

УДК 7.036.4

Полина Кирилловна Вишневскаябакалавр искусств, студент. polinavishnevskaya@inbox.ruORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8637-7711>

Санкт-Петербургский государственный университет,

Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034

**ТРАКТОВКА ВОЙНЫ В РИСУНКАХ
ЖАН-ЛУИ ФОРЕНА 1914–1918 ГОДОВ****АННОТАЦИЯ**

В статье автор ставит своей целью рассмотреть трактовку войны в рисунках французского художника-карикатуриста Жан-Луи Форена (1852–1931). Автор предлагает неоднозначный взгляд на творчество Форена и новую интерпретацию одной из самых известных его работ, а также полемизирует с распространенным мнением о полном подчинении военных произведений Форена пропагандистским устремлениям. Автор обнаруживает, что некоторые военные рисунки Форена содержат реминисценции творчества таких классиков, как Рембрандт и Гойя. На основе анализа этих работ удастся продемонстрировать, что трактовка войны у Форена оказывается гораздо более сложной, нежели унифицированные предписания цензуры, и в некоторых аспектах идет в разрез с пропагандистским дискурсом. Обращаясь к вневременным религиозным смыслам и категориям, апеллируя к темам Священного Писания, Форен представляет зрителю глубокую рефлексию относительно феномена войны и ее трактовку на нескольких уровнях. Форен также отказывается от тотальной демонизации противника, допуская, что простой солдат может стать жертвой правительственной машины. Таким образом, продемонстрировав многогранность и многоаспектность творчества Форена периода Первой мировой войны, автору статьи удастся наметить новый вектор изучения его военных рисунков.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Военные рисунки; трактовка войны; Первая мировая война; Рембрандт ван Рейн; Франсиско Гойя.

Французского художника-карикатуриста Жан-Луи Форена (1852–1931) ставят на первое место среди корреспондентов, освещавших Первую мировую войну в печатной прессе Франции (De la Sizeranne, 1919, p. 129). На момент начала военных действий Форену 62 года. Известный широкой публике своими сатирическими рисунками в различных печатных изданиях, он отправляется на фронт в качестве военного корреспондента, сотрудничая в течение всего военного периода с такими еженедельниками, как «L'Opinion», «Le Figaro» и «Oui/L'avenir de Paris». Позже, в 1920 г. военные рисунки Форена будут объединены в двухтомный сборник под названием «Форен. От Марна до Рейна. Рисунки военных лет» издательства Пьера Лафитта, содержащий в первом томе 98 рисунков с 1914 г. по 18 октября 1916 г. и 106 рисунков с 25 октября 1916 г. по 2 июля 1919 г. во втором томе.

Среди военных рисунков Форена фигурируют те, которые впоследствии были названы наиболее знаменитыми из всех художественных произведений, появившихся в военный период (Becker, 1987, p. 107). Одна из таких его работ – рисунок «Беспокойство» (Илл. 1), опубликованный 9 января 1915 г. в журнале

Inquiétude.



— Pourvu qu'ils tiennent !...
— Qui ça ?
— Les Civils.

Илл. 1. Жан-Луи Форен. Беспокойство. 1915. Рисунок. 26 x 37,5 см.
URL: <https://www.artic.edu/artworks/143198/no-8-inquietude-pourvu-qu-ils-tiennent-qui-ca-les-civils>

«L'Opinion». Форен изображает двух бойцов, находящихся в окопах в промежутке между боями. Один из них неспешно курит трубку, задумчиво произнося: «Лишь бы они держались...». Второй, не уловив хода его мысли, спрашивает: «Кто же?». И первый уточняет: «Гражданские»¹.

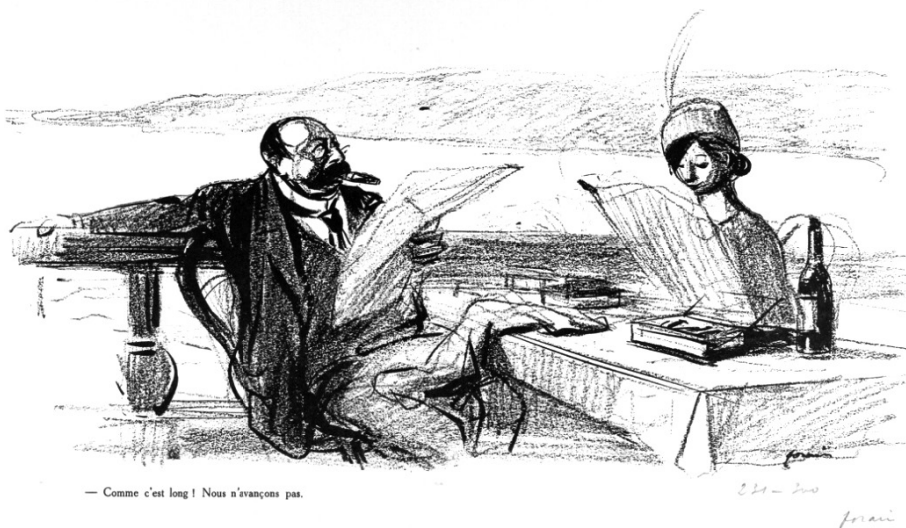
Без упоминания этого рисунка не обходится ни одно исследование, которое прямо или косвенно затрагивает военный период творчества Форена. Исследователи склонны интерпретировать его военные рисунки в одном ракурсе: как подчиненные пропагандистской линии, служащие подтверждением консолидации французского общества во время военных действий, а также являющиеся попыткой художника поддержать моральный дух всех слоев населения Франции. Например, в единственной на данный момент полностью посвященной военным рисункам Форена статье французского автора Сесиль Кутен слова «лишь бы они держались» трактуются как вербализация идеи всеобщего объединения через создание модели, где не только тылы молятся о военных, но и где в минуту покоя и обретения внутреннего равновесия французский солдат гораздо более озабочен положением гражданского населения, нежели собственной судьбой (Coutin, 1994, p. 62). Таким образом данный рисунок оказывается подчинен идеалам «Священного союза»², которые во многом легли в основу пропагандистской прессы: краеугольным камнем Священного союза явились идеи патриотизма (Accoulon, 2018, p. 64), а также прекращения внутренних социальных, религиозных и политических распри: классовой борьбы, противостояния религиозных конфессий и политических лагерей (Becker, 1985, p. 111).

