Ю.С. Смирнова

ОХОТНИК И НАБЛЮДАТЕЛЬ: САТИРИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ SIMPLICISSIMUS В КОНТЕКСТЕ СОЦИО-КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РУБЕЖА 19–20 ВЕКОВ

В статье рассматривается немецкий сатирический журнал Simplicissimus, выходивший в Мюнхене на рубеже XIX–XX веков. Приводятся сведения о восприятие журнала современниками. На основе некоторых фактов о художественной жизни общества того времени делаются попытки проанализировать значение журнала среди периодических изданий тех лет в историческом и культурном контексте.

The article deals with the German satirical magazine Simplicissimus, published in Munich at the turn of the 19th and 20th centuries. It provides information about the perception of the magazine by contemporaries. On the basis of some facts about the artistic life of the society of that time, attempts are made to analyze the importance of the magazine among the periodicals of those years in the historical and cultural context.

Ключевые слова: сатирический журнал Simplicissimus, Мюнхен, культурный контекст рубежа XIX–XX веков в Германии.

Keywords: satirical magazine Simplicissimus, Munich, cultural context at the turn of the 19th and 20th centuries in Germany.

Когда появляется то или иное интересное явление в культурной среде, это всегда становится ярким и запоминающимся событием. Явлением такого рода рубежа 19–20 веков по праву можно считать иллюстрированный сатирический журнал Simplicissimus. Он возник в Мюнхене в 1890-х годах и периодом своего издания охватил неспокойное время первой половины 20 столетия с его революциями и войнами.

Издание первого номера журнала не стало ярким событием в жизни горожан. Simplicissimus был распродан небольшим тиражом, всего тысяча экземпляров. Однако вскоре журналу удалось завоевать благосклонность аудитории и всеобщее признание.

Каковы же были причины столь быстрого роста популярности Simplicissimus? Каким образом он сумел не только завоевать ум и сердце своего читателя, но и от номера к номеру держать в напряжении государственных деятелей многих европейских стран? Как из рядового немецкого издания Simplicissimus превратился в своеобразный «рупор» народной критики своего времени, на ярких страницах которого нашли отражение крупные исторические и культурные события?

Основные идеи для сатиры Simplicissimus находил в классовой разобщенности немецкого общества, прусских порядках, социальной несправедливости, бюргерстве и «глупости» правящей элиты немецкого общества. С ростом популярности издания к выше сказанному добавилась критика международной политики европейских государств. Журнал был славен не только виртуозной графикой, но и правдивостью в отражении исторических событий. Подтверждение тому можно найти в среде русской интеллигенции того времени. Сохранилось письмо Льва 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» [1].

Известно, что многие русские художники того времени восхищались графикой Simplicissimus. Для них это был не просто журнал, это было «новое искусство», которому стоит подражать и на образцах



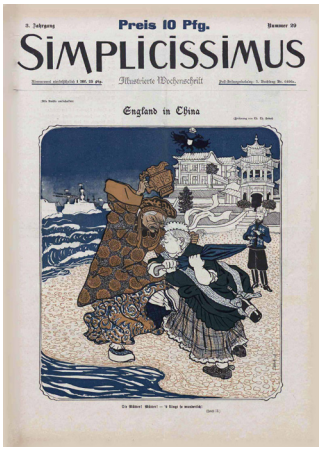


Рисунок 1. Томас Гейне. «Die Lösung der sozialen Frage», Simplicissimus, выпуск № 27, 1898 г.
Рисунок 2. Томас Гейне. «England in China», Simplicissimus, выпуск № 29, 1898 г.

которого стоит учиться мастерству. Мстислав Добужинский писал, что его «восхищал график Отто Диц, часто печатавшийся в Jugend и в Simplicissimus, и другие рисовальщики, и вообще, этот журнал был самым острым и передовым в то время, и я с нетерпением ждал выхода каждого номера» [2].

