучание. Перед нами не реальность, а некое демоническое вневременное пространство, где вновь вершатся события библейской истории, где Иуда продает, Понтий Пилат судит, а legionеры, одетые в шинели и буденовки, распинают Христа. Сюрреалистический страшный сон, в котором вместо голубого неба, оранжево-красное пятно, и все застыло вне времени. И люди превратились в монстров, глумящихся над духовностью мира, а «чекист» в фуражке словно «гротескный уродец» сошедший с картин Босха или

Кранаха. Надпись под иллюстрацией гласит: «Мы не распяли, мы расстреляли его» (Wir hatten nicht gekreuzigt wir hatten ihn erschossen).

Вопрос эмиграции из советской России тоже освещался изданием. Близкой по своему художественному решению к предыдущей работе является иллюстрация В. Шульца «Эмигранты на российской границе» (Auswanderer an der russischen Grenze) (рис.3.21). Здесь проявилась злая ирония графика. Используя гротеск, размашистой линии, график рисует русского мужика в кирзовых сапогах и шинели. С винтовкой в руках, он с нечеловеческой озлобленностью, снимает последнюю рубаху с беззащитного старика, приговаривая: «Все принадлежит всем – то есть нам!» (Alles gehört allen - also uns!).

В международной политике Россия 1920-30-х годов часто предстает на страницах издания в образах К. Арнольда и Э. Шиллинга. В иллюстрации «Женевская идиллия» (Genfer Idylle) (рис.3.22), график освещает события Конференции по сокращению и ограничению вооружения (1932-1934). Попытка Лиги Наций актуализировать идеологию разоружения оказалась провальной. В работе графика явно проявляются идеологические нотки восприятия давних противников Германии – Франции и России. На переднем плане иллюстратор изображает большого сутулого человека с азиатским типом лица в форме сотрудников ГПУ 1920-30-х – фуражке со звездой на околышке, гимнастерке, шароварах и сапогах, а для больше символизации образа он окрашивает его в красный цвет, изображая на груди герб СССР. Он сидит, широко расставив длинные ноги, на одном из колен разместилась изящного вида девушка, одетая по моде 1920 годов. Положив ей большую руку на колени, он с ноткой грусти в голосе спрашивает: «Скажи, Марианна, это действительно любовь к России или просто ненависть к Германии?» (Sag mal, Marianne, ist es nun wirklich liebe zu Russland oder bloß haß gegen Deutschland). График намекает на двусмысленную

политику Франции в отношении СССР. Еще в самом начале женеvских переговоров Германия потребовала «военного равенства», на что французы, в свою очередь, выдвинули требование по сохранению ее военной «неполноценности». Переговоры провалились, и Германия уже под руководством Гитлера вышла в октябре 1933 года из Женевской конференции и Лиги Наций. Аналогию высмеивания в сатире политических взаимоотношении двух держав можно встретить еще в XIX веке. Близкой по своему идейному решению является иллюстрация французского карикатуриста А. Виллетта, размещенная в декабре 1893 года в газете «Soleil». Карикатура апеллирует к франко-русскому союзу³⁹¹. Виллет изобразил Марианну, обнимающей северного медведя. В кровати за балдахинoм она произносит следующие слова: «Если я отвечу на твою любовь, получу ли я твою шубку на зиму?» (If I return your love, will I get your coat for winter?) (рис.3.23).

Знаковым отголоском в графике издания стала и тема репрессий 1920-30 годов. Иллюстрация Э. Тёни под громким названием «Массовые казни в Советской России» (Massenhinrichtungen in Sowjet-Rußland) (рис.3.24) может рассматривать как яркое тому подтверждение. Зимнее морозное утро, мужчины, женщины, дети стоят вдоль бесконечной уходящей за горизонт стены, напротив них в ряд выстроились вооруженные солдаты. Под иллюстрацией мы видим текст следующего содержания: «Погибший русский – самый надежный подданный» (Der tote Russe ist der zuverlässigste untertan). Ту же гнетущую обстановку репрессий и недоверия новой власти иллюстрирует В. Шульц в работе «Немецкие инженеры в России» (Deutsche Ingenieure in Rußland) (рис.3.25). Одни из охранников говорит: «Ваш промышленный саботаж доказан. Вы тоже хотели

³⁹¹ Франко-русский союз - военно-политический союз России и Франции, который был основным вектором внешней политики двух государств в 1891-1917 гг. и предшествовал созданию тройственной Антанты.

работать в России всего восемь часов!» (Eure industrie - sabotage ist erwiesen. Ihr wolltet auch in Russland nur acht stunden arbeiten lassen!)

Таким образом в сатирической иллюстрации *Simplicissimus* нашла яркое отражение история российского государства с ее трагическими событиями первой половины XX века. В свою очередь, через приятие художественной эстетики издания и через вторжение социально-политической злобы дня в русскую культуру и быт, отечественная творческая среда живо откликалась на творческие поиски немецкого журнала.

3.3 Влияние журнала *Simplicissimus* на формирование русских сатирических изданий.

В 2015 году в читальном зале отдела периодики Государственной публичной исторической библиотеки состоялась выставка «Легальная сатирическая периодическая печать Первой русской революции 1905 - 1907 гг.» Экспозиция, приуроченная к 110-летней годовщине начала Первой русской революции, представляла более 20 периодических изданий Москвы и Санкт-Петербурга тех лет, а также первые справочники сатирической прессы, появившиеся еще в те далекие годы - С.Р. Минцлова, 1907 г. (Былое, №3/18, 1907³⁹²) и Н. Виноградова (Библиографические известия, 1916), где автор приводит 307 изданий, разделяя их территориально – Москва (43), Санкт-Петербург (178) и Провинция (86)³⁹³. В каталоге «Сатирические журналы первой русской революции (1905-1907)» П.Т. Рудзинский (Новосибирск, 1990) указывает на 124 журнала (ссылаясь на каталог З.А. Покровской «Русская сатирическая периодика 1905-1907 гг.» (1980). В статье к более раннему каталогу «Сатирические журналы первой русской революции (1905-1907)» (1975) З. А. Покровская указывает на 250 наименований, хранящихся в собрании Российской Государственной Библиотеки³⁹⁴. Г. Ю. Стернин в своем исследовании сообщает о 380 названиях общим тиражом, доходившим почти до 40 миллионов экземпляров за три года³⁹⁵, в более раннем исследовании В. Боцяновского и Э. Голлербаха перечислено 429 наименований. П.А. Устюжанина в исследовании «Феномен сатирической журналистики в

³⁹² Сатирические журналы первой русской революции 1905-1907 гг.: Каталог / ГПНТБ СО АН СССР, Сектор редких кн. и рукописей / Сост. П. Т. Рудзинский. - Новосибирск: ГПНТБ, 1990. – С.5

³⁹³ Виноградов, Н. Сатира и юмор в 1905-1907 гг.: Библиографический указатель / Н. Виноградов. - Б. м.: Б. и. - 1916. – С.126-129

³⁹⁴ Сатирические журналы первой русской революции (1905-1907) / Каталог / Сост. З.А. Покровская. – М.. - 1975.

³⁹⁵ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL:<http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

русской печати в период революции 1905-1907 гг.», по всей вероятности, со ссылкой на В. Боцяновского и Э. Голлербаха пишет, что точное количество журналов сейчас назвать достаточно трудно. Во-первых, хоть каталоги сатирических журналов и начали составлять практически сразу, как они стали распространяться, это были либо далеко не полные списки, либо в перечень включались еще и издания другого профиля. Во-вторых, не все сохранилось: часто номера только что вышедшей прессы сразу же изымались и уничтожались»³⁹⁶. В. Боцяновский и Э. Голлербах в свою очередь писали еще в далеком 1925 году, что полного комплекта сатирических журналов Первой русской революции нет ни в одном из отечественных книгохранилищ.

При знакомстве со справочной информацией первое, что поражает и на что указывают все исследователи – это невероятное их разнообразие, учитывая тот малый спрос на сатиру имевшийся в русской среде в дореволюционный период обходившейся юмористическими колкостями «Стрекозы» (СПб., 1875-1908), «Осколков» (СПб., 1881-1916) и «Шута» (СПб., 1879-1914). Поэтому неслучайно еще советское искусствознание выделяет революционную сатиру отдельной темой исследования и уже в 1920-х годах появляются труды П.М. Дульского «Графика сатирических журналов, 1905-1906 гг.» (1922), В. Боцяновского и Э. Голлербаха «Русская сатира первой революции 1905-1906» (1925) и К. Чуковского «Русская революция в сатире и юморе» (1925). О.Н. Подобедова пишет, что «когда какой-нибудь из журналов закрывался, а тираж его

³⁹⁶ Устюжанина, П.А. Феномен сатирической журналистики в русской печати в период революции 1905-1907 гг. / П.А. Устюжина // www.academia.edu Academia URL: https://www.academia.edu/236586/Феномен_сатирической_журналистики_в_русской_печати_в_период_революции_1905-1907_гг (дата обращения: 09.09.2019)

конфисковался из-за особенно острого политического выступления, та же редакция продолжала работу под новым названием»³⁹⁷.

Прежде чем сравнивать сатирические издания этих лет с журналом «Simplicissimus» стоит разобраться в факторах, которые спровоцировали расцвету подобного рода периодики в России начала XX века. Среди главных, все исследователи в один голос называют события 9 января 1905 года, результатом которых стал Манифест 17 октября, даровавший свободу печати. Часто для понимания настроений в котором прибывала общественность приводят яркие высказывания современников А. Аверченко, С. Черного, А. Блока, С. Р. Минцлова, сравнивающих небывалый шквал сатирической печатной продукции кто с «красной ракетой», кто с «красным ливнем» и т. п. Однако стоит отметить, первый номер журнала «Зритель», с которого, как полагают большинство исследователей, начинается расцвет политической сатиры в России, вышел за несколько месяцев до Манифеста, а именно 5 июня 1905 года. Редактором издания был Ю. Арцыбушев, который еще в январе 1903 года вместе с Н. Н. Алябьевым ходатайствовал об издании в Москве иллюстрированного журнала «Ветроград многоцветный», но тогда цензура не пропустила ревью к печати ввиду участия Н. Н. Алябьева в студенческих беспорядках. В своем исследовании П. М. Дульский приводит следующие слова Ю. Арцебушева: «События созревали, готовились, и для выявления настроений все больше и больше ощущалась потребность в сатирической прессе в Петрограде вышел первый номер»³⁹⁸. Под «созревающими событиями» надо полагать автор имеет ввиду социально-политические настроения русского общества тех лет. Сам же Петр

³⁹⁷ Сатирические журналы первой русской революции (1905-1907) / Каталог / Сост. З.А. Покрвская. – М. - 1975. – С.9

³⁹⁸ Дульский, П.М. Графика сатирических журналов, 1905-1906 г.г. / П. М. Дульский. - Казань: Первая гос. тип.. - 1922. – С. 20

Максимилианович в своем исследовании пишет: «Россия в эти годы представляла бурлящий котел, прикрытый довольно плотно герметической крышкой - цензурой».³⁹⁹ Ему в свою очередь вторит Г. Ю. Стернин, который приводит интересный факт из культурной жизни Петербурга, а именно товарищеский обед Союза русских художников, состоявшийся в самый канун 9 января, где присутствовали Билибин, Лансере, Бакст, Грабарь, Переплетчиков, Бенуа, Серов, Сомов, Добужинский и др. Ссылаясь на хронику, он сообщает, что обед ознаменовался принятием специальной резолюции о свободном искусстве и приводит заявление художников о желании связать свою деятельность с судьбой русского народа, находящегося вместе с творческими силами русских художников под государственным гнетом, «который убивает не только искусство, но и другие творческие начинания русского общества»⁴⁰⁰.

Таким образом, факт расцвета изобразительной сатиры был явлением вполне закономерным, назревающим задолго до событий 9 января 1905 года в рамках внутренней политики государства и постепенно сформировавшимся в русском обществе в результате принятия определенной гражданской позиции, явив собой социально-политическую потребность. При этом ярковыраженная политическая позиция деятелей культуры и искусства позволяет рассматривать это явление, как имеющее колоссальное значение, затрагивающее не только авангардные течения русской художественной среды, но и представителей когда-то лояльных государству (Прим.: В. Серов). С определенного момента деятель культуры больше не мог, даже не смел оставаться равнодушным, и политические темы

³⁹⁹ См. там же

⁴⁰⁰ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL:<http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

постепенно проникли во многие сферы художественной деятельности, способствуя, в том числе, расцвету сатирической иллюстрации.

Последние годы, в отличие от советского искусствознания, не проявляли особого интереса к сатирической периодике начала XX века. Большинство исследований сводят ее изучение к содержательной стороне, выявляя критичность, актуальность отдельных карикатур, а вот художественная форма изданий, ее эстетика, стилистические особенности рассматриваются без особого внимания. Однако для большинства иллюстрации в изданиях подобных «Адской почте» и «Жупел» их взаимодействие друг с другом и текстом, последовательность расположения в блоке имеют колоссальное значение, во многом дополняющее и выявляющее художественное содержание целого номера. Поэтому столь важно рассматривать сатирическую периодику не как отдельные самостоятельные карикатуры, вырванные из контекста, но и в комплексе, тем самым раскрывая всю сложность и полноту художественной образности сатирической иллюстрации и периодического журнала тех лет. В ряде изданий, имеющих подобного рода звучание к «Жупел» (СПб., 1905-1906) и «Адской почте» (СПб., 1906) стоит добавить «Сатирикон» (СПб., 1908-1914), «Новый Сатирикон», «Лукоморье» (Пг., 1914-1917), «Будильник» (М., 1917) «Гамаюн» (СПб., 1906), «Леший» (СПб., 1906), «Зритель» (СПб., 1905, 1906, 1908), «Сигнал» (СПб., 1905), «Бич» (Пг., 1917).

Однако ввиду объёмного наследия сатирической периодики начала XX века стоит оговориться, что не вся она отличалась высокой художественностью и качественным содержанием. К тому же многие издания отводили иллюстрации только второстепенную роль, активно используя в качестве «маяка», призванного привлекать внимание, сосредотачивая сатиру в тексте. Сохранились воспоминания В. Серова, где он отмечал, что Россию наводнила «масса плохих

сатирических журналов с посредственным, грубым остроумием и плохими очень рисунками».⁴⁰¹

В журнале «Золотое руно», в рубрике «Вести ото всюду» в ряде номеров выходили заметки о зловключениях сатирических изданий тех лет, которые в свою очередь, пусть и плодовито, но существовали по определенной, обусловленной цензурой, схеме и как правило недолго (открытие – выход первых номеров – изъятие очередного номера в типографии – закрытие – штраф или арест издателя). Говоря о цензуре, стоит отметить ее ярковыраженный реакционный характер, во многом не обходившийся без курьезов. «Золотое руно» наряду с заметками о закрытии очередного издания, как например, «прекращено издание журналов «Сигнал» и «Овод». Редакторы их – Чуковский и Зимин приговорены оба к тюремному заключению на 6 месяцев с воспрещением на пять лет редакторской деятельности».⁴⁰² Встречаются и анекдоты, когда цензоры даже в пейзажах видели намек на бунт и снимали произведения с выставок (Золотое руно, №4, 1906). При этом, вспоминая о выходе первого номера еженедельника «Гамаюн» (Золотое руно, №3, 1906) автор, обрисовывая ситуацию, в одной из заметок пишет: «Издание нисколько не отличается от прочих бесчисленных сатирических журналов, щедро пятнающих свои страницы красной краской»⁴⁰³. В свою очередь Е.М. Заклинская в сопроводительной статье к каталогу, со ссылкой на Н. Г. Шубеева, указывает: «Нет больше ни одного из таких журналов, в которых редактора их не были бы под судом»⁴⁰⁴ (Нагаечка, №3, 1905). Л. А. Евстигнеева, как пример реакционной политики государства в отношении подобного рода

⁴⁰¹ Эрнст, С.Р. В. А. Серов / С.Р. Эрнст. - Петроград: Ком. популяризации худ. изд. при Рос. акад. истории материальной культуры. - 1921. – С. 109

⁴⁰² Золотое руно, №4. - 1906. - С. 97-130

⁴⁰³ См там же

⁴⁰⁴ Сатирические журналы первой российской революции (1905-1907) / Каталог / Сост. Е. М. Заклинская. – М.: Польша, 1987. – С.3

изданий, приводит переписку А. С. Суворина, связанную с закрытием еженедельника «Новое время». Сообщая о закрытии газеты, он пишет: «В подвальном помещении здания, где располагалось издательство, полиции удалось отыскать не то заговор, не то бомбы...» (Письмо А. С. Суворина к В. В. Розанову, СПб., 1913)⁴⁰⁵.