Однако все далеко не так однозначно. Вскользь отмечая факт неоднородной рецепции «Беспокойства», Кутен, как и другие апеллирующие к данной работе Форена авторы, умалчивает об острой полемике, которую спровоцировал этот рисунок среди гражданского населения. А она была столь сильной, что повлекла за собой создание песни «Ohé M'sieur Forain»³, которая явилась резким ответом карикатуристу и исполнялась на сцене такими звездами той эпохи, как например известный комик Полин (Выпуск «Ohé M'sieur Forain» радиопередачи «Дневники войны» на радио «France Inter» от 16.08.2018). «Мы держимся.

¹ Pourvu qu'ils tiennent!... – Qui ça? – Les Civils (фр.)

² Союз для национальной защиты, который был обозначен в первые часы войны в речи президента Пуанкаре: «В разгорающейся войне на героическую защиту Франции станут все её сыновья, священный союз которых ничему не будет под силу разрушить перед лицом врага» (Becker, J.-J., Krumeich, G., 2012, p. 77-82).

³ «О да, месье Форен»

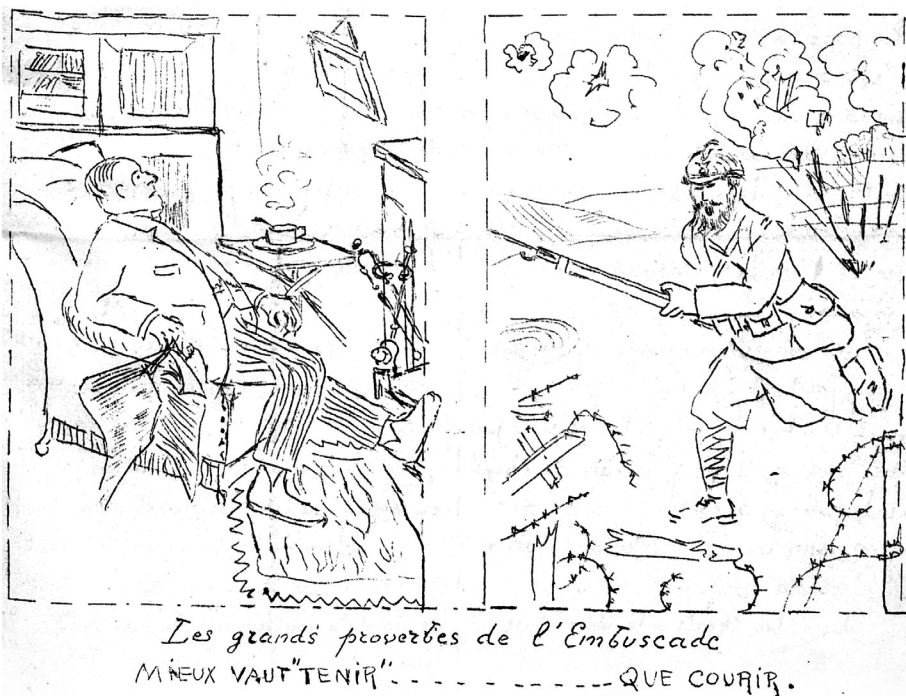
Loin du front...

Илл. 2. Жан-Луи Форен. Вдали от фронта. 1915. Рисунок. 28,5 x 40,6 см.
URL: <https://www.artic.edu/artworks/143199/no-9-loin-du-front-comme-c-est-long-nous-n-avancons-pas>

Мы держимся. Даже если не воюем на хребте Эпаржа⁴. Я держусь, ты держишься, они держатся, мы держимся!». Эта песня демонстрирует неоднозначную рецепцию со стороны гражданского населения, частью которого рисунок был воспринят как насмешливый упрек тылу за жалобы на страдания и лишения, а также за отсутствие на передовой. Рисунок Форена «Вдали от фронта» (Илл. 2), также опубликованный в январе 1915 г. несколькими неделями позже «Беспокойства», можно считать продолжением иронических художественных высказываний о «трудностях» тыла. На этот раз Форен демонстрирует элегантную, окруженную комфортом буржуазную чету. Наслаждаясь такими маленькими радостями жизни, как вино и сигары, читая в газете новости с фронта, они сетуют на медленное продвижение вперед французской армии и продолжительность военных действий.

Рецепцию «Беспокойства» в военной среде Кутен характеризует как положительную и пишет о глубоком уважении к Форену со стороны комбатантов (Coutin, 1994, p. 61). Однако она совершенно умалчивает о том, что намеченная

⁴ Битва на хребте Эпарж — серия атак в период с 17.02.1915 по 05.04.1915.



Илл. 3. Автор не установлен. Великие пословицы тех, кто не на передовой. 1915.
Рисунок. URL: <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/1963/img-10.jpg>

в рисунке «Беспокойство» ироническая линия о «трудностях тыла» была развита в некоторых юмористических работах солдатской прессы, учрежденной самими бойцами. В одной из таких работ любительских траншейных изданий (Илл. 3) художественное поле разделено на две пространственные и смысловые части, резко противоположные и противопоставленные друг другу по содержанию.