Особое значение в контексте вышесказанного приобретает сам город Мюнхен, столица Баварии, где издавался журнал. Для художников того времени Мюнхен был центром искусства. Здесь существовала художественная академия и много частных школ. По словам многих очевидцев, в первую очередь в Мюнхене учили рисунку. Леонид Пастернак по поводу системы преподавания в академии в то время писал, что «Пилоти… поставил Академию на небывалую ни до, ни после него высоту, так что учиться — особенно рисунку — многие предпочитали не в Париже, а в Мюнхене» [3].

Илья Репин, сравнивая условия учебы в Санкт-Петербурге и Мюнхене, делал акцент на том, что «тут 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» [4].

Особой известностью среди художественных школ пользовались

студии словенца Антона Ашбе, открытая в 1891 году, и венгерца Шимона Холлоши, существовавшая с 1886 года. Холлоши, в первую очередь, учил построению внутренних объемов предметов. Ашбе учил выявлять конструкцию и форму предмета выяснением распределения света и теней по поверхности предмета, что сравнимо с подходом французских импрессионистов. Игорь Грабарь отмечал: «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. Важна была только “большая линия” и “большая форма”. С изумленной твердостью и безошибочностью он проводил по контуру своим штрихом, оживляя фигуру... Он настаивал на широком письме: “только смелее, шире, не бойтесь”. И сам клал смелые широкие мазки…» [5].

Таким образом, на момент возникновения журнала в Мюнхене, наряду с почти вековой художественной традицией, существовали школы с новаторским подходом к принципам изобразительности.

Василий Поленов еще 1873 году, после посещения Мюнхена, в письме к конференц-секретарю Петербургской Академии художеств Петру Исееву очень лестно отзывался о жизни в городе. «Мюнхен, — по его словам, — 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» [9].

Столица Баварии к концу 19 века действительно процветала. Наряду с Парижем, Веной, Брюсселем, Мюнхен по праву можно было считать средоточием культуры и науки. Благодаря грамотно выстроенной среде, королевская резиденция Виттельсбахов становится притягательным для жизни городом. В больше степени этому способствовала созданная здесь инфраструктура: 1839 году появляются железные дороги, в 1876 году трамваи и электрическое освещение. В начале века была основана Королевская академия художеств, а в 60-е годы — Технический университет. Благодаря всему выше перечисленному, сюда стекались многочисленные изобретатели, ученые, художники, музыканты, писатели и просто

творческие, интересные и амбициозные люди. В Мюнхене в то время жили и работали Алоис Сэнефельдер, Джозеф фон Фраунгофер, Георг Ом, Алоис Альцгеймер, Хенрик Ибсен, Ричард Вагнер.

Для русских художников Мюнхен в то время был своеобразным «мостом» между Россией, Парижем и Италией. Сюда приезжали учиться живописи: именно с подражания работам немцев тесно связано начало «не салонного» искусства русских художников. На протяжении 90-х годов 19 века в Мюнхене жили и работали многие, среди них — Игорь Грабарь, Дмитрий Кардовский, Алексей Явленский, Марина Веревкина, Иван Билибин, Зиновий Гржебин, Павел Зальцман, Мстислав Добужинский, Василий Кандинский, Елена Маковская, Антон Скалон, Сергей Щербатов, Павел Шмаров, Михаил Шемякин. Такие тесные связи начались много ранее, еще с середины 19 века, и продолжались до прихода нацистов к власти. Безусловно, это не могло не сказаться на взаимном обмене культуры и искусства двух стран.

Известно, что 1898 году Валентина Серова и Исаака Левитана избрали членами Munich Secession. Выставки русского искусства на рубеже веков стали неотъемлемой часть культурной жизни Германской империи, и имена художников в это время уже были знакомы жителям Баварии. Сергею Дягилеву удавалось привозить сюда работы многих молодых живописцев и графиков. Михаил Нестеров в письме Турынину от 26 мая 1898 года по поводу одной из таких выставок писал: «…в Мюнхене мы русские — имеем шумный успех, мы — злоба дня — нас называют гениальной провинцией» [6].