Известный своей литературной содержательностью громогласный «Пулемет», редактором которого был Н. Г. Шубеев, с точки зрения художественной эстетики, о чем пишет и П. М. Дульский, тоже можно указывать в ряде изданий «щедро пятнящих свои страница красной краской». Однако, заметим, что на примере того же «Пулемета» можно говорить о податливости тонкого журнала творческим веяниям времени, где также символизация цвета, на которую как характерное явление времени указывает Г. Ю. Стернин, нашла свое яркое звучание. Красный цвет здесь используется, как один из основных («Пулемет» печатался двумя цветами красным и черным) и прочно вводит в сознание потребителя определенный круг нравственных представлений и социальных эмоций. Завязанный на традиции модерна, как способе ориентации зрителей в духовном мире образов и представлений красный цвет намерено делается главным изобразительным атрибутом, где смысл привязан к таким понятиям, как революция и война. В таком отношении к цвету можно увидеть и связи со стилистикой зарождающегося в это время в Европе экспрессионизма (Пулемет, 3-й разворот №4, 1906) (рис.3.26), в свою очередь отчетливо прислуживающегося и на страницах того же «Simplicissimus» в работах Т. Гейне (рис.3.27), В. Шульца, Э. Тёни, Р. Вилке, К. Кольвиц (рис.2.28) и др. При этом в изобразительных исканиях таких изданий как «Пулемет» стоит говорить о

⁴⁰⁵ Евстигнеева, Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконтцы / Л.А. Евстигнеева / АН СССР. – М.: Наука. – 1968. – С.92

преимущества эстетики натурализма и критического реализма XIX века в контексте выявления социально-политических проблем времени и эстетической концепции «уродливое есть прекрасное»,⁴⁰⁶ как отрицание традиции XIX века. В это время под красотой начинает пониматься все оригинальное, неискушенное, варварское и, наконец, пролетарское, например, Лансере «Радость на земле основных закон ради» (рис.3.29). О том же самом писала Л. А. Евстигнеева, рассуждая о судьбе «Сатирикона» и специфике «смеха». По словам автора именно в на рубеже XIX-XX веков «смешное стало синонимом страшного».⁴⁰⁷

Всех ближе по своим эстетическим исканиям к журналу *Simplicissimus* в ряде заявленных изданий стоят «Жупел» и «Адская почта». Исследователи в один голос говорят о высоких достоинствах художественной графики журналов, хотя бы исходя из факта участия в их создании представители «Мир искусства». С журналами сотрудничали Л. Бакст, А. Бенуа, И. Билибин, И. Грабарь, М. Добужинский, Б. Кустодиев, Е. Лансере, Б. Анисфельд, В. Серов и др. П.М. Дульский, признавая графические достоинства изданий, пишет о закономерности их успеха в связи с опытом работающих там «мирискусников», имеющих «уже достаточный графический опыт на целом ряде прекрасных изданий, в которых они участвовали, легко и без всяких творческих потуг они сумели свои переживания воплотить в образы»⁴⁰⁸.

Основателем журнала «Жупел» был, незадолго до этого вернувшийся из Парижа в Санкт-Петербург, Гржебин, издателем С. П. Юрицин. Добужинский в своих воспоминаниях писал, что после нескольких лет, проведенных в Мюнхене,

⁴⁰⁶ Traeger, J. Bilder vom Elend Käthe Kollwitz im *Simplicissimus* / J. Traeger // www.publikationen.badw.de Bayerische Akademie der Wissenschaften URL: <https://publikationen.badw.de/de/012354958.pdf> (дата обращения 20.09.2019)

⁴⁰⁷ Евстигнеева, Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы / Л.А. Евстигнеева / АН СССР. – М.: Наука, 1968. – С.14

⁴⁰⁸ Дульский, П.М. Графика сатирических журналов, 1905-1906 г.г. / П. М. Дульский. - Казань: Первая гос. тип.. - 1922. – С. 56-58

в школе Холоши Гржебин появился в Петербурге с мыслью основать художественный журнал. Здесь же он вспоминает: «Тогдашнее общественное настроение подсказывало Гржебину иной тип журнала. Он мечтал о живом современном органе, который был бы совершенно независимого направления, но с сатирическим оттенком, одинаково при этом «бичующим» как правые, так и левые уродства».⁴⁰⁹ Однако идейным вдохновителем исследователи (Е. М. Заклинская, О. Н. Подобедова) называют М. Горького.⁴¹⁰ Там же, ссылаясь на письма М. Добужинского («Слово художников», Отдел рукописей ГРМ, ф.137, д. 834, п.19) и И. Грабаря (от 25 марта 1905 г., опубликовано в книге О. Подобедовой И. Грабарь, 1964), О.Н. Подобедова сообщает: «Образцом предполагалось взять немецкий сатирический журнал *Simplicissimus*⁴¹¹. И приводя сведения о споре в выборе названия для журнала (изначально предполагалось назвать «Понедельник»), пишет, что именно *Simplicissimus* стал образцом для достижения художественной выразительности: «Взяв формат, некоторые приемы верстки и общей последовательности цветных иллюстраций на ряду с черно-белыми у мюнхенского *Simplicissimus* художники достигли большого эффекта».⁴¹² На пристальное внимание творческого коллектива «Жупел» к немецкому изданию указывает и Д. В. Сарабьянов, ссылаясь на то, что некоторое время З. И. Гржебин, М. В. Добужинский и Д. Н. Кардовский провели в художественных студиях Мюнхена и потому «были знакомы с графической продукцией этого немецкого журнала».⁴¹³

⁴⁰⁹ Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский. – М.: Наука. - 1987. - С. 299

⁴¹⁰ Сатирические журналы первой русской революции (1905-1907) / Каталог / Сост. З.А. Покрвская. – М. - 1975. – С.10-14

⁴¹¹ См. там же

⁴¹² См. там же

⁴¹³ Сарабьянов, Д.В. Россия и Запад: Историко-художественные связи: XVIII - начало XX века / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство - XXI век, 2003. – С.115

Судьба «Жупел», как и многих подобных изданий того времени, была не завидной, свет увидел всего три номера, два – в декабре 1905 года, один – в январе 1906 года, после чего «Жупел» был запрещен цензурой. Аналогичная будущность постигла и «Адскую почту» (№1, май 1906; №2, май 1906, №3, июнь 1906), издаваемую уже Е. Лансере. Журнал появился только трижды. В. Боцяновский и Э. Голлербах пишут, что четвертый номер был арестован в типографии.⁴¹⁴ В свою очередь П. Т. Рудзинский пишет об аресте всех трех номеров издания и заключении редактора в крепость на шесть месяцев⁴¹⁵. П. М. Дульский указывает на «беспощадные гонения» со стороны власти и рассматривает «Адскую почту» в качестве продолжения закрытого проекта Гржебина. С аналогичной позиции о журнале высказывались О. Н. Подобедова и Е. М. Заклинская. Боцяновский и Голлербах также сообщают, что «состав сотрудников и характер издания был тот же, что и у журнала «Жупел».⁴¹⁶

Сравнивая стилистические особенности художественной формы трех изданий первое, на что обращаешь внимание, все они относятся к типу тонкого журнала, сброшюрованного металлической скобой. Количество полос в русских изданиях достигало восьми, и лишь второй номер «Адской почты» составил двенадцать. Обложка печаталась на той же бумаге, что и основной блок. Все номера предполагают годичную подшивку. Однако если *Simplicissimus* имеет сквозную нумерацию страниц, то «Жупел» индивидуальную для каждого номера, а в «Адской почте» нумерация вовсе отсутствует. Издания имеют вертикальный формат, «Жупел» - 36x27 см., «Адская почта» более приближена к квадрату -

⁴¹⁴ Русская сатира первой революции 1905-1906 / сост. В. Боцяновский и Э. Голлербах. – Л.: Гос. изд-во. - 1925. - С. 210

⁴¹⁵ Сатирические журналы первой русской революции 1905-1907 гг.: Каталог / ГПНТБ СО АН СССР, Сектор редких кн. и рукописей; Сост. П. Т. Рудзинский. - Новосибирск: ГПНТБ, 1990. – С.32

⁴¹⁶ Русская сатира первой революции 1905-1906 / сост. В. Боцяновский и Э. Голлербах. – Л.: Гос. изд-во. - 1925. - С. - 56

30x26,4 см., что связано, прежде всего, с технологией печати и особенностями конкретной типографии. Только лишь во втором номере «Адской почты» появляется информация с выходными данными. На последней полосе сообщалось, следующее: «издатель – Е. Е. Лансере, редактор – П. Н. Троянский; в издании в дальнейшем примут участие художники из *Simplicissimus* – Т. Т. Гейне, Б. Пауль, Р. Вильке, О. Гульбрансон; номера будут выходить еженедельно размером от 12 до 16 страниц; в каждом номере 4-6 рисунков в несколько красок и 5-10 рисунков в тексте; журнал будет печататься у Р. Голике и А. Вильборг (СПб., Звенигородская, 11) в двух изданиях: обыкновенном на лучшей глазированной бумаге и роскошном (для подписчиков) на веленской бумаге; временная редакция журнала располагается на Забалканском просп. д. 2, кв. 17; подписка доступна как по России так и за границе; подписаться можно в СПб. в книжном магазине «Труд» (Невский, 60)».⁴¹⁷

Обложки всех журналов имеют по два зрительных центра – логотип, во всех трех случаях, размещаемый в верхней части полосы, и иллюстрацию, анонсирующую тему номера. Логотип изданий, как «Жупела» (рис.3.30), так и «Адской почты» (рис.3.31) представляет собой стилизованную надпись, выполненную пером. В логотип вписаны и выходные данные журнала - стоимость, дата, номер выпуска. Подобно *Simplicissimus* «Жупел» дополняет название журнала сопроводительной строкой, уточняющей специфику издания. В *Simplicissimus* (рис.3.32) под тонкой горизонтальной чертой располагается фраза «Иллюстрированный еженедельник» (*Illustrierte wochenschrift*), в «Жупеле» – «Журнал художественной сатиры». Кто был автором рисованных логотипов петербургских изданий точной информации не указывает ни один исследователь. Однако, стоит сравнить графическое решение логотипа «Жупел» и иллюстрации

⁴¹⁷ Адская почта, №2. - 1906

3. Гржебина «Орел-оборотень или внешняя и внутренняя политика», размещенной в том же номере на последней полосе, где просматривается стилистическая близость в использованном рисованном шрифте заголовка и логотипа (рис.3.33).

Блок изданий имеет традиционную для журнальной верстки начала XX века трехколонную модульную сетку. В восприятии материала важную роль во всех трех случаях играет иллюстрация, всевозможные заставки, виньетки и концовки. Большой частью рисунки встроены в координаты изданий и активно включены в структуру печатного листа. Но если «Simplicissimus» имеет строгий даже в какой-то степени жестко структурированный макет, то «Жупел» и «Адская почта», воспринимаются более свободными в обращении с материалом. Отчасти это обусловлено также и молодостью изданий, не успевших в полной мере и полном объеме воплотить все задуманные их создателями идеи т.к. на начальном этапе своего существования они были закрыты. А. М. Мойсинович в статье о сатирической графике Первой русской революции также отмечает, что «Адская почта» и «Жупел» были изданиями, стремившимися решать «задачу художественного оформления». Автор отводит значительную роль в этом Е. Е. Лансере, «который будучи замечательным книжным графиком, считал, что именно декоративное оформление, а не иллюстрация определяют художественный образ печатного издания. Для него заставки и концовки были более ответственной и сложной задачей, чем иллюстрирование текста...».⁴¹⁸ В этой ориентированности на важность декоративного оформления просматривается преемственность «Мир искусству» и близость «Simplicissimus». В. М. Лобанов, отмечая сатирическую графику Лансере, пишет: «Даже сами

⁴¹⁸ Мойсинович, А.М. Первая русская революция на страницах сатирических журналов / А.М. Мойсинович // Демидовский временник: материалы научной конференции, посвященной 25-летию исторического факультета / отв. Ред. Проф. В.В. Дементьева, проф. Ю.Ю. Иерусалимский. – Яр.: ЯрГУ. – 2013. – С.133-139

страницы журналов в которых были напечатаны полостные сатиры Лансере, носят отпечаток его требовательного графического вкуса, почти каждая страница декоративна и продуманы заставки, концовки, обрамления даны в соответствии с текстом»⁴¹⁹. При этом надо отметить, что в первом номере «Жупел» над заставками трудились Б. Анисфельд, М. Добужиский и В. Чемберс, в «Адской почте» к ним примкнул И. Билибин, а вот Е.Е. Лансере, как раз создавал сатирические иллюстрации, однако в силу издательской должности мог отвечать и за формирование художественной структуры номера.

Как и большинство популярных периодических ревью, ставивших своей задачей высокоточное воспроизведение живописи или цветных рисунков, «Жупел» и «Адская почта» печатались в технике литографии – самом доступном на тот момент способе тиражирования цветных изображений. Отсюда – характерный, шероховатый рисунок графики или часто используемые плоскостные заливки, виртуозное использование контура. Тем не менее, немецкое качество печати всегда оставалось для русской публики эталоном совершенства. (Анатолий Алексеевич Семенов, художник-иллюстратор, заведующий кафедрой художественно-технического оформления печатной продукции (ХТОПП МГУП), как редкий пример качественной печатной техники, демонстрировал отдельные выпуски издания, бережно хранимые на кафедре).

В свою очередь еще Г. Лукомский в статье «Иностранные художественные журналы» (Аполлон, №5, 1910), перечисляя французскую, английскую и немецкую периодику, отмечает: «На всю Германию нашелся только один подлинно-художественный юмористический журнал «Simplicissimus» и только один еженедельный строго-художественный (главным образом акварели,

⁴¹⁹ Лобанова, В.М. Книжная графика Е. Е. Лансере / В. М. Лобанов. – М.; Л.: изд. и 1-я тип. Гизлегпрома в Л. - 1948. – С.53

рисунки) журнал *Jugend*⁴²⁰. Там же автор, сравнивая французов и немцев, отдает вторым лавры первенства в области безупречного технического воплощения и больших знаний типографского дела.

Относительно внутренней организации пространства, наличия рубрик, соотношения изображения и текста в «Жупел» и «Адской почте» так же, как и *Simplicissimus* отсутствует номинальная рубрикация, мы ни в одном номере не встретим оглавления. Впрочем, тяготение к газетной форме является свойственной сатирической периодике особенностью, имеющей место быть и в других странах (традиция, отчасти обусловленная средневековой формой забавных картинок и памфлетов, прим. эпоха Реформации). Только через непосредственное восприятие изображения и текста в данных изданиях постигаемо содержание.

Сравнение тематической наполненности можно осуществить лишь условно в силу кратковременности русских ревью. Касаемо рубрикации иллюстративного содержания, то здесь она так же отсутствует, есть скорее условно обозначенные тем и ««*Simplicissimus*» здесь выглядит более разносторонним. Практически в каждом номере издания всегда присутствовали темы внешней и внутренней политики, культуры, искусства, образования, «военщины» и социальных вопросов. Типологическое родство журналов не является только внешним, сам факт философических раздумий художников и литераторов о судьбе человека в это время органично включается в круг художественных понятий и представлений изданий.

Во всех журналах доминирует самостоятельная по отношению к тексту иллюстрация. В рамках преемственности немецкой и русской сатирической графики начала XX века ярким примером служат, уминаемые еще О.Н.

⁴²⁰ Аполлон, №5. – 1910. - С. 21-26

Подобедовой и А.А. Сидоровым, «Весенняя идиллия» (рис.3.34) М. Добужинского и «Уличная сценка» (серия «Из самой темной Германии») Т. Т. Гейне (рис.3.35). Рисунок Гейне является прямой цитатой с работы Добужинского, что в первую очередь свидетельствует о творческой близости рисовальщиков, а также, свидетельствует о факте присутствия русской сатирической иллюстрации в Германии. Обе работы являются реакцией на подавление правительством восстаний. Добужинский осмысляет московские события на Красной Пресне 1905-го года, а Гейне стачки рабочих в разные города Германии 1909-10-х годов. Стоит предположить, что в такой форме цитирования немецкий иллюстратор мог видеть общность охвативших обе страны революционных событий.

Так же о духовной и стилистической близости изданий говорит и то, что в «Жупел» и «Адской почты» появляются иллюстрации графиков *Simplicissimus*. На последней полосе второго номера «Адской почты» в рамках рекламного объявления издательства Гржебина «Шиповник»⁴²¹, обещавшего публиковать открытые письма на социально-политические темы с работами графиков мюнхенского сатирического издания (всего было выпущено две серии (красочная – 23 сюжета и однотонная – 25 сюжетов) была опубликована иллюстрация Б. Пауля «К закону о стачках» (рис.3.36), в последнем номере ее сменил рисунок Гейне «Стачка» (рис.3.37). В «Жупел» успели опубликовать только одну иллюстрацию Б. Пауля «Оскорблённая гордость» (второй выпуск). К вопросу об изданных «Шиповником» открытых письмах, по всей видимости они не имели успеха, о чем в своих воспоминаниях Добужинский пишет: «Следует упомянуть,

⁴²¹ Издательство «Шиповник», основано С. Копельманом и З. Гржебиным в 1906 г. было ориентировано на творчество неореалистов и символистов. Постоянными авторами «Шиповника» были Ф. Сологуб и А. Ремизов (издавались их собрания сочинений). Также печатались К. Бальмонт («Птицы в воздухе», 1908, «Зеленый вертоград», 1909), А. Белый («Пепел», 1909), А. Блок («Лирические драмы», 1908).