Правая часть представляет уютно обставленный дом буржуа, который, удобно устроившись в кресле, греет ноги у камина. Вторая, в свою очередь, показывает нам фронтовые условия и солдата с ружьем в руках, бегущего по полю среди взрывающихся бомб и остатков колючей проволоки. Расположение этих персонажей относительно друг друга, а также направление оружейного штыка позволяют представить, что еще немного и боец проткнет удобно расположившегося в кресле буржуа. Письменное сопровождение данного рисунка гласит: великая пословица тех, кто не на передовой — «Лучше “держаться” ... чем

бежать»⁵. Существует мнение, что данный рисунок явился иллюстрацией представления о том, что единство между тылом и фронтом, провозглашенное пропагандистской прессой, не может существовать и ложно по самой своей сути (Bianchi, 2018, p. 12).

Рассмотренные выше свидетельства многогранной и противоречивой рецепции наиболее знаменитого рисунка Форена позволяют нам обозначить возможность неоднозначного взгляда на фигуру художника, а также поднять вопрос о необходимости пересмотра трактовки войны в его военных рисунках.

В данной статье мы попытаемся определить границы влияния на искусство Форена таких факторов, как цензура и пропаганда⁶, обозначим его отходы от унифицируемых предписаний цензуры в попытке полемизировать с общепринятыми тезисами и таким образом постараемся доказать целесообразность и необходимость нового подхода к военному творчеству художника. Отдельное внимание мы уделим интерпретации рембрандтовских и гойевских реминисценций, обнаруженных нами в двух военных рисунках Форена.

Прежде чем перейти к анализу художественного материала, необходимо очертить главные вехи в развитии творческих поисков и личностных устремлений Форена, которые стоит учитывать при рассмотрении его военных рисунков. В посвященных Форену воспоминаниях подчеркивается его большая популярность среди различных слоев населения: «Никто не обладал таким даром как он чувствовать вместе с толпой, будучи одновременно и услудой для знатоков» (Gillet, 1931, p. 680). Своими находками и зоркими наблюдениями он помогал оформить общественное мнение, а вышедшие из-под его пера рисунки царствовали затем как на центральных бульварах, так и на окраинах (Gillet, 1931, p. 680). Для предельной ясности и немедленного понимания зрителем вложенного смысла Форен предельно упрощает линии своего рисунка, убирает из них всё лишнее, весь штаффаж, оставляя лишь точное и емкое вербальное сопровождение в виде «легенд» — авторских подписей к рисунку. Ранние карикатуры Форена представляют собой едкое обличение поро-

⁵ Mieux vaut «tenir» ... que courir (фр.)

⁶ Можно выделить такие главные аспекты пропагандистской прессы, точно следующей ограничениям цензуры, как: поддержка правительства и армии (Navet-Bouron, 2000, p. 9); оптимистичная тональность и сокрытие излишне драматичных сцен, которые могли бы деморализовать французское население (Navet-Bouron, 2000, p. 10); идея патриотизма как главенствующая нота пропагандистского дискурса, а также, как следствие, сокрытие внутренних распри и конфликтов для объединения нации (Becker, 1985, p. 111); осуждение любого рода сочувствия немцам или интенций заключения мира и прекращения войны (Navet-Bouron, 2000, p. 9); всяческое высмеивание и подчеркивание слабости немецких солдат для акцентирования героизма и успехов французской армии.

ков современного ему буржуазного парижского общества. С течением времени, однако, он отходит от критики нравов и обращается к политической сатире. В 1897 г. он активно включается в дело Дрейфуса (Coutin, 1994, p. 54) выступая на стороне антидрейфусаров и освещает это событие, расколовшее на две части европейское общество, с позиций антисемитизма (Byrnes, 1950, p. 255). К пятидесяти годам Форен становится глубоко религиозным человеком, и у обличителя пороков буржуазии появляются амбиции создать христианское произведение и «прибавить несколько строк к религиозной человеческой поэме» (Gillet, 1931, p. 681). До войны он создает некоторое количество литографий на библейские темы. В конце жизни у Форена появляется интерес к спиритуализму (Sloane, 1941, p. 198). Эти изменения в художественных и тематических предпочтениях коррелируют с изменениями в политических убеждениях художника: в юности он симпатизировал Коммуне, увлекался социалистическими и анархистскими идеями, однако с возрастом сделался твердым сторонником идей патриотизма и национализма, и характеризовал себя как реакционера (Byrnes, 1950, p. 256). Мы видим, что, начав свой путь как человек левых взглядов, Форен со временем сворачивает в сторону правой политической позиции. Подобные модификации, произошедшие как с личностью, так и с творчеством Форена, необходимо учитывать при дальнейшем анализе его работ военного периода.

Склонность Форена к спиритуализму и глубокая религиозность, которые уже были отмечены выше, проявились также и в его творчестве военного периода: он обращается к темам Евангелия и при репрезентации событий Первой мировой войны. Однако в этом случае Форен прибегает не к прямому цитированию, а к опосредованному апеллированию к библейским сюжетам, которое основывается на смешении двух измерений — вневременного пространства Священного Писания и современной реальности, а также двух контекстов — религиозного и военного.

Один из таких рисунков — «Массовое убийство в Страстную Пятницу» (Илл. 4). Можно выдвинуть предположение о том, что данное произведение явилось реакцией на происшествие 29 марта 1918 г., когда вражеский снаряд упал на церковь Сен-Жерве в Париже, полную молящихся женщин и детей (Руан, 2016, с. 232), в результате чего погиб 91 человек (Lestienne, 2018).