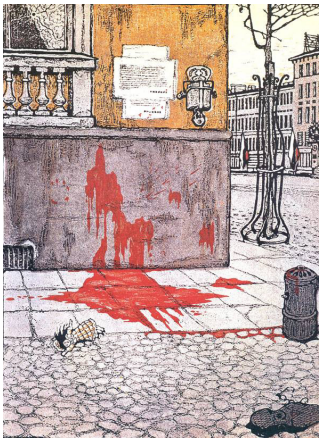
Те же процессы происходили и в России. Свидетельством тому явились выставки, на которых демонстрировались немецкие мастера. В 1888 году состоялась выставка, организованная Обществом архитекторов в Академии художеств. Зрителям были показаны работы Людвига Кнауса, Карла Пилоти, Франца Деффрегера [7]. В период 90-х годов 19 века взаимный обмен только усиливался. В это время в Москве и Санкт-Петербурге часто устраиваются выставки иностранных художников. Не оставались в стороне и печатные издания, первенство здесь по праву принадлежит журналу «Мир искусства», который часто публиковал материалы о художественной культуре Германии того времени.

Ярко факт взаимного обмена проявился и в живописи. Такие примеры не единичны. Если обратиться к знаменитой картине Михаила Врубеля «Пан», то можно увидеть аллюзии живописи Беклина и Штука. О.И.Подобедова и А.А.Сидоров много позже в своих исследованиях высказывали предположение о влиянии работы Мстислава Добужинского «Октябрьская идиллия» на рисунок Томаса Гейне «Из самой темной Германии (Уличная сценка)» для Simplicissimus [8].

В 1890-е годы в культурной жизни столицы Баварии происходит ряд событий, имевших общеевропейский резонанс и безусловно ставших одним из важных факторов для возникновения журнала Simplicissimus.

Во-первых, в это время Рихард Мутер выпускает третий том истории искусства XIX века, где критикует академизм и дюссельдорфскую школу, выдвигая на первый план прерафаэлитов, французских импрессионистов, Пюви де Шаванна и новых немецких художников Арнольда Беклина и Франца фон Штука. В России книга надела много шума. О ней говорили и писали. Василий Переплетчиков после знакомства с книгой записал в дневнике: «Как мало думал я до сих пор, как малообразован, а три раза уже был за границей, а много ли вынес» [10].

Во-вторых, возникновение в 1892 году нового союза мюнхенских художников. На тот момент времени Münchner Künstlergenossenschaft (Мюнхенская ассоциация художников) была крупнейшим профессиональным сообществом художников в Европе. Среди участников, по всей видимости, преобладали консервативные взгляды. После провальной выставки в 1888 году и отказа ассоциации в признании значимости импрессионизма, экспрессионизма, символизма и других современных тенденций в искусстве несколько художников решили выйти из союза и создать свою организацию — Ассоциацию визуальных художников Мюнхена, которая впоследствии получила название Munich Secession (Мюнхенский Сецессион). Московский журнал «Артист» в то время писал об этом как о «событии, которому суждено иметь большое значение» [11]. Надо отметить, что в 1890 году схожее событие произошло и в художественных кругах Франции, когда в противовес официальной выставочной организации — Салону Елисейских полей — была создана новая — Салон Марсова



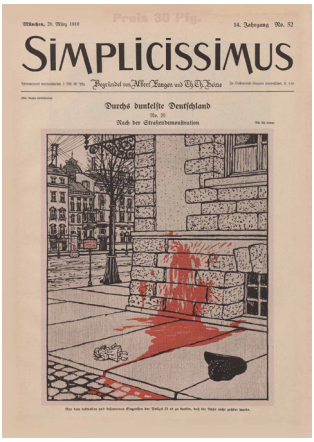


Рисунок 3. Мстислав Добужинский. «Октябрьская идиллия», 1905 г.
Рисунок 4. Томас Гейне. «Nach der Straßendemonstration; gegen den blutigen Polizeieinsatz bei Demonstrationen gegen das Dreiklassenwahlrecht», Simplicissimus, выпуск № 52, 1910 г.

поля, устраивавшая самостоятельные ежегодные выставки, но, по словам В.А.Лапшина, именно «возникновение Munich Secession приобрело в глазах современников значение почти символического акта, характеризующего важнейшие тенденции развития европейской художественной жизни, а само слово Secession стало нарицательным обозначением всех тех художников и группировок, которые выступали против господствующих официальных доктрин и творческих принципов» [12]. И это справедливо; например, русские художники позднее создали объединение «Мир искусства», который, наподобие Munich Secession, также стремился противопоставить себя официальному искусству.