что Гржебин пробовал издавать и художественные открытые письма – отлично воспроизведенные карикатуры *Simplicissimus*, но, кажется, серия эта успеха не имела»⁴²².

Образно-символический язык изданий тоже имеет ряд общих интерпретаций. Иллюстрация Кустодиева «Вступление» (рис.3.38), ставшая вместе с рисунками «Бой» Лансере и «Умиротворение» Добужинского первым рисунком знаменитого триптиха «Москва», в своем художественном воплощении обращается к символизации образа. Работа стала откликом на московские события 1905 года. Кустодиев, трактуя событие, прибегает к изображению огромного скелета – символа «Смерти» с окровавленными конечностями шествующего и крушащего город. В использованной здесь образной системе просматривается связь со средневековой традицией немецкой графики – Макабра. Традицией, подхваченной искусством на рубеже веков и имеющим место быть в ряде многих произведений времени. Интересным фактом является и появление в 1907 году на страницах *Simplicissimus* иллюстрации В. Шульца *Die Not* (рис.3.39). Схожий образ скелета-смерти исполинского размера, стремительно замахивается плетью над охваченной паникой толпой. Обе иллюстрации близки в своем воплощении и во многом являют собой пример раннеэкспрессионистической графики. В методе сатирического высказывания близка им и работа Б. И. Анисфельда «Чудовища, шагающие по трупам», напечатанная на обложке первого номера «Жупел». Подобный образ присутствует и в работе Добужинского «Смерть снимает маску» («Адская почта», №3, 1906). Смерть, монстры, демоны, великаны, чудовища уничтожающие и разрушающие этот мир, кровь и зарево пожаров – все это можно увидеть на множестве журнальных разворотов «*Simplicissimus*», а также в большом количестве рисунков, обличавших террор царской власти в русской

⁴²² Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский. – М.: Наука. - 1987. - С. 301

периодике. В. Боцяновский и Э. Голлербах пишут: «В журналах 1905-1906 годов была изобретена целая система иносказаний и символов... Читатели охотно домысливали и дополняли то, на что журнал мог только намекнуть».⁴²³

К вопросу аллегоризации образа самого издания посредством создания эмблемы, как это было в *Simplicissimus*, когда Гейне разработал для него два злую собаку и танцующего демона, в «Жупел» появляется черт Билибина (рис.3.40). Образ вполне согласующийся с программным заявлением издания, размещенным на первой полосе титульного номера, где редакторы поместили текст следующего содержания: «Жупел – это сера. Обыкновенная желтая сера, известная, по всей вероятности, всем. Народ говорит, что сера, в большом употреблении в аду. Из серы подземные духи готовят расплавленный полужидкий бульон, в который и ввергают грешников за их порочную жизнь»⁴²⁴. Билибинский черт мало походит на плакатный образ демона Гейне, но близок его образам представителей загородного мира, часто встречающихся в его иллюстрациях. При всем этом он воспринимается каким-то исконно русским, близким «гоголевскому» черту или «врубелевскому» пану, все волосатый, лопухий, с откровенно издевательской улыбкой.

Особо надо выделить портретную галерею политических деятелей царской России, которой был посвящен последний выпуск «Адской почты», в логотип издания даже внесены изменения и выпуск вышел под громким заглавием «Олимп»: портреты графа Игнатьева, Дурново, Столыпина, Дубасова, Коковцева, Трепова, Победоносцева, Горемыкина были созданы Б. Кустодиевым и З. Гржебиным. Идея создания подобной карикатурной серии шаржей на деятелей современности возможно отчасти является способом высмеивания подобных

⁴²³ Русская сатира первой революции 1905-1906 / сост. В. Боцяновский и Э. Голлербах. – Л.: Гос. изд-во. - 1925. - С. 141.

⁴²⁴ Жупел, №1. - 1905

портретные галерей, нередких для печати того времени. К примеру, в «Новом времени» на первой полосе печаталась рубрика «Галерея современных деятелей» (Прим.: Новое время, №8576, 1900).

Схожие по своей идее портреты-шаржи на страницах *Simplicissimus* в «Галерее знаменитых современников» рисовал и Гульбрансон. Среди русских политических деятелей можно назвать Е. Р. Азефа (*Simplicissimus*, № 50, 1909). Здесь все три графика реализуют идею создания сатирического эффекта из пародийной трансформации вполне реальных физических и психологических свойств конкретной модели, выявляя характерное посредством шаржированного образа. В силу индивидуальности таланта, работы всех троих отличаются самобытностью художественного подчерка. Если Гульбрансон не ставил себе в задачу обличить натуру, а лишь подчеркнуть характерное, тем самым выявить предметно-пластическое видение натуры, то представителей русского «Олимпа» графики делают объектами откровенного сарказма. Говоря словами Г. Ю. Стернина, возможно именно здесь нашла «выход в сатирическую публицистику распространенная в искусстве начала века тема лицедейства, тема людей-оборотней».⁴²⁵

Среди журналов, возникших в России в столь сложный социально-политический период, стилистический и содержательно близким *Simplicissimus* был «Сатирикон». Немало важным фактором, способствующим проведению подобного сравнение, становится факт длительности его публикации, издание выходило с 1908 по 1914 годы, по которой можно проследить издание в развитии (в отличии от «Жупел» и «Адская почта»). В редакции «Сатирикона» трудились рисовальщики, сумевшие создать яркий журнал «долгожитель» (в сравнение с его

⁴²⁵ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения 05.08.2019)

предшественника) юмористического толка. В это время графика издания имеет наиболее законченный в своем воплощении художественный язык сатирической иллюстрации, над которой, как и в *Simplicissimus*, работал определенный круг постоянных сотрудников. Поэтому издание вполне закономерно рассматривать в качестве своеобразной ступени развития отечественной сатирической художественной печати, ставшей этапным звеном на пути становления таких советских юмористических изданий как «Будильник» и «Крокодил». Евгений Васильевич Жердев, художник-конструктор, доктор искусствоведения МГХПА имени С.Г. Строганова, вспоминая о своем сотрудничестве с журналом «Крокодил», указывает на то, что фактически для иллюстраторов журнала немецкий еженедельник был учебным пособием, по которому они осваивали специфику самой иллюстрации, манеру ее художественного воплощения.

В 1908 году «Сатирикон» стал результатом преобразования своего предшественника – журнала «Стрекоза», выходившего в издательстве М. Г. Корнфельда (1875 -1908). Как отмечает А. С. Толстоброва в статье «Сатирикон»: 100 лет со дня начала издания журнала»⁴²⁶, ссылаясь на исследование Л.А. Евстигнеевой «Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы» (1968) «Стрекоза» к тому моменту уже утратила былую популярность. Издание выходило без малого тридцать лет, и все эти годы «главными потребителями ее были офицерские библиотеки, рестораны, парикмахерские и пивные. В обществе сложилось мнение, что «Стрекозу» можно читать «лишь между супом и котлетами в ожидании медлительного официанта».⁴²⁷ Поэтому с появлением в редакции издания А.Т. Аверченко (1907) и уже сотрудничавших Ре-Ми (Н.В. Ремизов-

⁴²⁶ Толстоброва, А.С. Панорама библиотечной жизни области: опыт, новые идеи, тенденции развития / А.С. Толстоброва. - Нижний Новгород: Нижегород. гос. обл. универ. науч. б-ка им. В. И. Ленина. - 2008. - С. 67-74

⁴²⁷ См. там же

Васильев), А. Радакова, А. Юнгера, А. Яковлева и Мисс (А.В. Ремизова) бойкая, но состарившаяся «Стрекоза» преобразилась в «Сатирикон».

По всей вероятности громкие заявления о непримиримой позиции супротив государственного произвола (Прим.: «...Мы будем хлестко и безжалостно бичевать все беззакония, лож и пошлость, которые царят в нашей политической и общественной жизни... Смех, ужасный, ядовитый смех, подобный жалам скорпионов будет нашим оружием...»⁴²⁸) пришлось по вкусу публике, подписанной еще на старый журнал. Однако приучали ее вплоть до окончания 1908 года: после объединения «Стрекозы» (№27, 1908) и «Сатирикона» (№13, 1908) одновременно выходило два журнала, одно под заглавием «Сатирикон (Стрекоза)»,⁴²⁹ другое – «Сатирикон». Однако, как заявляют исследователи, несмотря на громкие заявления в силу обстоятельств, в основном сводившихся к цензуре (расцвет журнала приходится на время т.н. «Столыпинской реакции») «Сатирикону» так и не удалось стать тем «бичующим пороки» общества хлыстом, каким по всей видимости его видел А. Т. Аверченко и А. Радаков. На почве сложной политической обстановки и нежелания со стороны Корнфельда подвергать еженедельник репрессиям (Л. А. Евстигнеева пишет и о финансовых разногласиях между редакцией и владельцем), в издательстве периодически возникали разногласия. В результате А. Т. Аверченко пришлось покинуть журнал, о чем он заявил в открытом письме, опубликованном в газете «Русская молва» (1913).⁴³⁰ В дальнейшем в 1917 году он основывает еженедельник «Новый Сатирикон», ставший своеобразным продолжением его предшественника, на некоторое время продлившим его бытность. Данным событиям предшествовало

⁴²⁸ Сатирикон, №1. - 1908

⁴²⁹ за 1908 г. №9-13 «Сатирикона» и №23/27/13 «Стрекозы» вышли с одинаковым текстом и иллюстрациями

⁴³⁰ Евстигнеева, Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы / Л.А. Евстигнеева / АН СССР. – М.: Наука, 1968. – С.106

постепенное снижение политической критики издания. А. С. Толстоброва, ссылаясь на исследование Л. А. Евстигнеевой, отмечает оппозиционную «беззубость» издания: «Под давлением политической реакции и цензуры журнал заметно мельчал. Уже в 1908 году № 25 «Сатирикона» был урезан..., а в 1909 пострадали несколько номеров (23, 37 и др.). Сатириконтцы были поставлены перед необходимостью совсем отказаться от политической сатиры...К началу 1910 года главенствующее место в журнале заняла тема разоблачения мещанства. Центральной фигурой в «Сатириконе» стал российский обыватель, откровенно погрузившийся в мертвую спячку»⁴³¹. Однако факт отсутствия возможности публиковать открытую политическую сатиру никак не может говорить об «измельчании» издания, а лишь обрисовывает ограниченность спектра его художественных образов. Там же автор пишет: «Критика «Сатирикона», какой бы острой и злой она ни была, никогда не касалась социально-экономических основ самодержавного строя, не шла дальше обличения деспотизма и отдельных его слуг».⁴³² Таким образом, пытаясь удержаться в 1913 году на прежнем уровне, издание затрагивало важные общественные темы, но звучали они значительно более приглушенно: «Сатириконтцы» все старательнее маскируют злободневные намеки»⁴³³. В свою очередь Л. А. Евстигнеева относительно «цепкой хватки цензуры» тех лет, обрисовывая ситуацию, ссылается на опубликованный в журнале «разговор редакторов» с сами «Сатириконом». В рассказе в шуточной форме автор сетуют на то, что буквально над каждой новой карикатурой

⁴³¹ Толстоброва, А.С. Панорама библиотечной жизни области: опыт, новые идеи, тенденции развития / А.С. Толстоброва. - Нижний Новгород: Нижегород. гос. обл. универ. науч. б-ка им. В. И. Ленина. - 2008. - С. 67-74

⁴³² См. там же

⁴³³ См. там же

приходится ломать голову, чтобы в ней не усмотрели политический умысел или враждебность государственному строю⁴³⁴ (Новый Сатирикон, №11).

Те же ноты критики относительно приверженности «сатирикоцев» «мещанскому юмору» звучат и во вступительной статье к каталогу юбилейной выставки работ Д. С. Моора (1936). Автор пишет, что график отказался от приглашения работать в «Сатириконе» и остался верным «Будильнику», только лишь потому, что считал первый журналом «обывательского, мещанского юмора, лишенным политической правдивости».⁴³⁵ Однако в оправдание политической «беззубости» «Сатирикона» отметим, что подобные обстоятельства все же никак не умоляют его художественных достоинств.

На эту особенность издания в свое время обращали внимание его современники. В 1910 году журнал «Аполлон» опубликовал отзыв барона И. Врангеля о выставке «Сатирикона» в редакции издания. Автор оставил любопытную с точки зрения понимания художественных достоинств еженедельника заметку: «Главная заслуга «Сатирикона» не в том, что он стал «общественным бичем», и не только в его насмешливом остроумии. Особая прелесть и соль его в тех изысканно-тонких, правдивых и главное, красивых иллюстрациях, благодаря которым журнал сделался действительно художественным изданием. Ведь задача художника-юмориста не только в том, чтобы «смешно» представить, преувеличить те или иные недостатки. Графическая прелесть выполнения, вместе с консистенцией смешного – конечная цель искусства, имеющего девизом – *le beau e'est le laid*, «Сатирикон» соединил красивое со смешным, создал новый для нас стиль насмешливого рисунка. И в

⁴³⁴ Евстигнеева, Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. - АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. - М.: Наука. - 1977. - С.110

⁴³⁵ Юбилейная выставка произведений заслуженного деятеля искусств Дмитрия Стахивича Моора, июнь 1936: XXV лет художественной деятельности. - М.: (б. и.). - 1936. - С. 14

этих исканиях выяснились индивидуальности целой плеяды даровитых до тех пор незнакомых нам художников. К ним примкнули и давно известные Бакст, Бенуа, Билибин, Добужинский, но они являются скорее случайными сотрудниками тех, которые всецело отдались искусству смеха. Ре-Ми (Ремизов), Радаков, Юнгер, Мисс, Яковлев – вот художники «Сатирикона», создавшие в карикатурах свой особый стиль»⁴³⁶. По всей вероятности, выставка имела успех, Г. Ю. Стернин указывает на то, что в следующем году работы экспонировались в Харькове, Киеве, Одессе и Москве.⁴³⁷

Свою историю издание начинает с иллюстрации Бакста «Посвящается большим и малым завесам» (рис.3.41), где график изображает разбушевавшегося Зевса-громовержца, насылающего молнии на трепещущий город. Рисунок стоит рассматривать как аллегорический образ реакции государства на революцию, чему свидетельствует сопровождающее иллюстрацию четверостишие. Можно усмотреть в подобном решении заглавной полосы и преемственность, закрытой «Адской почте» второй выпуск которой вышел под названием «Олимп». Графический язык иллюстрации Л. Бакста весьма близок эстетике Т. Гейне и О. Гульбрансона (рис.3.42). Тот же уплощённый контурный рисунок, та же умелая «упругая» линия, обращение к аллегории и мифу. Возможно, здесь проявилось и увлечение Бакста Древней Грецией. Как пишет М. Добужинский: «Увлечение, которому он отдавался еще в далекие годы его петербургской жизни».⁴³⁸

В девятом номере впервые появляется раздел «Немецкий юмор» (Сатирикон, Немецкий юмор, №2, 1909) а затем «Иностранный юмор» (Сатирикон, Иностранный юмор, №1, 1909), где публиковались иллюстрации из европейских

⁴³⁶ Аполлон, №4. - 1910. – С. 56-57

⁴³⁷ Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)

⁴³⁸ Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский. – М.: Наука. - 1987. - С. 295-297

сатирических изданий, в том числе графика рисовальщиков *Simplicissimus* – Резничека, Гульбрансона, Гейне (Прим.: Ф. фон Резничек, Сатирикон, №9, 1908). О включении в иллюстративный ряд «Сатирикона» графики немецких изданий упоминает в своем исследовании Л.А. Евстигнеева. «В журнале широко пропагандировался иностранный юмор: английский, французский, немецкий. «Сатирикон» из номера в номер перепечатывал карикатуры из немецких юмористических журналов: *Simplicissimus*, *Fliegende Blätter*, *Kladderadatsch*, *Jugend* и мн.др...»⁴³⁹ Возможно именно поэтому современники воспринимали «Сатирикон» как русский *Simplicissimus*. Факт восприятия издания в качестве мюнхенского еженедельника, может говорить и о том, что публика была хорошо знакома, как с самим изданием, так и с отдельными его иллюстраторами. Однако сходство обнаружится не только в «перепечатывании» работ немецких графиков, но и в решении макета издания, его дизайне, особенно если учесть специфику художественного решения предшествующей ему «Стрекозы». Здесь, становится понятным, что преобразования коснулись конструктивного решения, была заимствована форма тонких европейских ревью рубежа XIX-XX веков акцентом на обложке и броской иллюстрации, принимавшей на себя коммуникативную функцию. С этого момента именно карикатура начинает доминировать в качестве способа сатирического высказывания.

«Сатирикон» – 12-16-и полосный иллюстрированный еженедельник. Обложка имеет два зрительных центра – логотип, включающего выходные данные, и иллюстрацию, характеризующую тему номера. Еженедельник печатался на относительно недорогой светлой бумаге теплого оттенка.