Рисунок изображает группу женщин, сомкнувшихся на подобие кольца вокруг находящегося в центре мужчины, у ног которого лежит истекающее кровью женское тело. Упав на колени, они воздевают к нему ладони, сложенные в молитвенном жесте, протягивают умирающего ребенка, подаются вперед, раскинув



Илл. 4. Жан-Луи Форен. Массовое убийство в Страстную пятницу.
1918. Рисунок. 28,5 x 40,6 см.

URL: <https://www.artic.edu/artworks/143335/no-143-le-massacre-du-vendredi-saint-seigneur-qu-est-ce-que-notre-saint-pere-attend-donc-pour-les-excommunier>

руки в стороны. Разнообразная жестикуляция объединена экзальтированным импульсом вопрошания, отчаяния и веры. Мужчина в центре — Иисус Христос. На это указывает как его соответствие распространенной иконографии Спасителя — высокий и стройный, в длинном скромном одеянии с широкими рукавами, с волосами, спадающими ниже плеч и худым лицом, нижняя часть которого скрыта бородой — так и обращение к нему «Господи»⁷. За спинами героев простирается до алтаря с крестом груды обломков и бездыханных тел. Выжившие женщины обращаются к появившемуся на обломках Христу с восклицанием:

⁷ Seigneur (фр.)

«Господи, почему же Святой отец медлит с теми, кто был когда-то частью его церкви?»⁸.

Возникает вопрос о причинах, по которым Форен при репрезентации данного события обращается к фигуре Иисуса Христа и вплетает его в художественное повествование. Это решение тем более удивительно, что данный пример является чуть ли не единственным случаем появления Христа в рисунках Форена. Объяснений можно быть несколько. Во-первых, подобное решение может быть обусловлено самим местом и временем репрезентируемого события: собор, богослужение Страстной пятницы, посвященное воспоминанию о распятом Иисусе, чья жертва призвана спасти род человеческий. Во-вторых, возможны идейные и смысловые предпосылки. В этот день великой скорби для всех верующих вражеский снаряд попал в церковь, полную детей и женщин, и сын Божий спускается к тем, кто скорбел о нем, чтобы теперь скорбеть о них, Бог не оставил французский народ. Идейный посыл данного решения понятен — поддержание морального духа населения. Посыл, не лишенный пропагандистских интенций, однако имеющий в своей основе глубокую веру и патриотизм Форена (Byrnes, 1950, p. 255), который находит художественное выражение собственной скорби о судьбе нации, а также веры в то, что Господь эту нацию не оставит.

Однако мы пойдем дальше в своих интерпретациях и обратимся к художественному сопоставлению. Композиция рисунка Форена, расположение персонажей и их жестикуляция позволяет установить некоторые параллели с одним из известных офортов Рембрандта «Христос, исцеляющий больных» (Илл. 5), иллюстрирующим 19-ю главу Евангелия от Матфея. Оба художника изображают Христа, являющегося к тем, кто страдает и в отчаянии вопрошает к нему.

Больные образуют круг у ног Спасителя. Они отчаянно жестикулируют, моля об исцелении. На земле перед возвышением, где стоит Христос, лежит у его ног больная нищенка, чья упавшая рука показывает, что силы женщины иссякают. Справа от нее приподнимается с колен старуха, сложив руки в просительном жесте. За ее спиной мужчина разводит руки в стороны, подавая всем телом вперед. Фигура слева, обращенная к зрителю спиной, протягивает к Христу завернутого в пеленки младенца. Каждый персонаж офорта Рембрандта наделен только ему одному присущей характерностью и яркой экспрессией. Итак, рисунок Форена «Массовое убийство в Страстную пятницу» можно назвать реминисценцией офорта Рембрандта «Христос, исцеляющий

⁸ Seigneur! Qu'est-ce que notre Saint-Père attend donc pour les excommunier? (фр.)



Илл. 5. Рембрандт ван Рейн. Христос, исцеляющий больных.
1648–1649. Офорт, сухая игла. 27,8 x 38,8 см. Рейксмюзеум, Амстердам.
URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-601>

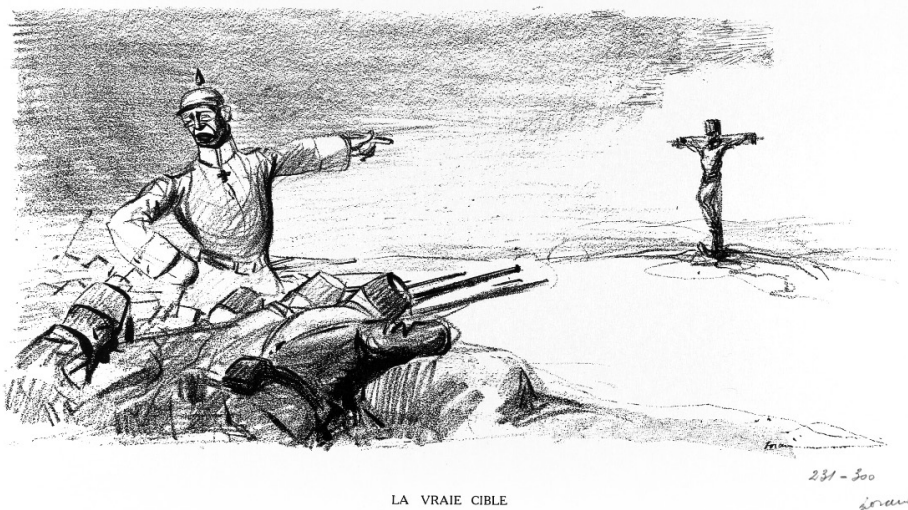
больных». Рембрандт был одним из любимых художников Форена (Gillet, 1931, р. 682; Sloane, 1941, р. 202).