Именно с творчеством художников новой ассоциации было связано развитие так называемого стиля Jugendstil (Югендштил) и основание журнала Jugend, не менее важного в судьбе Simplicissimus.

Значимым фактором в развитии печатной индустрии и популярности журналов как одной из разновидностей данной продукции был технический прогресс. Здесь стоит упомянуть об изобретении автоматических печатных станков, а именно линотипа 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 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.

Наполеоновские войны, промышленная революция и прочие социально-политические и экономические изменения в мире способствовали формированию слоя массового читателя, человека с начальным образованием, имеющего достаточные доходы для удовлетворения широкого круга материальных и социальных потребностей. Это была большая «прослойка» общества. В таких читателях были заинтересованы издатели и рекламодатели, ибо дешевые массовые товары считались наиболее выгодными для извлечения прибыли.

С середины 19 века 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.

Важным фактором привлечения аудитории в это время становится иллюстрация и увлекательное литературное произведение или статья, которые печатаются сериями. Благодаря изобретению фотографии и фотохромолитографии, иллюстрация приобретает цветность. Яркая картинка в сочетании с интересным или провокационным произведением — идея, рассчитанная на мотивацию приобретения печатного издания. Заинтересовала первая часть — читатель непременно купит следующий номер или оформит подписку. К примеру, все в том же журнале Saturday Evening Post впервые в 1903 году был напечатан самый известный роман Джека Лондона «Зов

предков». Именно Saturday Evening Post считается одним из первых журналов в Америке, где яркой цветной иллюстрации отводилось чуть ли не первое место. Недаром, иллюстрации рубежа 19–20 веков этого издания и в настоящее время не утратили актуальность и зачастую печатаются как отдельные красочные плакаты в стиле модерн, а художники, сотрудничавшие с Saturday Evening Post, приобрели известность. Среди них стоит упомянуть Нормана Роквелла.

Еще одним средством популяризации журнала явилась его рубрикация. Впервые такое издание еще в 1731 году предложил Эдвард Кейв для Gentleman's Magazine. К середине 19 века рубрикация стала неотъемлемой частью практически всех периодических изданий.

Нельзя оставить без внимания и появление журналов, ориентированных на определенный круг читателей. Все тот же Эмиль де Жирарден уловил тенденции времени и предложил решение, которое во многом определило судьбу развития подобного рода изданий на столетие вперед. Таким решением стал первый журнал, ориентированный исключительно на женскую аудиторию, — La Mode, выходивший в Париже с 1829 по 1854 годы.

В обусловленности популяризации журналов надо учитывать и географический фактор. Например, в России периодические издания выгодны были для читателей, живущих далеко от столицы. В Тобольске или Омске, подписчики могли читать новые романы Диккенса через две недели после их публикации в Англии.

Таким образом, в 19 веке журнал как средство передачи и получения информации превращается в важный элемент культуры. Он ставит перед собой цель подачи многогранных сведений, предназначенных для читателей с разными предпочтениями, часто рассчитанных на длительное потребление, что во многом было обусловлено редкой периодичностью издания и рядом экономических, технических и культурных факторов.

В контексте данного исследования имеется в виду журнал массового потребления, а не узко-ориентированный научный журнал или журнал местного значения, которые были также частью культурной среды того времени и существовали параллельно как самостоятельное явление. К примеру, в США до середины 19 века популярными были именно

журналы местного значении. Это было обусловлено спецификой американского населения, их привязанностью к распродажам, скидкам и акциям, сведения о которых печатались в местной прессе и не могли быть актуальны на тот момент времени для больших журналов.

Simplicissimus был журналом, предназначенным для массового читателя, но вряд ли издатели рассчитывали, к примеру, на большую подписку дамской аудитории, что говорит о размытости границ узкой направленности журналов такого рода и отсутствии ограничений в спектре возможностей издания. Английский сатирический журнал Vanity Fair своим читателям предлагал вполне светские театральные обзоры, статьи о моде и научных открытиях, а тот же Jugend публиковал карикатуры.