⁴³⁹ Евстигнеева, Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века / Л.А. Евстигнеева. АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука. - 1977. – С.22-24

Сходство с журналом *Simplicissimus* заметно в специфике решения как титульной страницы, так и блока. Как правило, в номере печаталось от двух до четырех-пяти цветных иллюстрации: две на первой и последней полосах одна или несколько в средней части выпуска. За счет цветовых акцентов издание лишено монотонности и в то же время условно разделено на две визуальные части. Однако в отдельных номерах журнала не просматривается жесткая структура в чередовании иллюстрации и текстов. Графики «Сатирикона» свободно обращаются с заставками, рисунками и рекламными объявлениями в блоке (Сатирикон, Реклама Kodak, 4 полоса, №29, 1908). Журнал имеет типичную для начала XX века трехколонную модульную сетку, что позволяло свободно обращаться с иллюстрацией и текстом. Наряду с полосными иллюстрациями характерными карикатурами издания были небольшие зарисовки, выполненные такими графиками, как Баян, Яковлев и др. (рис.3.43). Как правило, это ироничные рисунки-шаржи, ориентированные на бытовые темы. Подобное решение характерно было и для *Simplicissimus*, в котором жизнь обывателей была темой сатирической графики Энгла (рис.3.44). Здесь нельзя не согласиться с замечанием Л. А. Евстегнеевой, которая пишет: «Для многих сотрудников «Сатирикона» смех был средством укрыться от жизни, забыть на мгновение о страшном и тяжелом... Редакция нового журнала поставила перед собой цель - взбодрить приунывшее русское общество с помощью «противления злу смехом» или напоить его «волшебным алкоголем»». ⁴⁴⁰

В своих творческих поисках иллюстраторы «Сатирикона» могли обращаться к сатирической иллюстрации О. Гульбрансона и Т.Т. Гейне (№18,1909). Графический язык многих *comic strip* которых находит свое отражение в рисунках А. Радокова, А. Юнгера и Ре-ми. Появившись в Англии, *comic strip* быстро

440

См. там же – С.12-14

завоевал популярность. В особой форме иллюстрированной сатиры, рисовальщики того времени находили для себя новый способ выразительности, не раз обращаясь к его повествовательности, умело объединяя визуальность сатирического высказывания и короткий остроконечный диалог.

В иллюстрации «Наши за границей» (рис.3.45), в исполнении Радакова, мы видим, как рисовальщик прибегает к тем же изобразительным приемам, что и Гульбрансон в рисунке «История семейства Губерт» (рис.3.46). Журнал «Аполлон» дает следующую характеристику русскому карикатуристу: «графичность, утонченность линий, умение схватить и ловко выразить парадоксальность или нелепость в ситуации, вот, что характеризует графику А. Радакова».⁴⁴¹

Comic strip А. Юнгера были неотъемлемой частью изобразительной сатиры «Сатирикона». В работах «Шахматы» (рис.3.47) и «Русское воздухоплавание» (рис.3.48) график использует тонкую «упругую» линию в качестве основного выразительного средства, что также во многом сближает его творчество с рисовальщиками *Simplicissimus* – О. Гульбрансоном (рис.3.49) и К. Арнольдом. Именно линейный рисунок без использования каких-либо дополнительных выразительных средств был визитной карточкой мюнхенских рисовальщиков.

Любопытным с точки зрения нашего исследования является появление в графике А. Юнгера и Ре-ми бытовой карикатуры на светские темы. В стремлении изобразить напудренный мир «жеманных кокоток» во многом можно усмотреть преемственность французской графике тех лет. Однако, по своим художественным качествам, сухости изобразительного языка, определенной жесткости образов, можно прийти к заключению, что эстетика подобного рода

⁴⁴¹ Аполлон, №4. - 1910. – С. 56-57

иллюстраций всего скорее воспринималась графиками через графику Ф. фон Резничека, работы которого часто украшали страницы «Сатирикона» (рис.3.50).

Иллюстрации «Сатирикона» иногда буквально кричат о преемственности своему «немецкому собрату». Так на обложке четырнадцатого выпуска за 1908 год был размещен рисунок А. Юнгера (рис.3.51), являющийся явной цитатой с работы Е. Хейльманна (рис.3.52). Работа немца была размещенной на обложке специального выпуска *Simplicissimus* (1907). Несмотря на то, что Юнгер прибегает к иному графическому решению, используя линию как выразительное средство, он стилизует иллюстрацию, делает рисунок более условным, намеренно отказываясь о правдоподобия берлинского рисовальщика, шаржирует образы.

В своей социально-политической сатире «на злобу» дня Ре-ми (Ремизов) и А. Юнгер всего скорее также обращались к образно-символической графике мюнхенского еженедельника (Т. Т. Гейне). В их ранних работах присутствует та же метафоричность, то же стремление к иносказанию и аллегии, желание через обобщенный узнаваемый образ показать проблему. Например, иллюстрация Юнгера «Во Франции вновь введена смертная казнь» (рис.3.53) и «Фреска в Зимнем дворце» (рис.3.54) Гейне имеют не только визуальное сходство. Обе работы посвящены событиям русской действительности. Графики наделяют французскую гильотину образно-символическим значением, используя красный цвет как изобразительной средство, обозначают «безумие» и сюрреалистичность видимого. «Земля в будущем» (рис.3.55) и «Мечта императрицы Китая» (*Der Traum der Kaiserin von China*) (рис.3.56) тоже весьма близкие по своему художественно-графическому решению и ярко-выраженной метафоричности. На ярко выраженную актуальность графики издания указывает и Л. А. Евстегнеева: «Сатириконцы» настойчиво воспитывали в читателях повышенную чувствительность к откликам на злобу дня, приучали его с особым вниманием

просматривать все разделы журнала, даже вспомогательные («Почтовый ящик», «Волчьи ягоды» и т. д.)»⁴⁴²

Из-под карандаша Ре-ми выходят серии портретов «История современной русской литературы» и «Наши знаменитости». Апеллируя творческим дарованием своих героев, он умело подчеркивает характерное, прибегая к гиперболизации и гротеску (Сатирикон, А.Н. Куприн, №3, 1908, М.А. Кузьмин, №5, 1908, А.П. Каменский, №21, 1909 и т.д.), напоминает о серии портретов-шаржей О. Гульбрансона в *Simplicissimus*. В той же статье «Аполлона» по этому поводу Врангель относительно графики Ре-ми пишет: «С огромной наблюдательностью, размашисто и нарочито-небрежно или наоборот, безукоризненно тонко он выразительно и выпукло характеризует жизнь сквозь призму смехотворства. И несмотря на индивидуальное миропонимание, на иногда стилизованную схематичность, во всем его творчестве видны природа и правда... Рисует он все, то портреты художников и поэтов: Куприн, Федор Сологуб, Бенуа, Ремизов с лицом апокалиптического зверя, меланхоличный М. Кузьмин с цветком в руках, Каменский, Городецкий, Ющкевич, Мейерхольд»⁴⁴³.

В рамках исследования стоит сказать о графике Мисс. В создаваемых ей для «Сатирикона» рисунках многие исследователи видят некое «однообразие». Однако на наш взгляд, именно в нем и заключается прелесть ее работы. О заставках, виньетках, концовках Мисс стоит скорее говорить, как о визитной карточке «Сатирикона», придававшей ему особое характерное звучание. Она тем самым, как некогда Гейне в *Simplicissimus*, отчасти связывала в единое повествование весь образный строй отдельных номеров журнала. При этом в

⁴⁴² См. там же

⁴⁴³ См. там же

реминисценциях подобного рода, призванных украсить и структурировать полосу номера, еще слышны отголоски традиции книжной графики.

Журналом, продолжившим линию тонких сатирических ревью можно с уверенностью назвать «Лукоморье». Еженедельник печатался в типографии «Товарищества А.С. Суворина – «Новое время» (СПб., Эртелев, 18). Издателем был старший сын основателя газеты М.А. Суворинов, редактором – А.М. Селитренников (А. Ренников), художественным отделом заведовал Г.А. Магула. Первый номер вышел в апреле 1914 года, просуществовав четыре года, издание вынуждено было закрыться (как и газета «Новое время»). Отметим, что в 1914 году «Лукоморье» некоторое время рассылалось подписчикам приостановленного «Сатирикона».

Полихромное издание имеет формат тонкого ревью. Номера выходили с красочными иллюстрациями на первой полосе, над которой трудились К. Горбатов, М. Бобрышев, Х. Коске, Ф. Савицкий и др. В графическом оформлении издания принимали участие «миriskусники»: А. Бенуа (Прим.: Лукоморье, №7, 1914), создававший акварельные полные рисунки, и Л. Бакст, наряду с В. Черновой, М. Бобышевым и С. Лодыгиным, разрабатывавший виньетки и заставки. Сатирическую иллюстрацию для издания рисовали и такие карикатуристы, как Боба, Пэм (Павел Малютин), Френц, Денисов (Лукоморье, №2, 1904), Сварог (Василий Корошин), А. Афанасьев и Д. Мельникова. Разрабатывая принцип линейного рисунка, графики создавали комичные типажи. Работы многих из них придавали журналу яркое визуальное звучание. Однако, «Лукоморье» никогда не имело острой политической критики и в большей степени развивало бытовую карикатуру. С изданием активно сотрудничали Г. Нарбут, М. Кузьмин, С. Судейкин, С. Чехонин, И. Билибин.

Эмблемой журнала был нарисованный Л. Бакстом кот (рис.3.57). Во многом по композиционному решению работа близка красной собаке Гейне в *Simplicissimus*. Заметим, что эмблема разрабатывалась многими рисовальщиками, о чем свидетельствует ряд иллюстраций, размещенных в разных номерах ревью. Так сорвавшийся с цепи кот появляется на обложке первого выпуска в рисунке Н. Блюменфельда и на обложке шестнадцатого номера в работе Ф. Савицкого (рис.3.58). Достаточно ярко в журнале заявлена тема маскарада, театральной постановки. Многим иллюстрациям свойственен аллегорический язык комедии дель-арте: Х. Коске (рис.3.59), М. Бобышева.

Восприняв традиции новой аллегорической сатиры, эстетику ее изобразительного языка «Сатирикон» и Лукоморье» продолжили свое развитие в русле становления сатирической периодики в России и во многом обусловили ее существование в советское время на страницах юмористических журналов «Смехач», «Бегемот», «Крокодил», сатирическом плакате «Окна РОСТА».

Таким образом, можно сделать вывод, что в силу сложившихся обстоятельств, а именно свойственному эпохе интересу представителей русской творческой общественности к немецкому искусству, нельзя не признать факт их взаимовлияния в печатной художественной графике. Посредством сравнительного анализа был выявлен ряд переключек художественно-образного языка русских изданий с немецким еженедельником *Simplicissimus*, оказавшим в ряде случаев стилистическое, эстетическое и художественно-графическое влияние. Однако если связь «Мир искусства» и *Simplicissimus* – явление, существовавшее и возникшее в рамках эстетики «нового» искусства, то совсем иначе обстоит дело с «революционными» журналами. Русские сатирические издания тех лет появились в силу необходимости организации канала коммуникации и способа выражения мнения в ряде вопросов переустройства

общества и государства. И здесь представители творческой интеллигенции обратились к тонкому журналу, как к одному и самых быстрых средств коммуникации и к сатире как к одному из способов политической борьбы. Вот поэтому метафоричный язык сатирической иллюстрации немецкого издания нашел яркий отклик в русской печатной графике тех лет и периодических журналах типологически близких *Simplicissimus*. Умение воплотить идею посредством линий и ярких лаконичных пятен, в сочетании с ритмичностью иллюстраций на «злобу дня» формировало его актуальность и жизнеспособность в русской среде. Сформировавшись в рамках общеевропейской художественной традиции журнал, воспринимается как знаковое явление времени, поскольку именно на его страницах впервые в законченном виде разрабатывается формат периодической изобразительной сатиры как законченный художественный метод.

Выводы по 3 главе

1. На рубеже XIX-XX веков русская художественная среда подвергает пристальному изучению немецкую культуру, что во многом нашло свое отражение в периодике этого времени («Вестник Европы», «Новое время», «Нива», «Искусство и художественная промышленность», «Весы», «Золотое руно», «Аполлон» и др. ставят одной из своих задач освещение актуальных проблем европейского художественного сообщества).

2. Переключки немецкой и русской культур находят свое отражение как в философских вопросах времени (Ницше, Вагнер, Достоевский, Чехов), так и в осмыслении роли художника, реакции публики на творческие искания времени (Прим.: речь проф. Фон-Чуди, произнесенная на торжественном заседании Берлинской Академии Художеств (27 января 1899) и приводимая в журнале «Мир искусства»).

3. Реализация потребности русского общества в новом мировоззрении связана с деятельностью художественного объединения «Мир искусства», чья деятельность включала в себя просветительские проекты: одноименный журнал и международные выставки (где были представлены работы немецких художников). Особую известность благодаря деятельности представителей «Мир искусства» (А. Бенуа, С. Дягилев) приобретают русские художники в Германии (на выставках «Сецессиона» можно было увидеть работы Л. Бакста, А. Бенуа, К. Сомова, В. Серова, И. Левитана, М. Нестерова и др.).

4. Журнал «Мир искусства», продолживший традиции европейских журналов-манифестов (*The Studio* (Лондон, 1893); *Pan* (Берлин, 1895); *Jugend* (Мюнхен, 1896), стал первым отечественным печатным проектом, издаваемым от лица группы художников. А. Бенуа, обдумывая концепцию издания, ориентировался на стилистику и идеи мюнхенского журнала *Simplicissimus*. Графика иллюстраторов немецких изданий *Simplicissimus* и *Jugend* (Т. Т. Гейне, Ю. Диц) близка художественному языку многих «мирискусников» (К. Сомов, А. Бенуа, Г. Нарбут, Е. Лансере, Л. Бакст).

5. Русские сатирические издания начала XX века («Адская почта», «Жупел», «Пулемет», «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Лукоморье» и др.) перенимают художественную эстетику журнала *Simplicissimus* через вторжение социально-политической злобы дня в русскую художественную культуру и быт. «Сатирикон» из номера в номер перепечатывал карикатуры из немецких юмористических журналов: *Simplicissimus*, *Fliegende Blätter*, *Meggendorfer-Blätter*, *Kladderadatsch*, *Jugend* и др. В свою очередь на страницах журнала *Simplicissimus* и в графике издания (О. Гульбрансон, Т.Т. Гейне, Э. Тёни, К. Арнольд, Э. Шиллинг и др.) формировался образ России конца XIX - первой половины XX веков.

6. В изобразительных исканиях немецкие и русские сатирические журналы явились приемниками эстетики натурализма и критического реализма XIX века в контексте выявления социально-политических проблем времени и эстетической концепции «уродливое есть прекрасное» как отрицание традиции XIX века. В новой концепции под красотой начинает пониматься все оригинальное, неискушенное, варварское и пролетарское.

7. Как и большинство популярных периодических журналов, *Simplicissimus*, «Мир искусства», «Жупел» и «Адская почта» печатались в технике литографии (немецкое качество печати всегда оставалось для русской публики эталоном совершенства). «Жупел» и «Адская почта» восприняли у *Simplicissimus* структуру обложки, имеющую два зрительных центра: логотип (стилизованная надпись пером) и рисунок (анонсирует тему номера). Внутри изданий в восприятии материала важную роль во всех трех случаях играет иллюстрация. Однако если *Simplicissimus* имеет жестко структурированный макет, то «Жупел» и «Адская почта», несмотря на всю их содержательную наполненность, более свободно обращаются с материалом.

8. Образ русского сатирического ревью приобретает символическое звучание через эмблематику издания (изображение чёрта, автор И. Билибин по аналогии с демоном и красным бульдогом Т. Гейне) и цвет (красный), во время Первой русской революции, ставший сильнейшим эмоциональным аккордом, ответом художественной общественности на социально-политическую обстановку.

9. Сформировавшись в рамках общеевропейской художественной традиции «*Simplicissimus*» стал ярким явлением времени, нашедшим отражение в художественных поисках русского искусства рубежа XIX-XX веков и во многом сформировавшим эстетику журнала-манифеста, на страницах которого впервые

возникает новая форма сатирической иллюстрации, имеющая в дальнейшем большое влияние для развития журнальной графики и иллюстрации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рубеж XIX-XX веков ознаменован уникальным этапом в развитии немецкого искусства, в том числе в рамках становления его новых форм – журнальной графики и плаката. Масштабные культурные, экономические, политические преобразования и беспрецедентный для того времени промышленно-технологический рывок способствовали становлению журнала как средства коммуникации (журнал-манифест), выдвинувшего в качестве основного выразительного средства иллюстрацию.

В Германии тех лет жесткая, агрессивная политика правящего монарха (закон о печати и т.п.) и социальная косность общества, противоречившие тенденциям времени и потребностям в социальных преобразованиях, находят отражение в художественном творчестве современников (Т. Манн, Г. Манн, Г. Ибсенн и т.п.) и делают сатиру одним из способов демонстрации социальных и политических пороков.