Однако офорт Рембрандта масштабнее и включает 41 фигуру; Форен же уменьшает количество действующих лиц до семи человек, а также ограничивает пространство действия (верхняя граница рисунка определяется ростом Христа, нижняя — ногами коленопреклоненной женщины с ребенком). Кроме того, Форен снимает Христа с возвышения и переносит в одно пространство с обступившими его женщинами, а также делает Христа ближе зрителю. Это позволяет Форену сместить фокус с величественной обстановки чуда на человеческую трагедию. Его интересует не само чудесное исцеление, но взаимодействие Христа с людьми.

Мы разобрали художественную сторону рисунка Форена, однако остается еще один пласт смыслов, обозначенный письменным сопровождением рисунка — восклицанием женщин: «Господи, почему же Святой отец медлит с теми, кто был когда-то частью его церкви?». Во взгляде французов, которые по большей части католики, этими отступниками, покинувшими церковь, могут быть протестанты, то есть немцы, ведь Германия — родина Реформации, Лютера и протестантизма. И если предположить, что это так, тогда становится понятен

Le Golgotha, champ de tir

(Alexandrie, 5 octobre.)



Илл. 6. Жан-Луи Форен. Голгофа, стрельбище (Александрия, 5 октября). 1915. Рисунок. 23 x 40 см. URL: <https://www.artic.edu/artworks/143386/no-46-le-golgotha-champ-de-tir-alexandrie-5-octobre-la-vraie-cible>

отчаянный вопль женщин: на все воля Божия, и если им, верующим католикам, он уготовил такое, то почему же небесная кара все еще не обрушилась на немцев — отступников, несущих смерть и хаос? Здесь может показаться, что в рефлексии Форена начинает проглядывать пропагандистский нарратив⁹. Форен словно хочет подчеркнуть варварство немцев. Во-первых, через их желание массовых человеческих жертв: они сбрасывают снаряд на церковь, где в значимый церковный день будет находиться большое количество безоружных мирных жителей, причем в основном это женщины, дети и старики, так как мужская часть населения мобилизована. Во-вторых, через атаку на католическую церковь как институт, священный для жителей этой страны. В данном случае Форен трактует немцев не просто как физическую угрозу человеческим жизням,

⁹ Цензура во Франции в период Первой мировой войны выдвинула определенную конвенцию в изображении врага: в прессе было распространено наименование немцев на низкий манер как «фрицов» (фр. boches), а также представление их как нации варваров, которые нападают с дикой, животной радостью. Из чего противостояние французов и немцев показывалось как борьба цивилизации против варварства, закона против дикости (Navet-Bouron, 2000, p. 9), свободы против рабства (Beaupré, 2015, p. 19).

но и как метафизическую угрозу. Немецкие армии угрожают не только французской нации как таковой, но и ее самоопределению, ее вере. Здесь мы берем на себя смелость сделать предположение о том, что это не намеренное подчинение Форена пропагандистским предписаниям, но та точка, где устремления пропаганды пересекаются с его личными чувствами и убеждениями как патриота, не лишенного германофобных настроений (Coutin, 1994, p. 55).

Однако Рембрандт не единственный художник, к которому апеллировал Форен в своих военных рисунках. Мы также можем найти еще одну художественную реминисценцию: рисунок под названием «Голгофа, стрельбище (Александрия, 5 октября)» 1915 г. (Илл. 6).

Рисунок изображает протяженное равнинное пространство Голгофы. Обращенные спиной к зрителю солдаты наставляют из окопа дула ружей на распятого на кресте Христа. Происходит это под командованием офицера, представленного в фас, который пальцем указывает на Христа, обозначая таким образом цель для выстрела. Авторская подпись гласит — «Настоящая цель».

Для начала стоит обратиться к исторической справке. Как и в случае с «Массовым убийством в Страстную пятницу», этот рисунок имеет в своей основе определенное событие, что обозначено в его названии: 5 октября 1915 г., Александрия. Наша попытка установить событие, которое было бы привязано к этому времени и месту, не увенчалась успехом. Однако нам удалось найти статью от 14 октября 1915 г. в бельгийском издании «L'Impartial» под названием «Осквернение Святой Земли» (L'Impartial, 1915). Статья эта описывает положение дел на захваченной Турцией и Германией Святой Земле, основываясь на информации, полученной из депеши сирийских и палестинских беженцев, отправленной 5 октября из Александрии в Лондон. По их рассказам, все монастыри в Израиле, принадлежащие французским, итальянским, русским и английским общинам, были отданы под казармы. Масличная гора, место вознесения Христа, стала полигоном для тысячи рекрутов вражеских армий. На Голгофе, месте распятия Христа, одной из главных святынь христиан, было установлено стрельбище, где тренировались турецкие войска под контролем немецких офицеров. Следует сделать оговорку, что единственным обнаруженным нами источником, подтверждающим подлинность данного события, является упомянутая выше статья в «L'Impartial». Однако появление в современной Форену франкоязычной прессе этого эпизода, будь он правдив или же сфабрикован в целях антинемецкой пропаганды, а также точное совпадение времени и репрезентируемого события дает нам возможность с большой уверенностью предположить, что именно эта информация легла в основу данного военного



Илл. 7. Франсиско Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. 1814. Холст, масло. 375 x 266 см. Прадо, Мадрид.

URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>

рисунка. Здесь же стоит отметить географическую неточность. Святая Земля, где и находится Голгофа, — это Палестина. Форен же в подписи к рисунку указывает Александрию, находящуюся в Египте. Подобной неточности может быть два объяснения: первое — возможное наличие авторской ошибки; второе — подобная подпись может отсылать к месту и времени получения информации об этом событии, что совпадает с данными журнала.

Историческая справка к рисунку Форена «Голгофа. Стрельбище» помогает нам раскрыть первый лежащий в его основе пласт смыслов, которому не чужд пропагандистский посыл. Немцы и турки — вражеское объединение, выступающее против Антанты. Они же иноверцы (протестанты и мусульмане), с точки зрения католиков, осквернившие Святую Землю. Форен продолжает трактовать немцев как тех, кто атакует не только жителей и территории вражеской им страны, но и ее церковь и саму веру.

Однако существует еще один смысловой пласт, раскрывающийся при сопоставлении рисунка Форена с картиной Франсиско Гойи «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г. в Мадриде» (Илл. 7), которой Форен, судя по всему, в данном случае вдохновлялся.

Эта картина посвящена эпизоду расстрела повстанцев французскими войсками во время Испанской войны за независимость от гегемонии Наполеона I. В правой части композиции французские мамелюки в одинаковой позе и одеянии, выбросив вперед ружья и штыки, прицеливаются в толпу безоружных испанцев, ярче всех из которых выделяется человек в белой рубашке. Упав на колени, он раскидывает руки в стороны, словно распятый. На его ладонях виднеются раны, словно от гвоздей (Чернышева, 2014, с. 248), что усиливает сходство его фигуры с распятым Иисусом. Исполняющие карательную функцию солдаты, напротив, лишены индивидуальности и человечности черт — стоящие плотным строем, они показаны так, что видны лишь их спины и шапки. Они оказываются сведены к функции, словно слиты с оружием и не существуют вне принадлежности к нему. Таким образом Гойя показывает их безвольным и бездумным исполнительным механизмом власти (Чернышева, 2014, с. 248). Напротив, пленные наделены лицом, индивидуальностью, яркой человеческой экспрессией, и на них направлен свет, тогда как строй солдат остается в тени. Образ героев из народа, наделенный коннотациями распятого Христа, предстает символом свободы, героической борьбы и жертвы за правое дело, тогда как французские оккупанты представляются анонимными, безвольными звеньями карательной машины наполеоновской армии (Wolf, 2009, p. 224).

Мы можем отметить некоторое количество совпадений рисунка Форена «Голгофа. Стрельбище» с данной картиной Гойи, которые заключаются в сюжете, композиции и иконографии. Рисунок Форена показывает нам сцену казни посредством расстрела, причем группу солдат можно считать почти цитатой из картины Гойи. Они так же обращены к зрителю спиной, лишены лица, индивидуальных характеристик и таким образом полностью сведены к карательной функции лежащего в их руках оружия. Но Форен не копирует композицию Гойи, он меняет местами два главных смысловых полюса работы. На мушке у солдат на этот раз оказывается не испанский повстанец, чья поза напоминает распятого, а сам распятый на кресте Иисус Христос. Как мы уже выяснили выше, появление Христа в рисунке Форена не случайно, а обусловлено самим местом исторического события, которое легло в его основу. Реминисценция Гойи помогает нам рассмотреть образ Христа как символ чистоты и священной жертвы, которую приносят солдаты атакуемых Германией стран в борьбе за свободу.

ду своего государства и нации. Однако у Гойи мученики умирают за свободу, а не за Царство Небесное и их палачи — не агенты сатаны, а бездушная политическая тирания. У Форена распятый Христос становится символом жертвы во спасение, а распявшие его немцы — жестокими безбожниками.

В отличие от Гойи, Форен изображает командира, определяющего жертву и отдающего приказ исполнителям казни. Эта деталь становится важным дополнением к пониманию Фореном войны и ее участников. Представляя солдат безвольными звеньями карательной машины власти, Гойя не персонализирует и не репрезентирует саму эту власть, показывая ее посредством ее механизмов. Форен же открыто заявляет — есть тот, кто принимает решение и отдает приказ. Тем самым Форен не оправдывает немцев, но отказывается от их поголовной демонизации. Он допускает, что рядовые немецкие солдаты могут стать лишь жертвой властной машины, которая зиждется на определенных персоналиях.

Форен близок Гойе не только в своем художественном замысле, но и в своей трактовке войны. Гойя отказался от окружения военных действий героическим ореолом (Шикель, 1998, с. 192). Он также стал первым, кто предложил радикально новый взгляд на феномен войны, где исчезли герои и остались только люди (Bouvier, 2011, p. 203), и показал катастрофическое воздействие войны на отдельного человека (Smith, 1963, p. 9). Подобная тенденция наблюдается и у Форена, как в рассматриваемом рисунке, так и в тех, что были приведены выше. Мы не встретим у него многофигурных батальных сцен, как не увидим романтизацию и идеализацию войны, когда острые моменты и шокирующие подробности скрыты за метафорическими оборотами. В центре его повествования человек, будь он военный или гражданский. Человек с его переживаниями, проблемами и ситуациями, в которые он попадает. И повествует о нем Форен без тени романтизирующего или патетического налета. Работы Гойи — это работы человека, который увидел и прочувствовал насилие и опустошение войны (Wilson-Bareau, no date, cited in: Le Petit Palais, 2008, p. 28). И эта вовлеченность заставила его задуматься о вооруженном насилии, в котором он отказывается видеть героизм и славу (Bouvier, 2011, p. 203). Он показывает крайности, к которым ведет насилие, так же как и ужас, опустошение и страдание, которые оно приносит. То же самое происходит и у Форена. Будучи непосредственным свидетелем жизни как фронта, так и тыла, он повествует о войне крайне реалистично, без лишнего оснований оптимизма или идеализации. Однако Форен не скатывается в беспросветное отчаяние, в его рисунке все же присутствует некоторая надежда — ведь за смертью Христа следует его воскресение.