Духовная культура Германии рубежа XIX-XX веков, совпавшая с эпохой Wilhelminism (кайзеровская Германия или Второй рейх), подготовленная философией И.В. Гете и Ф. Шиллера, стала основой для формирования нового мировоззрения творческого интеллигента, где важным центром эстетического и творческого притяжения становится Мюнхен. Расположенный в живописном месте, с благоприятным баварским климатом, прекрасными памятниками архитектуры и искусства, и основательной художественной школой (Мюнхенская академия изящных искусств, школы Ашбе и Холоши) город стал поистине культовым местом богемной жизни рубежа XIX-XX веков, сосредоточенной в районе Швабинг с его знаменитыми ночными кабаре *Simplicissimus*, «Стефани» и «Одиннадцать палачей».

На исходе XIX века в Германии получает импульс пришедшая из Франции натуралистическая доктрина, сформулированная под влиянием работ О. Конта, И. Тэна, Э. Золя во многом совпавшая с обострением социальных противоречий немецкого общества и ростом рабочего движения (СДПГ). Одним из открытых форумов которой становится мюнхенский литературный журнал *Die Gesellschaft*. Натурализм существовал в Германии в соединении с другими движениями, адаптируя и приспособляя к себе отдельные идеи и эстетические принципы символизма, неоромантизма (Р. Вагнер), импрессионизма, явившихся реакцией на возросший антагонизм общества, где позитивизм с теориями Ч. Дарвина, психоанализом З. Фрейда и К. Юнга нашёл свое отражение в художественном творчестве немцев, ознаменовав собой кризис традиционных форм развития культуры.

В Германии противоречивое разнообразие художественной среды *Fin de Siècle* и жажда экспериментаторства, толкавшая многих представителей сферы искусства на поиски новых форм выразительности, приводит к возникновению тенденции объединяться в творческие союзы, художественные школы, ассоциации (*Deutscher Werkbund*, *Verein für Original -Radierung*, *Verein Berliner Künstler*, *De Scholle*, «Берлинский сецессион», «Планах», «Мост», «Синий всадник» и др.) и колонии (Дармштадт, Хаймхаузен, Даухау и др.). В свою очередь, в рамках эстетики «нового искусства», явившейся в 1892 году в образе «Мюнхенского сецессиона», художественная среда начинает рассматривать утилитарную форму журнала как область применения творческого потенциала. Не случайно такие издания, как *Ran* (1895), *Jugend* (1896), становясь носителями современного искусства, и в наше время рассматриваются в соответствии с концепцией «эстетического эталона», как метафора актуальности и современности, как предмет искусства.

Ввиду обозначенных тенденций, закономерным становится безоговорочное приятие немецкой культурой рубежа XIX-XX веков сатиры как формы выражения общественной мысли. Обращаясь к карикатуре и ее изобразительности, прошедшей долгий вербальный и пластический путь своего становления в предшествующие эпохи, она находит себя в качестве иллюстративного дополнения периодического ревью (французский *Gil Blas Illustré*, немецкий *Lustige Blätter*) и самостоятельного тонкого журнала (*Ulk*, *Meggendorfer Blätter*, *Simplicissimus*). При этом, печатные средства массовой информации (СМИ), становясь важным двигательным механизмом эпохи, в свою очередь способствуют популяризации карикатуры как таковой. Приобретая новую форму своего существования и подвергаясь авангардным веяниям изобразительной среды, карикатура по праву становится «документальным кинематографом» эпохи, зеркалом общественных настроений и обретает новый образно-символический язык, продиктованный спецификой печатного периодического издания.

Начинаясь как литературно-художественное периодическое издание, «*Simplicissimus*», ввиду дальнейшего своего развития и выбора конкретной специфики – социально-политической критики, к началу XX века приобрел репутацию острой сатирической площадки. Спектр тем и освещаемых вопросов был широк: социально-политическая критика, юмористические памфлеты, стихи, небольшие рассказы, новеллы, пьесы, серийные произведения критико-сатирического содержания. Карикатура *Simplicissimus* имела интернациональный характер и часто формировала на страницах издания образ стран и представителей разных национальностей (Россия, Китай, Англия, Франция и т.п.), что изрядно способствовало запрету на распространение журнала в Австро-

Венгрии, России и самой Германии (в силу цензурных ограничений многие выпуски журнала запрещались к публикации и конфисковались).

Явившись ярким элементом художественной среды своего времени, «Simplicissimus» нашел многих последователей и подражателей. В Европе выходил ряд аналогичных изданий, стилистика которых во многом копировала мюнхенский еженедельник. Одни находили в нем образец решения макета, как например, «Мир искусства», *Der Sturm*, другие претендовали на его дерзкий художественно-политический дух: австрийский *Die Muskete* (1905-1941), американский *The Masses* (1911-1917), французский *L'Assiette au beurre* (1901-1936), русские «Адская почта», «Жупел», «Сатирикон». Использование на обложке упрощенных плоскостных изображений становится типичным для большинства подобных сатирических изданий этого времени. На смену многослойной декоративности и повествовательности приходят метафоричность и стилистическая цельность изображения.

Выразительная художественная образность и цельность издания нашла свое отражение в графике журнала «Мир искусства», печатавшего работы Т. Т. Гейне, Ю. Дица, во многом близких изобразительному языку «мирискусников» (К. Сомов, А. Бенуа, Г. Нарбут, Е. Лансере, Л. Бакст). Русские сатирические издания начала XX века («Адская почта», «Жупел», «Пулемет», «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Лукоморье» и др.) опирались на опыт журнала *Simplicissimus*.

По меткому выражению А. А. Семенова, художника книги, в начале 2000-х годов заведовавшего кафедрой ХТОПП Университета печати им. И. Федорова (теперь Институт графики и искусства книги в составе Московского ПОЛИТЕХа), журнал *Simplicissimus* – это «гимн литографии». Именно его репринтное издание, он, как огромную ценность, показывал студентам на своих занятиях, акцентируя внимание на его красочности, художественной ценности, ясности и

структурности макета и абсолютно точном соответствии духу своего времени. Это тот случай, когда в облике издания оказались соединены абсолютно все качества и формы представления информации – от социально-политической до художественной и технико-технологической. Пик его популярности – 1900-е годы – связан не только с злободневностью и актуальностью карикатуры, высоким уровнем мастерства художников, но и с технологией печати, литографией, которая обусловила неповторимый облик издания. Неординарность и притягательность графики *Simplicissimus* – еще и в характере печати, бархатистом, шероховатом цвете – благородной и сдержанной гамме, которую дает литографская краска. Поэтому одной из причин заката журнала *Simplicissimus*, неудачных попыток его возрождения в послевоенное время можно назвать смену полиграфической базы – офсетная печать дает совершенно другое качество иллюстрации, исчезает некоторая элитарность выпуска, которая в сочетании с графическим мастерством придавала изданию характерный статус.

Непримиримый и острый визуальный язык, сложившийся в *Simplicissimus* по ряду причин (экзальтированность немецкой культуры в сочетании с консервативностью и «правильностью» общественной морали, острая социально-политическая обстановка) послужил отправной точкой для развития некоторых художественных течений, в идейной основе которых была изначально заявлена резкая эмоциональность образа. Экспрессионизм (группа «Мост»), а затем веризм и дадаизм развивались в рамках гротескного и «объективного» (в том значении, какое в это слово вкладывает А. Швыров) отношения к действительности, настаивая на социальной роли художника, на необходимости искусства быть «увеличительным стеклом» (Георг Гросс) современности.

В контексте истории книжной и журнальной иллюстрации, истории графического дизайна карикатура, сформировавшись как самостоятельный жанр

визуальной коммуникации, тем не менее оставила значительный след в других областях искусства графики, повлияв на развитие социального и рекламного плаката и сам принцип создания аллегорических и символических изображений «на злобу дня». Именно в рамках карикатуры оттачивалось искрометное соседство текста и изображения, создание целостного пространства, где иллюстрация демонстрировала сценку, а подпись ее комментировала, внося дополнительный смысл.

Визуальная коммуникация конца XX – начала XXI веков строится именно на этих принципах, дополнительно «подпитанных» идеями рекламы. Уже с начала XX века рекламный плакат постоянно обращается к жанру сатирической иллюстрации, поскольку это по определению привлекает внимание публики. Сегодня же гротеск является одним из средств усиления тембра сообщения, его выделения на фоне информационного шума. И данный момент проявляет себя не только в рекламе (как это было на протяжении XX века), но и в социальных сетях и мессенджерах, где аллегорически и иронически поданная информация оказывается быстрее воспринята. Рождается и новый жанр карикатуры – компиляция классических изображений (живописных произведений и графики) с короткими текстами, придающими визуальному образу совершенно иной контекст. Меняются, трансформируются и обогащаются профессиональными навыками прошлого формы графического мастерства, от «высокой» художественной культуры до «поп-массовой». Поэтому о карикатуре в рамках исследования ее образно-графического языка, следует говорить не только как о состоявшемся явлении, яркой отличительной черте рубежа XIX–XX веков, аллегорическом дневнике своего времени, но и как о системе, ставшей образцом стыковки факта действительности с острой визуальной образностью.

Выводы общие

1. Характер эпохи Wilhelminism, обусловленный консервативной политикой правящего монарха и косностью бюргерской морали, находясь в противоречии социальным потребностям времени, выдвигает сатиру как актуальную форму выражения общественной мысли.

2. Пройдя долгий путь своего становления, карикатура обретает себя на страницах сатирического тонкого журнала, взявшего на себя функцию информационно-коммуникативной психологической разрядки. На рубеже XIX - XX веков на страницах тонкого ревью происходит расширение журнальной типологии изобразительной сатиры и возникновение новых жанровых форм, лидером по популярности среди которых становится comic strip.

3. Формированию разносторонней образно-графической среды журнала способствовало привлечение множества мастеров, обладавших индивидуальным графическим языком и личностным видением тематики, что позволяло демонстрировать на страницах издания разнообразные проявления сатиры – от едкого сарказма то тонкой иронии. Этому же способствовала и политика редакции, предоставлявшая своим иллюстраторам свободу творчества.

4. *Simplicissimus* по праву можно считать одним из лучших тонких сатирических ревью рубежа XIX-XX веков, где основным средством визуальной коммуникации становится иллюстрация, в одном случае – как аллегорическое изображение, в другом – как метод рубрикации, систематизации материала, где острый сатирический язык приобретает форму уплощённо-плоскостных, рассчитанных на моментальное восприятие изображений. Иллюстраторами журнала *Simplicissimus* был выработан особый образно-символический язык карикатуры, основой которого стали следующие художественные приемы: искажение (историко-временное, ролевое), перемещение объектов в пространстве,

гиперболизация, ассоциация, аналогия, сопоставление, правдоподобие, символизация, гротеск и аллегория.

5. Едкая сатира журнала *Simplicissimus* делала объектом для насмешек внутреннюю и внешнюю политику государства, социально-экономические проблемы общества, положение рабочих, крестьян и церкви, ханжескую мелкобуржуазную мораль и требовала особого формата, подразумевающего большую серьезность и художественную смелость в условиях немецкого общества (закон о печати, ограничивавший всякую критику политического строя). Основными мишенями для насмешек были: студент, деревенский житель, представители высшего сословия, горожанин, священнослужитель, представитель творческой профессии, кокотка, полицейский, ученый, политический деятель. При этом изобразительный язык издания, продиктованный стилистикой модерна, акцентировал на себе внимание за счет графического решения, уверенно выделявшего его на фоне остальных немецких сатирических изданий тех лет.

6. В большинстве случаев «шутка» *Simplicissimus* заключалась в тексте, сопровождающем иллюстрацию, выражающем общую образную мысль и раскрывалась во взаимодействии изображения и слова. *Simplicissimus* предлагал читателю изобразительную сатиру в виде наглядной формулы, в которой герои одной иллюстрации воспринимаются в контакте с другой, тем самым весь иконографический ряд образует единую сюжетную линию как в немом кино.

7. В обширном ряду иллюстраций журнала *Simplicissimus* выделяются несколько типов визуального языка, сформировавшихся на основе осознанного выбора художником тех или иных образно-графических средств (лаконичная стилистика плаката эпохи модерна; экспрессионистское начало; линейный рисунок; культура наброска, сложившаяся под влиянием А. де Тулуз-Лотрека и

А.-Т. Стейнлена; «веселые картинки» в традициях незатейливого баварского юмора; влияние модернистских течений искусства и стилистики ар-деко).

8. Художественная эстетика графики и дерзкая сатира *Simplicissimus* имела влияние на обширный круг европейских периодических изданий первой половины XX века: немецкий *Der Sturm*, австрийский *Die Musketee*, американский *The Masses*, французский *L'Assiette au beurre*. Наследником издания можно назвать журнал *Der Simpl* и во многом не теряющий актуальности в современной Германии *Eulenspiegel*.

9. Творческий метод, направленный на создание аллегорически острых сатирических изображений, сложившийся в рамках журнала *Simplicissimus*, становится идейно-образной основой нескольких художественных течений начала XX века (экспрессионизм, веризм, дадаизм). Прием «монтажа», характерный для работы над композицией в сатирической иллюстрации рубежа веков, оказывается впоследствии источником сложения типа «фантастической» иллюстрации, отрабатывая «невозможные», сюрреалистические сочетания образов как средство акцентировки внимания на проблеме (Прим.: иллюстрации первого журнала фэнтези *Der Orchideengarten* (1919-1921) с которым сотрудничали О. Нюккель, Г. Клей, А. Кубин).

10. Сатирическая иллюстрация и сатирическое периодическое издание становятся источником формирования технологии и художественного языка мультипликации XX века.

11. К содержанию журнала *Simplicissimus* обращались русские сатирические издания начала XX века («Адская почта», «Жупел», «Пулемет», «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Лукоморье» и др.) перенимая художественную эстетику журнала через вторжение социально-политической злобы дня в русскую художественную культуру и быт.

12. Русская художественная культура, обращаясь на рубеже XIX-XX веков к современному немецкому искусству, находит свое отражение в просветительских проектах «Мир искусства», где одноименное издание становится первым, реализованным в России проектом группировки молодых художников. А. Бенуа, обдумывая концепцию реализации журнала, во многом ориентировался на графический дизайн мюнхенского *Simplicissimus*, воспринимаемый как целостный графический проект, призванный отражать «градус» общественного мнения. Графика иллюстраторов немецких изданий (Т. Т. Гейне, Ю. Диц) была близка художественному языку многих «мирискусников» (К. Сомов, А. Бенуа, Г. Нарбут, Е. Лансере, Л. Бакст). В свою очередь на страницах *Simplicissimus* формировался образ России конца XIX - первой половины XX веков.

13. *Simplicissimus*, как издательский проект рубежа XIX-XX веков по праву является «гимном литографии», в котором нашла свое новое звучание европейская сатирическая культурная традиция. Во многом наследуя традиции немецкой карикатуры (Менциль, Кульбах, Буш) большинство графиков издания все же обращались и к французской карикатуре середины-второй половины XIX века. Герои-маски заполняют страницы издания, театральность как преемственность карикатуры средневековой традиции комедии дель-арте, становится одной из отличительных черт издания. Метафоричность, в которую графики журнала обличали социальные понятия, долгие годы формировала облик издания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*Периодические издания*

1. Адская почта. – 1906, №1, №2, №3
2. Аполлон. – 1909, №1; 1910, №4, №5.
3. Библиографические известия. – 1916
4. Былое. – 1907
5. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2015, №1
6. Весы. – 1904, № 1, №2, №3, №5, №7, №8, №12; 1905, №11; 1906, №3, №4, №5, №6; 1907, №2; 1909, №2, №5.
7. Жупел. - 1905, №1; 1906, №2, №3.
8. Золотое руно. – 1906, №4, №7-9, №11-12; 1908, №2, №11-12.
9. Лукоморье. – 1914, №2, №5, №7.
10. Мир божий. – 1906, №4.
11. Мир искусства. – 1899, №4, №7-9, №11-12, №15, №20; 1900, №5-6, №7-8, № 15-16, №17-18, № 19-20; 1901, №2-3, №5, №6, №7, №8-9; 1902, №2, №7-8.
12. Нива. – 1899, №42, №47.
13. Новое время. – 1900, №8565, №8569, №8572, №8576, №8590.
14. Пулемет. – 1906, №4
15. Русский Туркестан. - 1901, №26.
16. Русское богатство. – 1904, №5
17. Сатирикон. - 1908, №1, №3, №5, №9, №15, № 25, №29; 1909, №1, №2, №18, №19, №21.
18. Das Neue Tagebuch. – 1937
19. Der Orchideengarten. – 1919, №1
20. Der Sturm. – 1910, №1

21. Deutsche Kunst und Dekoration. – 1906, №19; 1902, №9
22. Die Fackel. - 1907, № 230/31; 1914, №30
23. Die Simpl. – 1946, №1
24. Kunst und Künstler. – 1906, №4; 1929, №28; 1932, №31
25. Neue Werbung. – 1968, №5
26. Prager Tagblatt vom. - 1934
27. Simplicissimus. – 1906, №1, № 7; 1912, №12; 1914, №35; 1918, №21; 1925, №1; 1926, №31; 1929, № 50; 1931, №36, №44; 1933, №38; 1934, №39.
28. The Historian. - 1978
29. Eulenspiegel. - 1968

Литература

30. Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги / Е. Б. Адамов. - М.: Книга - 1974. - 94 с.
31. Адамов Е. Б. Художественное конструирование и оформление книги / Е. Б. Адамов, В. Я. Быкова, И. Ф. Бельчиков и др. // Под общ. ред. А. Д. Гончарова. – М.: Книга. - 1971. - 248 с.
32. Адорно, Т.-В. Эстетическая теория / Ästhetische Theorie / Т.-В. Адорно / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. - 526 с.
33. Айнутдинов, А.С. Карикатура как тип изображения комической интенции в современных российских печатных СМИ / диссертация кандидата филологических наук: 10.01.10 / А.С. Айнутдинов. - Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. - Екатеринбург, 2010. - 180 с.
34. Амфитеатров, А.В. Заметки сердца: Очерки и заметки / А.В. Амфитеатров. – М.: скл. изд. кн. маг. А.Д. Друтман. - 1909. – 246 с.

35. Арасс, Д. Деталь в живописи / Д. Арасс / пер. с фр. Г.А Соловьевой / науч. ред. и лит. обраб. текста С. Ф. Кудриковой. – СПб.: Азбука-классика. - 2010. - 462 с.
36. Аристотель Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота / ред. пер. и с коммент. Ф. А. Петровского / статья А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского. – М.: Гослитиздат, 1957. – 184 с.
37. Балина, Л.Ф. Феномен смеха в культуре / диссертация кандидата философских наук: 24.00.01. - Тюмень, 2005. - 158 с.
38. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит. – 1975. – С. 234-407
39. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. - СПб.: Азбука. - 2000. - 300 с.
40. Бельчиков И.Ф. Техническое редактирование книг и журналов: Учеб. пособие для изд. полиграф. техникумов / Учеб. пособие для изд. -полиграф. техникумов. – М.: Книга, 1968. - 349 с.
41. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / Андрей Белый / авт. предисл. Казин А. Л. - М: Искусство, 1994. - Т. 2. – 571 с
42. Белый, А. Переписка. 1902-1932 / Андрей Белый, Алексей Петровский / вступ. ст., сост., коммент. и подгот. текста Дж. Малмстада. – М.: Новое лит. Обозрение. - 2007. - 293 с.
43. Бенуа, А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа/ Послесл. Г. Ю. Стернина. - Репринт. изд. - М.: Искусство. - 1994. – 69 с.
44. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания / в 5 кн. / Александр Бенуа / изд. подг. Н. И. Александрова и др.. Т. 1. Книги первая, вторая, третья. – М.: Наука. – 1980. – 711 с.

45. Бенуа, А.Н. Художественные письма 1908-1917, газета «Речь». Петербург / А.Н. Бенуа / сост., коммент.: Ю. Н. Подкопаев и др.. – СПб.: Сад искусств. - 2006 - 606 с.
46. Бергсон, А. Собрание сочинений / Т. 1-5 / А. Бергсон. – СПб.: М.И. Семенов. -1913-1914. - 5 т.. – 248 с.
47. Бережной, А.Ф. К истории отечественной журналистики (конец XI - начало XX века) / Учеб. и метод. пособие / А.Ф. Бережной. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та. - 1998. – 136 с.
48. Бережной, А.Ф. Русская легальная печать в годы первой мировой войны / Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та. - 1975. - 152 с.
49. Беспалова А.Г. История мировой журналистики: Учебное пособие / А.Г. Беспалова, Е.А. Корнилов, А.П. Короченский и др. - 3.изд., испр. и доп. – М.: МарТ, Ростов-на-Дону, 2004. - 425 с.
50. Богачев, А. Плакат / А. Богачев Ред. Вадима Лесового. - Ленинград: Благо. - 1926. - 38 с.
51. Боцяновский, В. и Голлербах, Э. Русская сатира первой революции 1905-1906 / сост. В. Боцяновский и Э. Голлербах. - Ленинград: Гос. изд-во. - 1925. - 221 с.
52. Бредт, Е.В. Нравственность и безнравственность в искусстве / Д-р Е.В. Бредт / Пер. с нем. Гретман. – М.: Современ. пробл. - 1914. - 130 с.
53. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь: общество и государство, народы и страны, правители и полководцы / Ф. Брокгауз, И. Ефрон. - М.: Эксмо. - 2004 (АООТ Твер. полигр. комб.). - 831 с.
54. Брылов, Г.А. Иллюстрация в книге, журнале и газете / Г. А. Брылов. – М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ. - 1931. - 85 с.

55. Брылов, Г.А. Обложка книги: опыт исторического исследования / Г. А. Брылов. - Ленинград: Изд. акад. Художеств. - 1929. - 119 с.
56. Буш, В. Складчина: История одного подарка / Шутка в 108 карикатурах В. Буша. Вып. 1-3. - СПб.: тип. т-ва М.О. Вольф, ценз. 1903. - 3 т.; 27. - (Веселая библиотека). Вып. 3. - С. 33-48
57. Валлис, М. Югендстиль / М. Валлис / пер. с нем.: Ирнин А. М. - [Б. м.] : Изд-во Аркади Варшава. - 2006. - 197 с.
58. Васильев, Г.В. Традиция и новаторство в романах Якоба Вассермана 1897-1914 гг. / диссертация кандидата филологических наук: 10.01.05. - Нижний Новгород. - 1999. - 228 с.
59. Вашик, К. Реальность утопии: искусство рус. плаката XX в. / К. Вашик, Н. Бабурина / пер. с нем. К. Левинсон. - М.: Прогресс-Традиция. - 2004 - 415 с.
60. Введение в германскую филологию / М. Г. Арсеньева и др.. - Изд. 5-е, испр. и доп. - М.: ГИС. - 2006 - 318 с.
61. Верещагин, В.А. Русская карикатура / В. А. Верещагин. - СПб.: Сириус. - 1911-1913. - 100 с.
62. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - 373 с.
63. Вильберг, Г.-П. Азбука книжного дизайна / Г.-П. Вильберг, Ф. Форсман / пер. в ред. А. В. Иванова / пер. с нем. Еременко В. Г.. - СПб.: Изд-во СПбГПУ. - 2003 (Тип. Изд-ва). - 108 с.
64. Виноградов, Н. Сатира и юмор в 1905-1907 гг.: Библиографический указатель. - Б. м.: Б. и.. - 1916. - 14 с.

65. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М.: В. Шевчук, 2008. – 364 с.
66. Водчиц, С.С. Книжный дизайн. Теория пропорций: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071002 Графика / С. С. Водчиц. – М.: Изд-во МГТУ им.Н.Э.Баумана, 2011. - 558 с.
67. Водчиц, С.С. Эстетика книжных пропорций / Учеб. пособие для вузов по специальностям «Графика», «Изд. дело и редактирование», «Книговедение» / С. С. Водчиц. - М.: Изд-во МГТУ. - 1997. - 247 с.
68. Вороненкова, Г.Ф. Путь длиною в пять столетий: от рукописного листка до информационного общества. Национальное своеобразие средств массовой информации Германии: (Ист. предпосылки, особенности становления и эволюция, типол. характеристики, структура, состояние на рубеже тысячелетий) / Г. Ф. Вороненкова / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Фак. журналистики. – М.: Яз. рус. Культуры. - 1999. - 640 с.
69. Гейне, Г. Собрание сочинений в 10 томах / Г. Гейне. Т.4. - М.: Художественная литература. - 1957.
70. Герчук, Ю.Я. Художественная структура книги: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Ю. Я. Герчук. – М.: РИП-холдинг. - 2014. - 212 с.
71. Герчук, Ю.Я. История графики и искусства книги: Учебное пособие для студентов вузов/ Ю. Я. Герчук. – М.: Издательство Аспект-пресс. – 2000. - 320 с.
72. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги // Искусство книги. Выпуск 8. 1968-1969 / Сост. Демосфенова Г.Л., Сидорина Е.В. М., Книга, 1975. - 208 с.- с.22-35

73. Голиков, А.Г. Смех - дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX-XX веков в политической карикатуре / А. Г. Голиков, И. С. Рыбаченок / Российская акад. наук, Ин-т российской истории, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Исторический фак. – М.: Ин-т российской истории РАН. - 2010. - 328 с.
74. Голлербах, Э.Ф. Пути новейшего искусства на Западе и у нас / Э. Голлербах. - Ленинград: П. П. Сойкин, 1930. – 51 с.
75. Голлербах, Э.Ф. Рисунки М. Добужинского / Э. Голлербах. – М.; П.: Государственное издательство. - 1923 (Гос. тип. им. Ивана Федорова). - 102 с.
76. Голубев, П.С. Творчество К.А. Сомова. Эстетический и социологический аспекты / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / П.С. Голубев. - Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М. - 2018. - 220 с.
77. Грабарь, И.Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках / И.Э. Грабарь. – М.: Издательство «Республика». - 2001. – 493 с.
78. Грабарь И. Письма 1891–1917 / Ред.-сост. Л. Андреева, Т. Каждан. М. - 1974. - С. 375–376.
79. Григоренко, М. Журнал *Simplicissimus*: смех как источник демифологизации / Феноменология смеха: Карикатура, пародия, гротеск в соврем. культуре / М-во культуры Рос. Федерации. Рос. ин-т культурологии МК РФ / Отв. ред. и сост. - Шестаков В.П.. - М.: Рос. ин-т культурологии. - 2002. – С.186-195
80. Демосфенова Г.Л. Советская графика 1917-1957 М., Государственное издательство изобразительного искусства, 1957. - 184 с.
81. Добужинский, М.В. Воспоминания / М. В. Добужинский. - Нью-Йорк: Книгоизд-во «Путь жизни». - 1976.
82. Дульский, П.М. Графика сатирических журналов, 1905-1906 г.г. / П. М. Дульский. - Казань: Первая гос. тип.. - 1922. – 103 с.

83. Дунаева, А.О. Франк Ведекинд: формирование метода / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.01 / А.О. Дунаева. - Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. – СПб. - 2013. - 159 с.
84. Евсина, Н.А., Каждан, Т.П. И.Э. Грабарь и деятели немецкой культуры (конец XIX первая треть XX века) / Н.А. Евсина, Т.П. Каждан // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М. - 1980. – С.273-296
85. Евстигнеева, Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконтцы / АН СССР. – М.: Наука. - 1968. - 454 с.
86. Евстигнеева, Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века / Л.А. Спиридонова (Евстигнеева) / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука. - 1977. - 303 с.
87. Ершов, Л.Ф. Советская сатирическая проза / Л. Ершов. – М.: Худож. лит.; Л.: Худож. лит., Ленинградское отд-ние . - 1966. - 296 с.
88. Есин, Б.И. Русская дореволюционная газета и газетное дело (1702-1917 гг.) / Есин Б. И. – М.: Фак. журналистики Московского гос. ун-та им. М. В. Ломоносова. – 2016
89. Есин, Б.И. История русской журналистики (1703-1917) в кратком изложении / Учеб. пособие по специальности 021400 - Журналистика / Б. И. Есин. - М.: Флинта. -2000. - 100 с.
90. Ефимов, Б. Уроки истории 20 века в карикатурах / Boris Efimov. 20th century history lessons in cartoons / Благотворительный фонд развития международной журналистики / гл. ред. А. И. Рожин. – М.: Сканрус. - 2007. - 297 с.
91. Жердев, Е.В., Рыжкина, Е.Н. Гротеск в графическом искусстве // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2015. – С.13-30

92. Завьялова, А.Н. Культурные основания стиля модерн / диссертация кандидата культурологии: 24.00.01. – Новосибирск. - 2003. - 164 с.
93. Ибсен, Г. Пьесы: Столпы общества, Кукольный дом, Йун Габриэль Боркман / Пер. с норв. А. и П. Ганзен / Под ред. и со вступ. статьей В. Адмони / Рис. Д. Дубинского. – М.: Детгиз. - 1956. - 352 с.
94. Иванова, Н. И Последние: переписка германского кайзера Вильгельма II и русского императора Николая II // Свой - другой - чужой: парадоксы взаимовосприятия русских и немцев в контексте истории XX в. / международная научно-практическая конференция, 17-19 сентября 2012 г. / Фонд им. Фридриха Эберта / Региональный центр устной истории в г. Воронеж / сост. и отв. ред: Н. П. Тимофеева. - Воронеж: Наука-Юнипресс. - 2014. – С.
95. Ионкис, Г.Э. Золото Рейна. Сокровища немецкой культуры / очерки и эссе / Грета Ионкис. – СПб.: Алетейа. - 2011. - 431 с.
96. Исаков, С. 1905 год в сатире и карикатуре / С. Исаков. – Л.: Прибой, 1928. – 278 с.
97. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Краткая художественная энциклопедия / редкол.: Б. В. Иогансон гл. ред. и др. – М.: Советская энциклопедия, 1962 - 694 с.
98. Каверина, Е.А. Художественный журнал как эстетический феномен: Россия, конец XIX - начало XX веков / диссертация кандидата философских наук: 09.00.04. – СПб., 2000. - 163 с.
99. Карасев, Л.В. Философия смеха / Л. В. Карасев. - М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т. - 1996. – 221 с.
100. Кауфман, Р.С. Д. Моор: Монография / Р.С. Кауфман. – М.: Изогиз. – 1937. - 97 с.

101. Ключина, Е.В. Французская журнальная графика конца XIX - начала XX в.: этапы развития, типология, жанры и стилевые направления / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Е.В. Ключина. - Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. - СПб. - 2018. - 299 с.
102. Кнабе, Г.А. Энциклопедия дизайнера печатной продукции / Г. А. Кнабе. - М.: Диалектика. - 2006. - 726 с.
103. Книгопечатание как искусство: Типографы и издатели XVIII-XX вв. о секретах своего ремесла / Пер. с нем., фр., англ., итал.. - М.: Книга. - 1987. - 382 с.
104. Кочемасова, Т.А. Графика художников «Голубой розы»: в контексте взаимовлияния искусства Запада и Востока на рубеже XIX - начала XX вв. / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. - М.. - 2006. - 214 с.
105. Креспель, Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху, 1905-1930 / Ж.-П. Креспель /Пер. с фр. О.В. Карпенко. - М.: Молодая гвардия: Классик. - 2000. - 200 с.
106. Кротков, А.П. Карикатура. Непридуманная история: самая полная энциклопедия обо всех жанрах и эпохах / А.П. Кротков. - М.: АСТ. - 2015. - 319 с.
107. Кузмин, М.А. Условности: статьи об искусстве / М. Кузмин. - Петроград: Полярная звезда. - 1923. - 188 с.
108. Куликов, В.В. Британское общественное мнение о Германской империи времен кайзера Вильгельма II: 1888-1914 гг.: диссертация кандидата исторических наук: 07.00.03. - Ярославль. - 2006. - 298 с.
109. Лаврентьева Е. Текст и контекст в графическом дизайне. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2008. - 232 с.
110. Лаврентьев, А.Н. История дизайна: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 052400 Дизайн / А. Н. Лаврентьев. - М.: Гардарики, 2006. - 303 с.

111. Лансере, Е.Е. Дневники / В 3. книгах. Кн.1: Воспитание чувств / Е.Е. Лансере / Предисл. и сост.В.Бялик. – М.: Искусство - XXI век. - 2008. - 730 с.
112. Лапшин, В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Ред. кол.: З. С. Пышновская (отв. ред.) и др. - М.: Наука. - 1980. - С. 193-235
113. Левитан, И.И. Письма. Документы. Воспоминания / сост. Нотик А. А. – СПб.: Лениздат. - 2014. - 255 с.
114. Левицкий, Д.А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Димитрий Александрович Левицкий. - М.: Рус. Путь. - 1999. - 550 с.
115. Лобанов, В.М. Книжная графика Е. Е. Лансере / Заслуж. деятель искусств В. М. Лобанов. – М.; Л.: изд. и 1-я тип. Гизлегпрома в Л.. - 1948. - 108 с.
116. Лоцилова, И. Купидоновы проказы (1913): Мисс и Потёмкин / Русская развлекательная культура Серебряного века, 1908–1918, Э. Анри-Сафье, И.З. Белобровцева, Н.А. Богомолов и др.. - 2017
117. Любин, Д.В. Ранний период творчества Генриха Фогелера в контексте художественной жизни Германии конца XIX - начала XX века / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Д.В. Любин. - Место защиты: С.-Петербург. гос. художеств.-пром. акад. – СПб. - 2007. - 283 с.
118. Маковский, С.К. На Парнасе Серебряного века / С.К. Маковский. – М.: XXI в. – Согласие. - 2000. – 557 с.
119. Махонина, С.Я. Русская дореволюционная печать (1905-1914) / С. Я. Махонина / Под ред. Б. И. Есина. - М.: Изд-во МГУ. - 1991. - 205 с.
120. Мельник, С.П. Культурософская публицистика Томаса Манна: социокультурный контекст, гуманистический идеал, мифопоэтика / диссертация кандидата филологических наук: 10.01.10. - Воронеж, 2006. - 172 с.