Какой вывод мы можем сделать о трактовке войны Фореном на основе рассмотренного рисунка? Изображая определенное историческое событие, Форен уподобляет его сцене из Священного Писания, накладывая эти два сюжета друг на друга так, что в художественном пространстве встречаются как бы два временных и контекстуальных измерения. Таким образом, Форен склоняется от чисто политической трактовки к поиску и воспроизведению универсальных смыслов и категорий, продиктованных христианской доктриной и темой Священного Писания.

Итак, Форен трактует войну на разных уровнях и с различных точек зрения. Рисунок, явившийся реминисценцией Гойи, показывает нам расширенный фокус в трактовке войны: Форен размышляет о ней как о феномене в целом, без привязки к вооруженному конфликту между определенными нациями и представляет войну в качестве общечеловеческой трагедии. Обращаясь к вневременным религиозным смыслам и категориям, проводя аналогии со Священным Писанием, он в итоге представляет рефлексию о феномене войны, которая оказывается построена на оппозиции универсальных смыслов, сталкивающихся в военном пространстве: добра и зла, святости и греха, преступного убийства и спасительной жертвы. Затем фокус постепенно сужается, что мы видим на примере рисунка, являющегося реминисценцией Рембрандта. Здесь Форен представляет войну как бедствие французской нации, которая не только постоянно испытывает непосредственную угрозу собственной жизни, но и встречает атаку на свои религиозные институты. То есть французская нация в условиях войны оказывается терпящей как физическую, так и метафизическую угрозу со стороны врага. Наконец, фокус становится совсем узким и в поле зрения Форена оказывается человек, объятый войной, будь он на фронте или в тылу, с теми трудностями, которые выпадают на его долю в военное время, и ситуациями, в которые он оказывается помещен в условиях вооруженного конфликта между странами.

Проведенное исследование также показало, насколько многогранными выступают военные произведения Форена при условии, что мы не вешаем на них ярлык «обслуживает цели пропаганды». Его искусство в своей основе безусловно патриотично, а антинемецкая направленность его рисунков вписывается в пропагандистский нарратив. Однако Форен сохраняет критический взгляд, что позволяет ему избежать фанатизма и оставить за собой возможность оперировать полутонами. Показательным здесь является его трактовка врага, в которой Форен отказывается как от уничтожения противника, так и от его демонизации, допуская, что рядовой немецкий солдат может стать лишь жертвой правительственной машины.

ЛИТЕРАТУРА

- Вержбицкий, А. (1995) *Творчество Рембрандта*. СПб: Мифрил.
- Рюан, Р. У. (2016) *Очерки секретной службы. Из истории разведки*. М.: Directmedia.
- Чернышева, М. А. (2014) *Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма*. СПб.: Санкт-Петербургский Университет.
- Шикель, Р. (1988) *Мир Гойи*. М.: Терра-Книжный клуб.
- Accoulon, D. (2018) *Frédéric Rousseau. 14-18. Penser le patriotisme*. Paris: Gallimard.
- Beaupré, N. (2015) 'Barbarie(s) en représentations : le cas français (1914-1918)', *Histoire@Politique*, 2(26), p. 17-29.
- Becker, J.-J. (1985) 'L'union sacrée, l'exception qui confirme la règle. Vingtième Siècle', *Revue d'histoire*, 5, p. 111-122.
- Becker, J.-J. (1987) 'Le crayon-baïonnette de forain. Vingtième siècle', *Revue d'histoire*, 13, p. 106-108.
- Becker, J.-J., Krumeich, G. (2012) *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris: Tallandier.
- Bianchi, N. (2018) 'La satire désamorcée ? Rire et politique dans quelques feuilles de tranchées françaises (1914-1918)', *Textes et contexts*, 1(13), s.p.
- Bouvier, P. (2011) 'Yo lo vi. Goya témoin des désastres de la guerre: un appel au sentiment d'humanité', *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 93, p. 195-223.
- Byrnes, R. F. (1950) 'Jean-Louis Forain: Antisemitism in French Art', *Jewish Social Studies*, 12 (3), p. 247-256.
- Coutin, C. (1994) «Pourvu qu'ils tiennent...Les Français!» La contribution de Forain, dessinateur de presse, au moral des français pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 173, p. 53-76.
- Erbès, J. E. (1963) 'Fra Angelico et Rembrandt dans l'iconographie chrétienne', *Revue d'Histoire et de philosophie religieuses*, 43(1), p. 48-61.
- Forain, J.-L. (1920) *De la Marne au Rhin. Dessins des années de guerre. 1914-1919*. Paris: Editions Pierre Lafitte.
- France Inter (no date) *Ohé M'sieur Forain* [Online]. URL: <https://www.franceinter.fr/emissions/carnet-de-chants-1914-1918/carnet-de-chants-1914-1918-16-aout-2018> (дата обращения: 27.11.2020).
- Gillet, L. (1931) 'Forain', *Revue des deux mondes*, 4(3), p. 676-689.
- L'Impartial (1915) *La Terre-Sainte profanée*, 14 Octobre [Online]. URL: <http://doc.rero.ch/record/88326/files/1915-10-14.pdf> (дата обращения: 28.03.2021).
- Le Petit Palais (1986) *Rembrandt: eaux fortes*. Paris: Paris Musées.
- Le Petit Palais (2008) *Goya graveur*. Paris: Paris Musées.
- Lestienne, C. (2018) '1918 : un week-end de Pâques sous les bombes à Paris', *Le Figaro*, 28 Mars [Online]. URL: <http://bit.do/fQqid> (дата обращения: 10.03.2021).
- Navet-Bouron, F. (2000) 'Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 197, p.7-19.