121. Мойсинович, А.М. Первая русская революция на страницах сатирических журналов // Демидовский временник: материалы научной конференции, посвященной 25-летию исторического факультета/ отв. Ред. Проф. В.В. Дементьева, проф. Ю.Ю. Иерусалимский. – Яр.:ЯрГУ.
122. Молева, Н.М. Школа Антона Ашбе / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. - Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Новая реальность, 2016. - 85 с.
123. Моор, Д.С. Юбилейная выставка произведений заслуженного деятеля искусств Дмитрия Стахиевича Моора июнь 1936 / XXV лет художественной деятельности. – М.: [б. и.]. - 1936. - 56 с.
124. Монашера, И.Э. Художественные особенности афиши стран Запада конца XIX - начала XX веков: проблемы стилевого развития / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04 / И.Э. Монашера. - Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – М.. - 2019. - 189 с.
125. Мутер, Р. Главные течения иностранной живописи XIX в. в гелиографиях / Исторический обзор и объяснительный текст проф. Рихарда Мутера. – М.: т-во Бр. А. и И. Гранат и К°. - 1905. - 92 с.
126. Нестеров, М.В. Воспоминания / М. В. Нестеров / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. А. Русаковой. - 2-е изд.. - М.: Сов. Художник. - 1989. - 412 с.
127. Нестеров, М.В. Из писем / Вступ. статья, сост., коммент. А. А. Русаковой. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние. - 1968. - 451 с.
128. Никулин, И.О. Советские сатирические периодические издания 1920 - х годов: системные связи контента и типологических характеристик / диссертация кандидата филологических наук 10.01.10 / И.О. Никулин / Место защиты: Кубан. гос. ун-т. – Краснодар. - 2013. - 182 с.

129. Нюренберг, А. Одесса-Париж-Москва воспоминания художника / А. Нюренберг / подгот. текста О. Тангян-Трифоновой. – М.: Мосты культуры; Иерусалим: Gesharim. - 2010. – 612 с.
130. Озмент, С. Могучая крепость: Новая история германского народа /С. Озмент / пер. Жукова, М. – М.:АСТ. – 2010. – 544 с.
131. Очерки истории русской советской журналистики / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького / Отв. ред. А. Г. Дементьев. – М.: Наука. - 1966. - 508 с.
132. Поэты немецкого литературного кабаре / перевод с немецкого / сост. Г. В. Снежинская. – СПб.: Наука. - 2008. – 684 с.
133. Пленков, О.Ю. Третий Рейх. Война: до критической черты: вермахт, война и нем. об-во / О. Ю. Пленков. - СПб.: Нева. - 2005 (ПФ Красный пролетарий). - 381 с.
134. Подобедова, О.И. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875-1946. – М.: [б. и.], 1961. - 419 с.
135. Полевой, В.М. Двадцатый век: Изобразит. искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. - М.: Сов. Художник. - 1989. – 452 с.
136. Прополянис, Г. Э. Архив А. М. Горького: к 70-летию со дня основания / Г. Э. Прополянис / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН. - 2007. – 140 с.
137. Радаков, А.А. Иностраннные карикатуры последних дней / А.А. Радаков. – СПб.: М.Г. Корнфельд. - 1913. – 47 с.
138. Радаков, А. Юнгер, Альбом / Авт.-сост. И. С. Вискова и др. / Авт. вступ. ст. Т. Э. Суздалева, В. Н. Шилов. – М.: Советский художник. - 1989. - 76 с.
139. Реми, Н. Малаховский, Б. Дени, В. Альбом / Авт. ст. Б.Е. Ефимов и др. – М.: Советский художник. - 1985. - 66 с.

140. Реннер, П. Книгопечатание как искусство / перевод с немецкого / П. Реннер. – М.; Л.: Государственное изд-во, 1925. - 192 с.
141. Ржевская, Е.А. Феномен графического искусства К.А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Е.А. Ржевская. - Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб. - 2011. - 277 с.
142. Ришар, Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар / Пер. с фр.: Н. В. Кисловой и др.. - М.: Республика. – 2003. - 430 с.
143. Рожнова, О.И. Генезис журнальной формы. Стилеобразующая роль структуры издания / диссертация кандидата искусствоведения 17.00.06 / О.И. Рожнова. - Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – М. - 2007. - 300 с.
144. Рожнова, О.И. История журнального дизайна: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 052400 Дизайн / О.И. Рожнова – М.: Университетская книга. - 2009. - 271 с.
145. Розенталь, Р. История прикладного искусства нового времени / Пер. с англ. / Р. Розенталь, Х. Ратцка / Предисл. Д. В. Сильвестрова. – М.: Искусство. - 1971. – 223 с.
146. Рудер, Э. Типографика: Руководство по оформлению / Э. Рудер // Пер. с нем. – М.: Книга. - 1982. - 288 с.
147. Радкау, Й. Эпоха нервозности: Германия от Бисмарка до Гитлера / Й. Радкау / перевод с немецкого Н. Штильмарк. – М.: Издательский дом Высш. шк. Экономики. - 2017. - 550 с.

148. Русская художественная культура конца XIX-начала XX века / Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР / редкол.: А. Д. Алексеев и др.. – М.: Наука. - 1968 - 510 с.
149. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX-начала XX века / Учеб. пособие для вузов по направлению «Искусство», спец. «Искусствоведение» / Д. В. Сарабьянов. - М.: Изд-во МГУ. - 1993. - 318 с.
150. Сарабьянов, Д.В. Модерн: История стиля / Д. В. Сарабьянов. - М.: Галарт. - 2001. - 343 с.
151. Сарабьянов, Д.В. Россия и Запад: Историко-художественные связи: XVIII - начало XX века / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство - XXI век. - 2003. - 296 с.
152. Сатирические журналы первой русской революции 1905-1907 гг. / Каталог / ГПНТБ СО АН СССР, Сектор редких кн. и рукописей / Сост. П. Т. Рудзинский. - Новосибирск : ГПНТБ. - 1990. – 125 с.
153. Сатирические журналы первой российской революции (1905-1907) / Каталог / Сост. Е. М. Заклинская. – М.: Полымя. - 1987. – 134 с.
154. Сатирические журналы первой русской революции (1905-1907) / Каталог / Сост. З.А. Покрвская. – М.. - 1975.
155. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью: современники о Дягилеве / в 2-х т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – М.: Изобразительное искусство. - 1982. - 493 с.
156. Серов, В.А. Переписка. 1884-1911 / В. А. Серов; Вступ. статья и прим. Натальи Соколовой. – Л.: Всерос. акад. художеств; М.: Искусство. - 1937 (Л.: тип. им. Ив. Федорова). - Переплет, 439 с.
157. Серова, О.В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове / О.В. Серова. – М.; Л.: Искусство. - 1947 (тип. М-125). - 103 с.

158. Сидоров, А.А. Русская графика начала XX века: Очерки истории и теории / А. А. Сидоров. – М.: Искусство. - 1969. - 249 с.
159. Слемзина, В.В. Становление дизайна упаковки в Германии конца XIX - первой трети XX века: Основные тенденции и мастера / диссертация кандидата искусствоведения 17.00.06. – СПб., 2005. - 182 с.
160. Смирнов, С.В. Легальная печать в годы первой русской революции / С. В. Смирнов. - Л.: Изд-во ЛГУ. - 1981. - 192 с.
161. Сомов, К.А. Письма. Дневники. Суждения современников / Вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни и творчества К.А. Сомова Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. – М.: Искусство. - 1979. - 624 с.
162. Стасов, В.В. Избранные сочинения / в 3 т. / Живопись. Скульптура. Музыка / редколлегия: Е. Д. Стасова и др.. – М.: Искусство. - 1952. - 3 т.
163. Стернин, Г.Ю. Два века XIX-XX: очерки русской художественной культуры / Г. Ю. Стернин. – М.: Галарт. - 2007. - 381 с.
164. Стернин, Г.Ю. Очерки русской сатирической графики / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство. - 1964. - 335 с.
165. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века: Художественная жизнь России: Судьбы русского реализма: «Мир искусства» глазами Александра Бенуа. – М.: Советский художник. – 1984. - 296 с.
166. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов / Г. Ю. Стернин / ВНИИ искусствознания. - М.: Искусство. - 1988. - 285 с.
167. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70-80-е годы / Г. Ю. Стернин; РАН, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. - М.: Наука. - 1997. - 221 с.

168. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX вв. /диссертация доктора искусствоведения 17.00.04. – Москва. - 1972. - 327 с.
169. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство. - 1976. – 221 с.
170. Стиль жизни - стиль искусства: Развитие нац.-романт. направления стиля модерн в европ. художеств. центрах второй половины XIX в.- начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. третьяк. Галерея / Редкол. Э. В. Пастон отв. ред. и др.. - М. - 2000. - 606 с.
171. Сутягина, Н.Н. Малая проза Клауса Манна. Проблематика и поэтика / диссертация кандидата филологических наук: 10.01.03 / Сутягина Наталия Николаевна. - Место защиты: Воронеж. гос. ун-т. - Тамбов, 2009. - 165 с.
172. Тимонич, А.А. Русские сатирико-юмористические журналы 1905-1907 гг. в связи с сатирическими журналами XVIII и XIX вв. / Материалы для библиографии / А. А. Тимонич. – М.: стеклография Шеф. ов-а н/д. сотр. Упр. дел. СНК СССР и РСФСР. - 1930. - 162 с.
173. Толстоброва, А. С. Периодика столетий: журналы XIX и XX веков / А. С. Толстоброва // Панорама библиотечной жизни области: опыт, новые идеи, тенденции развития. - Вып. 4 (56). - Нижний Новгород. - 2009. - С. 77-82.
174. Толстой, А.В. Русская художественная эмиграция в Европе, первая половина XX в. / диссертация доктора искусствоведения: 17.00.04. – М., 2002. - 318 с.
175. Толстой, Л.Н. Письмо А. Лангену от 21 марта 1901/ Л.Н Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах. т 73. Письма. 1954. - С. 45-54

176. Томпсон, П. Рабочее движение и карикатура / *Karikatur und Arbeiterbewegung* / П. Томпсон / пер. с нем. С. А. Сапожниковой. – М.; Ленинград: Гос. изд-во. - 1926. – 108 с.
177. Троцкий, Л.Д. Литература и революция / Л. Троцкий. - 2-е изд., доп. – М.: Гос. изд-во, 1924. - 422 с.
178. Тугендхольд, Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства / Избр. ст. и очерки / Я. А. Тугендхольд / Вступ. ст. Г. Ю. Стернина. - М.: Сов. художник, 1987. – 315 с.
179. Тугендхольд, Я.А. Художественная культура Запада: Сборник статей / Я. Тугендхольд. – М.; Ленинград: Госуд. изд-во. – 1928. - 191 с Фаворский, В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский / Сост. и вступ. ст., с. 5-24 Е. С. Левитина. - М.: Книга. - 1986. – 238 с.
180. Ульянов, Н.А. Указатель журнальной литературы: Алфавитный, предметный и систематический / Сост. Н.А. Ульянов. Вып. 1-2. – М.: Наука, 1911-1913. - 2 т.; 23. Десятилетие. 1896-1905 гг. / Журн.: Вестник Европы, Жизнь, Мир божий, Начало, Новое слово, Образование, Правда, Русская мысль, Русское богатство / Сост. Н.А. Ульянов и В.Н. Ульянова. - 1913. - 215 с.
181. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге / Сост. и авт. вступ. статьи Е. С. Левитин. - М.: Мол. Гвардия. - 1966. - 127 с
182. Фомин, Д.В. Искусство книги в контексте русской культуры 1920-х годов / Д. В. Фомин // Книга в пространстве культуры. - Вып. 1 (5). – Москва. - 2009. - С. 89-102
183. Фомин, Д.В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов: монография / Д. В. Фомин; Российская гос. б-ка. – М.: Пашков дом. - 2015. - 799 с.
184. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Köln. - 2000. 265 с.

185. Хамадах М. Карикатура в периодической печати / диссертация кандидата филологических наук: 10.01.10. - Минск, 1993. - 197 с.
186. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. - М.: Галарт. - 1995. - 423 с.
187. Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма / Herwarth Walden und das erbe des deutschen expressionismus / ред.-сост. В. Колязин. – М.: РОССПЭН. - 2014. – 598 с.
188. Черный, С. Собрание сочинений В 5 т. / С. Черный / Ред.-изд. совет: Т. А. Горькова (гл. ред.) и др. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. С. Иванова. - М.: Эллис Лак. – 1996 - 495 с.
189. Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении и типографике / Ян Чихольд / пер. с нем. Е. Шкловской-Корди, с коммент. В. Ефимова. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева. - 2009. - 225 с.
190. Швыров, А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / Сост. по новейшим исслед. А.В. Швыровым / История карикатуры в России написана С.С. Трубачевым. – СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева. - 1903 (обл. 1904). - 404 с.
191. Шиллер, Ф. фон Собрание сочинений / В 7 т. / Пер. с нем. / Под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина / Вступ. статья Н. Н. Вильмонта. – М.: Гослитиздат. - 1955-1957
192. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна. – М.: Мысль. – 1993 – 666 с.
193. Щербатов, С.А. Художник в ушедшей России / С.А. Щербатов. - Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова. - 1955. - 405 с.

194. Эрнст, С.Р. В. А. Серов / С.Р. Эрнст. - Петроград: Ком. популяризации худ. изд. при Рос. акад. истории материальной культуры. - 1921. – 115 с.
195. Эткинд, М.Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX - начала XX века / М.Г. Эткинд. - Л.: Художник РСФСР. - 1989. - 478 с.
196. Юхнина, О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века / диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.09. – СПб. - 2003. - 163 с.
197. Яворская, Н.В. Оноре Домье: [1808-1879. Жизнь и творчество / Н.В. Яворская. – Л.: Изд-во Ленинградского обл. союза советских художников. - 1935. – 155 с.
198. Abret, H. Albert Langen. Ein europäischer Verleger / H. Abret. - München: Langen-Müller - 1993. -512 S.
199. Allan, A. Taylor: Satire and society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch and Simplicissimus 1890-1914. – Lexington: University Press of Kentucky. – 1984. – 264 S.
200. Allen, A.-T. Satire and society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch & Simplicissimus, 1890-1914 / Ann Taylor Allen. - Lexington: Univ. press of Kentucky. - 1984. – 464 S.
201. Appelbaum, S. Simplicissimus. 180 satirical drawings from the famous German weekly. New York: Dover Publications. – 1975.
202. Arnold, F. und Schmied, W. Karl Arnold, Leben und Werk. - München: Bruckmann. – 1977. – 131 S.
203. Baum, G. Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. – Berlin: Rütten & Loening. - 1956. – 203 S.
204. Bittner, H. Kaethe Kollwitz. Drawings. – Thomas Yoseloff. - 1959. – 147 S.

205. Burwick, R. French, L. Guntersdorfer, I.-R. Auf dem Weg in die Moderne Deutsche und österreichische Literatur und Kultur. On the Way to Modernity: German and Austrian Literature and Culture. - De Gruyter Auflage. – 304 S.
206. Cassoni, E. Storia della caricatura e del disegno umoristico nel mondo / Ею Cassoni. - Roma: Nuova editrice Spada. - 1988. - 213 c.
207. Christ, R. Simplicissimus 1896-1914. - Berlin: Rütten & Loening. – 1972. – 407 S.
208. Dehnert, P. Thomas Theodor Heine. Pionier der deutschen Plakatkunst // Neue Werbung. - 1968, №5. - S. 9-13
209. Demm, E. Der erste Weltkrieg in der internationalen Karikatur. - Hannover: Fackelträger. – 1988. – 200 S.
210. Diel, W. Die Künstlerkneipe «Simplicissimus». Geschichte eines Münchner Kabarett 1903-1960. - München: Buchendorfer. – 1989. – 95 S.
211. Dücker, E. Der «Simplicissimus» -Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler (1867 - 1948) Aspekte seiner malerischen Produktion, mit einem kritischen Katalog der Gemälde. - Frankfurt/M.: Peter Lang. – 1978.
212. Gulbransson-Björnson, D. Das Olaf Gulbransson Buch. München. - Wien: Langen/Müller. – 1977. – 464 S.
213. Gutbrod, H. Katalog 100 Jahre Simplicissimus. Zeichnungen aus einer deutschen Privatsammlung (Ausstellung im Olaf Gulbransson Museum Tegernsee 24.3.-19.5.1996). - München: Olaf Gulbransson Museum. - 1996. – 115 S.
214. Heizelmann, H., Arnold, F. Simplicissimus 1896-1944: Original-Grafiken und Drucke aus den Jahren 1896-1933. (Ausstellung Galerie Guth-Maas & Maas, Reutlingen, 24. März bis 5. Mai 1996; Ausstellung Olaf Gulbransson Museum, Tegernsee, 4. August bis 27. Oktober 1996). – Reutlingen: Galerie Guth-Maas und Maas. - 1996. – 72 S.