Sloane, J. C. (1941) 'Religious Influences on the Art of Jean-Louis Forain', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 199-206.

Smith, B. (1963) *Goya*. Melbourne: The University of Melbourne.

Wolf, L. (2009) 'Les leçons de Goya', *Etudes*, 410(2), p. 221-230.

Polina Kirillovna Vishnevskaya

Bachelor of Arts, student. polinavishnevskaya@inbox.ru

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8637-7711>

Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034

St. Petersburg, Russian Federation

THE WAR IN THE DRAWINGS BY JEAN-LOUIS FORAIN IN 1914–1918

ABSTRACT

In the article, the author considered the interpretation of the war in the drawings of the French painter-caricaturist Jean-Louis Forain. The author problematized the artist's figure by offering a controversial interpretation of one of his most famous works as well as argued with the widespread opinion about the complete subordination of Forain's military works to the propaganda aspirations. The author identified that some of Forain's war drawings contain reminiscences of Rembrandt and Goya. Based on the analysis of these works, it is possible to demonstrate that Forain's interpretation of the war turns out to be much more complex than the unifying censorship prescriptions and, in some respects, runs counter to the propaganda discourse. Referring to timeless religious meanings and categories, citing the Bible, Forain presented a deep reflection on the phenomenon of the war and its interpretation on several levels. Forain also refused to completely demonize the enemy, admitting that a common soldier can become a victim of the government machine. Thus, having demonstrated the versatility and multidimensionality of Forain's art of the war period, the author of the article outlined a new vector for the study of his drawings of 1914–1918.

KEYWORDS

War drawings; First World War; war interpretation; Rembrandt van Rijn; Francisco Goya.

REFERENCES

- Accoulon, D. (2018) *Frédéric Rousseau. 14-18. Penser le patriotisme*. Paris: Gallimard. (in French)
- Beaupré, N. (2015) 'Barbarie(s) en représentations : le cas français (1914-1918)', *Histoire@Politique*, 2(26), p. 17-29. (in French)
- Becker, J.-J. (1985) 'L'union sacrée, l'exception qui confirme la règle. Vingtième Siècle', *Revue d'histoire*, 5, p. 111-122. (in French)
- Becker, J.-J. (1987) 'Le crayon-baïonnette de forain. Vingtième siècle', *Revue d'histoire*, 13, p. 106-108. (in French)
- Becker, J.-J., Krumeich, G. (2012) *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris: Tallandier. (in French)
- Bianchi, N. (2018) 'La satire désamorcée? Rire et politique dans quelques feuilles de tranchées françaises (1914-1918)', *Textes et contextes*, 1(13), s.p. (in French)
- Bouvier, P. (2011) 'Yo lo vi. Goya témoin des désastres de la guerre: un appel au sentiment d'humanité', *Revue internationale de la Croix-Rouge*, 93, p. 195-223. (in French)
- Byrnes, R. F. (1950) 'Jean-Louis Forain: Antisemitism in French Art', *Jewish Social Studies*, 12 (3), p. 247-256.
- Chernysheva, M. A. (2014) *Mimesis v izobrazitel'nom iskusstve: ot grecheskoi klassiki do frantsuzskogo surrealizma [Mimesis in the Visual Art: from the Greek Classic to the French Surrealism]*. St. Petersburg: Saint Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Coutin, C. (1994) '«Pourvu qu'ils tiennent...Les Français!» La contribution de Forain, dessinateur de presse, au moral des français pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 173, p. 53-76. (in French)
- Erbès, J. E. (1963) 'Fra Angelico et Rembrandt dans l'iconographie chrétienne', *Revue d'Histoire et de philosophie religieuses*, 43(1), p. 48-61. (in French)
- Forain, J.-L. (1920) *De la Marne au Rhin. Dessins des années de guerre. 1914-1919*. Paris: Editions Pierre Lafitte. (in French)
- France Inter (no date) *Ohé M'sieur Forain* [Online]. Available at: <https://www.franceinter.fr/emissions/carnet-de-chants-1914-1918/carnet-de-chants-1914-1918-16-aout-2018> (Accessed: 27 November 2020). (in French)
- Gillet, L. (1931) 'Forain', *Revue des deux mondes*, 4(3), p. 676-689. (in French)
- L'Impartial (1915) *La Terre-Sainte profanée*, 14 Octobre [Online]. Available at: <http://doc.rero.ch/record/88326/files/1915-10-14.pdf> (Accessed: 28 March 2021). (in French)
- Le Petit Palais (1986) *Rembrandt: eaux fortes*. Paris: Paris Musées. (in French)
- Le Petit Palais (2008) *Goya graveur*. Paris: Paris Musées. (in French)
- Lestienne, C. (2018) '1918 : un week-end de Pâques sous les bombes à Paris', *Le Figaro*, 28 Mars [Online]. Available at: <http://bit.do/fQqid> (Accessed: 10 March 2021). (in French)
- Navet-Bouron, F. (2000) 'Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre', *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 197, p. 7-19. (in French)
- Rowan, R. W. (1937) *The Story of Secret Service*. New York: Literary Guild of America.
- Shikel', R. (1988) *Mir Goyi [Goya's World]*. Moscow: Terra-Knizhnyi klub Publ. (in Russian)
- Sloane, J. C. (1941) 'Religious Influences on the Art of Jean-Louis Forain', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 199-206.
- Smith, B. (1963) *Goya*. Melbourne: The University of Melbourne.
- Verzhbitskii, A. (1995) *Tvorchestvo Rembrandta [Rembrandt's Art]*. St. Petersburg: Mifril Publ. (in Russian)
- Wolf, L. (2009) 'Les leçons de Goya', *Etudes*, 410(2), p. 221-230. (in French)