215. Heine, Th. Th. Ich warte auf Wunder. - Stockholm: Neuer Verlag. – 1945. – 573 S.
216. Heine, T.T. Kleine Bilder aus grosser Zeit. - München: Simplicissimus-Verl., 1917. - 106 S.
217. Heine, Th. Th. Vor dreißig Jahren. Zur Gründung des Simplicissimus / Simplicissimus. - №31. – 1926
218. Hiles, T.-W. Thomas Theodor Heine. Fin de siècle Munich and the origins of Simplicissimus / Literature and the visual arts 9. - New York: Peter Lang. – 1996. – 242 S.
219. Hollweck, L. Karikaturen. Von den Fliegenden Blättern bis zum Simplicissimus 1844 bis 1914. –München: Pawlak Verlag. - 1981. – 233 S.
220. Hubensteiner, B. Der Zeichner Josef Benedikt Engl. Altmünchner Skizzen. - München: Richard Pflaum. – 1958. – 103 S.
221. Kalisch, D. Wilhelm Tell in Posemuckel : Satirisches aus dem Kladderadatsch / David Kalisch ; Ill. von Rudolf Peschel. - Berlin: Eulenspiegel Verl. - 1987. - 174 S.
222. Keller, A. Ludwig Thoma. Ein Leben in Briefen (1875-1921). - München: R. Piper. – 1963 – 503 S.
223. Kessel-Thöny, D. Eduard Thöny 1866-1950. – München: Goltz. – 1986. - 198 S.
224. Klimmt, R., Zimmermann, H. Simplicissimus 1896-1933. Die satirische Wochenzeitschrift. -Stuttgart: LangenMüller. – 2018. – 288 S.
225. Lang, L. Rudolf Wilke / Klassiker der Karikatur Bd. 2. – Berlin: Eulenspiegel. - 1969. – 82 S.
226. Lang, L. Thomas Theodor Heine / Eulenspiegel. – Berlin, - 1968. - S. 107-137

227. Lufft, P. Der Zeichner Rudolf Wilke. Leben und Werk. - Braunschweig. - 1987. – 282 S.
228. Mahlberg-Gräper, B. Starke Typen. 100 Jahre Simplicissimus. - Grenz-Echo-Verlag GEV – Eupen. – 1996 – 191 S.
229. Mann, K. Der Simplicissimus / Das Neue Tagebuch. - V. Jahrgang. - 1937. – 214 S.
230. Meggs, P.-B. History of graphic design / P.-B. Meggs. – Hoboken. - N.J.: Wiley. - 2006. - 575 S.
231. Nelson, O.-M. «Simplicissimus» and the Rise of National Socialism / The Historian. - 1978. - S. 441-462.
232. Piltz, G. Geschichte der europäischen Karikatur. - Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften. – 1976. – 328 S.
233. Pöllinger, A. Der Briefwechsel zwischen Ludwig Thoma und Albert Langen 1899-1908. Ein Beitrag zur Lebens- Werks- und Verlagsgeschichte um die Jahrhundertwende / 2 Bde / Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Reihe A, Bd 7. - Frankfurt/M: Peter Lang. – 1993. – 919 S.
234. Raff, T., Peschken-Eilsberger, M. Thomas Theodor Heine // I. Der Biss des Simplicissimus. Das künstlerische Werk. II. Der Herr der roten Bulldogge. Biographie. 2 Bände. Herausgegeben von Helmut Friedel. – München: Lenbachhaus / E.A. Seemann Verlag. – 2000. – 370S.
235. Reinoß, H. Das große Simplicissimus-Album. Illustrationen von Rolf Hochhuth ausgewählt. -Gütersloh: Fackelträger. – 1970. – 286 S.
236. Rösch, G.-M. Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland. In: Schriftenreihe der Universität Regensburg Bd. 23. - Regensburg: Universitätsverlag. – 1996 – 216 S.

237. Roth, E. *Simplicissimus*. Ein Rückblick auf die satirische Zeitschrift. - Hannover: Fackelträger. – 1954. – 107 S.
238. Salzmann, K. Thomas Theodor Heine, der "Simplicissimus"-Karikaturist, Buchkünstler und Schriftsteller // *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* // Frankfurt. - Nr. 3. – 1956. - S. 25-29
239. Schneider, F. *Die politische Karikatur*. – München: Beck. – 1988. – 131 S.
240. Schoenberner, F. *Bekenntnisse eines europäischen Intellektuellen*. - Icking, München: Kreisselmeier. – 1964. – 349 S.
241. Schulz-Hoffmann, C. *Simplicissimus*. Eine satirische Zeitschrift München 1896-1944. – München: Haus der Kunst. – 1978. – 478 S.
242. Sinsheimer, H. *Gelebt im Paradies. Erinnerungen und Begegnungen*. - München: Richard Pflaum. – 1953. – 344 S.
243. Söhn, U. *Probleme der Kultur im Spiegel des Simplicissimus (1896-1914)*. - München: (Diss) – 1947. – 116 S.
244. Strobl, A. *Das künstlerischste Witzblatt Europas* // In: Eduard Thöny und der *Simplicissimus*. Werke aus der Sammlung Siegfried Unterberger. Ausstellungskatalog Olaf Gulbransson Museum. – Tegernsee. – 2013.
245. Voigt, K.-I. *Wilhelm Schulz und der Simplicissimus in Lüneburg*. - Verlag der Kunst Dresden. – 2011. - 88 S.
246. Zimdars, H. *Die Zeitschrift "Simplicissimus": Ihre Karikaturen*. / H. Zimdars / Inaugural-Dissertation. – Bonn, 1972. – 248 S.
247. Zimmermann, H. *Das Bauhaus, der Simplicissimus und die Philister* // Seemann, H.-Th., Valk, Th. *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar* (Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2009). – Göttingen: Wallstein. – 2009. - S. 385-399

Электронные ресурсы

248. Авраменко, А.П. Фактор Ф. Ницше в литературе символизма/ А.П. Авраменко // www.philol.msu.ru Сайт филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова URL: <http://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1122> (дата обращения: 02.09.2019)
249. Белый, А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / А. Белый // www.az.lib.ru Классика URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml (дата обращения: 24.10.2019)
250. Выход первого номера журнала «Мир искусства» - ноябрь 1898 года // www.benua-memory.ru: наследие Александра Бенуа URL: <http://www.benua-memory.ru/1898-vipusk-gurnala-mir-iskusstva> (дата обращения: 28.08.2019)
251. Гёссе, Г. Господину Т.Г.М. / Г. Гессе // www.hesse.ru: Hermann HESSE URL: <http://www.hesse.ru/books/letters/print.php?story=11> (дата обращения: 20.06.2019)
252. Горький, М. О Писателях. Полное собрание сочинений в 5 т. / М. Горький // www.imwerden.de «ImWerden» URL: https://imwerden.de/pdf/gorky_pss_khud_proiz_tom16_1973__ocr.pdf (дата обращения: 21.10.2019)
253. Чуковский, К.И. Дневник Чуковского. 1919 / К.И. Чуковский // www.chukovskiy.lit-info.ru Корней Иванович Чуковский URL: <http://chukovskiy.lit-info.ru/words/0-NONSENSE/chukovskiy/nonsense.htm> (дата обращения: 29.08.2019)
254. Каск, А.Н. Русская журнальная иллюстрация XIX века: методика систематизации / А.Н. Каск // www.vestnik.journ.msu.ru Вестник Московского университета URL: <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2014/4/russkaya-zhurnalnaya-illyustratsiya-xix-veka-metodika-sistematizatsii/> (дата обращения: 20.09.2019)

255. Лихачев, Д.С. Смех как мировоззрение / Д.С. Лихачев // www.philologos.narod.ru: Смех в древней Руси URL: <http://philologos.narod.ru/smeh/smeh-lihach.htm> (дата обращения: 20.05.2019)
256. Манн, Г. Верноподданный / Г. Манн // www.lib.ru: Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN_G/imp1.txt (дата обращения: 02.09.2019)
257. Манн, Т. Будденброки / Т. Манн // www.lib.ru: Библиотека Максима Мошкова URL: http://lib.ru/INPROZ/MANN/buddenbr.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 12.06.2019)
258. Манн, Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера / Т. Манн // www.wagner.su: Рихард Вагнер URL: <http://wagner.su/book/export/html/722> (дата обращения: 07.09.2019)
259. Моруа, А. История Германии / А. Моруа // www.e-libra.ru: E-libra Электронная библиотека URL: <https://e-libra.ru/read/477376-istoriya-germanii.html> (дата обращения: 20.08.2019)
260. Ницше, Ф. Казус Вагнера / Ф. Ницше // www.nietzsche.ru: Фридрих Ницше URL: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/> (дата обращения: 07.09.2019)
261. Пастернак, Л.О. Записи разных лет / Л.О. Пастернак // www.az.lib.ru Классика URL: http://az.lib.ru/p/pasternak_l_o/text_1943_zapisi_raznyh_let.shtml (дата обращения: 24.10.2019)
262. Русакова, А.А. Эпистолярное наследие Нестерова / А.А. Русакова // www.art-nesterov.ru М. Нестеров URL: <http://art-nesterov.ru/letters74.php> (дата обращения: 20.10.2019)

263. Стасов, В.В. Искусство XIX века / В.В. Стасов // www.lib.ru: Классика URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (дата обращения: 02.09.2019)
264. Стернин, Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин // www.tphv-history.ru: Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoj-hudozhestvennoj-kultury.html> (дата обращения: 05.08.2019)
265. Стернин, Г.Ю. Русское искусство последних десятилетий XIX в.: взгляд из XIX в. / Г.Ю. Стернин // www.cyberleninka.ru: Культурология URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/russkoe-iskusstvo-poslednih-desyatiletij-xix-v-vzglyad-iz-xxi-v> (дата обращения: 02.09.2019)
266. Троцкий, Л.Д. Лукавый бес мещанства / Л.Д. Троцкий // www.magister.msk.ru/library/trotsky Лев Троцкий URL: <https://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl500.htm> (дата обращения: 02.09.2019)
267. Устюжанина, П.А. Феномен сатирической журналистики в российской печати в период революции 1905-1907 гг.. / П.А. Устюжина // www.academia.edu Academia URL: https://www.academia.edu/236586/Феномен_сатирической_журналистики_в_российской_печати_в_период_революции_1905-1907_гг (дата обращения: 09.09.2019)
268. Чугунов, Г.И. Валентин Серов в Петербурге / Г.И. Чугунов // www.tphv-history.ru Товарищество передвижных художественных выставок URL: <http://www.tphv-history.ru/books/valentin-serov-v-peterburge.html> (дата обращения: 18.10.2019)

269. Шеллинг, Ф.-В.-Й. Философия искусства / Ф.-В.-Й. Шеллинг // www.philosophy.ru Стэнфордская философская энциклопедия URL: <http://www.philosophy.ru/upload/iblock/cb5/cb598bc5d230b1dae4f9e1b307a49613.pdf> (дата обращения: 18.10.2019)
270. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер // www.gumer.info: Библиотека Гумер URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng_2/index.php (дата обращения: 25.08.2019)
271. Штейдле, Л. От Волги до Веймара / Л. Штейдле // www.militera.lib.ru Милитера. Военная литература URL:<http://militera.lib.ru/memo/german/steidle/index.html> (дата обращения: 02.09.2019)
272. Юнгер, Э. Годы оккупации / Э. Юнгер // www.militera.lib.ru Милитера URL:http://militera.lib.ru/db/0/pdf/junger_e02.pdf (дата обращения: 18.10.2019)
273. Юниверг, Л. Человек астрономических взглядов. Взлет и падение Зиновия Гржебина / Л. Юниверг // www.old.lechaim.ru Лехаим URL:<http://old.lechaim.ru/ARHIV/213/univerg.htm> (дата обращения: 02.09.2019)
274. Bauer, A.-F. Mütter unterm Strich:schichtspezifische Mutterbilder in den Karikaturen des Simplicissimus (1896 - 1914) / A.-F. Bauer // www.macau.uni-kiel.de MACAU, the multimedia archive and publication server of Kiel University URL:https://macau.unikiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00002725/Dissertation%20Andrea%20Flora%20Bauer%202008.pdf (дата обращения: 05.08.2019)
275. Corinth, L. Thomas Theodor Heine und Münchens Künstlerleben am Ende des vorigen Jahrhunderts / L. Corinth / Kunst und Künstler. - 1906, №4. - S. 143-156 //

www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelbe

URL:<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1906> (дата обращения: 02.09.2017)

276. Fuchs, G. Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung. Deutsche Kunst und Dekoration. - 1901-1902. №9 / G. Fuchs //

www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg URL:

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1901_1902/0132 (дата обращения: 02.09.2019)

277. Halbe, M. Jahrhundertwende Zur Geschichte meines Lebens 1893-1914 / M. Halbe //

URL:<https://books.google.ru/books?id=NHasBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 30.08.2019)

278. Heidelberg historic literature – digitized // www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg URL:https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1901_1902/0132 (дата обращения: 02.09.2019)

279. Heine, T.T. Karikaturistische Wirkungen. Zur Ausstellung bei Manes. Prager Tagblatt. – 1934 / T.T. Heine // www.anno.onb.ac.at Österreichische Nationalbibliothek URL:<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19340411&seite=3&zoom=33> (дата обращения: 02.09.2019)

280. Illustrierte Moderne in Zeitschriften um 1900. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 15. Juli – 31. August 2005. - Universitätsbibliothek. - 2005. - 146 S. // www.portal.dnb.de Deutsche Nationalbibliothek URL:<https://d-nb.info/1122920024/34> (дата обращения: 02.09.2019)

281. Kraus, K. Der Bulldog / K. Kraus // www.fackel.oeaw.ac.at Die Fackel URL:<https://fackel.oeaw.ac.at/> (дата обращения 02.09.2019)

282. Kraus, K. Die Fackel, März, Muskete und der Simplicissimus / K. Kraus // www.fackel.oeaw.ac.at Die Fackel URL:<https://fackel.oeaw.ac.at/> (дата обращения 02.09.2019)
283. Michel, W. Künstlerische placate/ Deutsche Kunst und Dekoration. - 1906-1907, №19 | / W. Michel // www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1906_1907/0402 (дата обращения: 20.08.2019)
284. Simkin, J. Simplicissimus / J. Simkin // www.spartacus-educational.com Spartacus Educational URL: <https://spartacus-educational.com/ARTsimplic.htm> (дата обращения: 05.05.2019)
285. Matuszak, T. Karl Arnold (1883-1953) Eine Studie zur Biographie und zum Frühwerk des Künstlers Mit einem Verzeichnis seiner Zeichnungen bis 1918. Dissertation / T. Matuszak // www.ediss.uni-goettingen.de Georg-August-Universität Göttingen URL:<https://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0006-B37C-9/diss.pdf?sequence=1> (дата обращения: 02.09.2019)
286. Payer, A. Antiklerikale Karikaturen und Satiren Simplicissimus (1896 - 1944) / A. Payer // www.payer.de Tuepflis Global Village Library URL: <http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen52.htm> (дата обращения: 20.02.2019)
287. Rösch, G.-M. Kein denkmal wird ihm gesetzt der streit um Heirich Heine zwischen 1900 und 1905 / G.-M. 287. Rösch // www.idf.uni-heidelberg.de Universität Heidelberg URL: <http://www.idf.uni-heidelberg.de/fileadmin/user/roesch/Literatur/2001-Karikatur-Heinr-Heine.pdf> (дата обращения: 02.09.2019)
288. Scheffler, K. Berliner Chronik. Th. Th. Heine und Rudolf Großmann / K. Scheffler // www.digi.ub.uni-heidelberg.de Universitätsbibliothek Heidelberg

URL:<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1932/0002/image> (дата обращения: 02.09.2019)

289. Spriewald, I. Vom «Eulenspiegel» zum «Simplicissimus». Zur Genesis des Realismus in den Anfängen der deutschen Prosaerzählung / I. Spriewald // www.books.google.ru

URL:https://books.google.ru/books/about/Vom_Eulenspiegel_zum_Simplicissimus.htm?id=N2kaAAAAYAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 15.07.2019)

290. Stolberg-Wernigerode, O. Neue deutsche Biographie / O. Stolberg-Wernigerode // www.deutsche-biographie.de Deutsche Biographie URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016330/images/index.html?seite=590> (дата обращения: 20.07.2019)

291. Traeger, J. Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz und der «Simplicissimus». Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse / J. Traeger // www.publikationen.badw.de Bayerische Akademie der Wissenschaften URL:<https://publikationen.badw.de/de/012354958.pdf> (дата обращения: 02.09.2019)

292. Verfassung Deutschland im Deutschen Reich // www.verfassung-deutschland.de URL: <https://verfassung-deutschland.de/index.html> (дата обращения: 20.09.2018)

293. Voigt, K.-I. Wilhelm Schulz und der Simplicissimus in Lüneburg / K.-I. Voigt // URL: https://books.google.ru/books/about/Wilhelm_Schulz_und_der_Simplicissimus_in.html?id=0rzYZwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 09.08.2019)

294. Zimmermann, H. Über die Zeitschrift / H. Zimmermann // www.simplicissimus.info: Simplicissimus URL:<http://www.simplicissimus.info/index.php?id=9> (дата обращения: 02.09.2019)