Сатира тоже может рассматриваться как фактор, способствующий возникновению и долгому существованию Simplicissimus. В графике юмористические изображения имеют многовековую историю. Карикатура существовала в самые отдаленные времена, признаки ее имеются в рисунках древних народов, правда, тогда она носила примитивный характер. Яркий толчок для развития этого жанра в графическом искусстве периодических изданий 19 века был дан еще 17–18 веках в Англии такими мастерами, как Уильям Хогарт, Джеймс Джилльрей, Томас Роландсон. Во Франции этот момент связан с революцией, где карикатура приобрела особую остроту, бичуя аристократию и духовенство. Появление фигуры Наполеона I дает обильный материал художественной сатире. Гневом проникнуты листки Франциско Гойи, карикатуристы с азартом посвящали Наполеону не сотни, а тысячи сатир и набросков. Именно на фоне событий французской революции и фигуры Наполеона I формируется специфика политической карикатуры последующего времени с ее агрессивностью и даже в какой-то степени злостью.

В конце 1830 года в Париже появляется знаменитый политико-сатирический журнал La Caricature. Попытки создания сатирических журналов можно наблюдать и в более ранний период, например, в той же Англии, но первенство полноценно оформившегося издания такого рода принадлежит La Caricature. Журнал имел огромный успех, что привело издателей к идее создания еще и газеты; так появилась

знаменитая Le Charivari. Именно La Caricature по праву можно считать прототипом всех последующих сатирических изданий. В нем впервые стали публиковаться политические карикатуры. Авторство здесь принадлежало знаменитому Оноре Домье. Известным фактом является то, что за рисунок «Гаргантюа», аллегорически высмеивавший правительство Людовика-Филипа, Домье и издатель журнала Чарльз Филипон попали на шесть месяцев в тюрьму за оскорбление личности короля. Нельзя не вспомнить точно такое же событие в жизни Simplicissimus, случившееся несколькими десятилетиями спустя с Томасом Гейне и Альбертом Лангеном. За карикатуру, оскорблявшую величество Вильгельма II, в 1898 году художник попал в тюремное заключение на шесть месяцев, а издатель был вынужден выплатить большой штраф и эмигрировать почти на год в Швейцарию.

Именно с La Caricature можно связать возникновение целой плеяды талантливых французских карикатуристов, оказавших огромное влияние на последующих рисовальщиков. Среди них можно назвать имена Анри Монье, Травье, Эдмона де Бомона, Гранвиля, Гюиса, Стейнлена, Форена, Леандра, Лотрека, Виллета, Карандаша.

Надо сказать, что Альберт Ланген долгое время жил в Париже и при создании журнала Simplicissimus он ориентировался именно на французские образцы. Сюда в 1890 году он приехал с идеей учиться живописи, а позднее, когда открыл свою художественную галерею, обзавелся знакомствами с известными писателя и художниками. Он был знаком с Анри Беком, Абелем Хермантом, Октавом Мирбо, Эмилем Золя и уже известным в то время художником Теофилем Стейнленом. Дальнейшие подобного рода знакомства и связи привели Лангена к идее организации издательства.

С середины 19 века, когда волна увлечения сатирическими журналами докатилась и до Германии, здесь возникает ряд подобных изданий — Kladderadatsch, Fliegende Blatter и Die Munchener Bilderbogen. Среди художников, искусство которых не осталось не замеченным, можно назвать Вильгельма Буша, Адольфа Оберлендера и Адольфа Менцеля, создателя знаменитых приключений «Макса и Морица».

Fliegende Blatter издавался в Мюнхене, но он не был политически-

ориентированным журналом, в отличие от того же Kladderadatsch, выходившего в Берлине или Simplicissimus, который был создан несколькими десятилетиями позже. Здесь, как и в Die Munchener Bilderbogen, печатались карикатуры и сатирические рассказы из жизни простых городских обывателей и крестьян. К примеру, рассказ в картинках Der Bauer und der Windmüller («Крестьянин и мельник»), опубликованный в номере Die Munchener Bilderbogen за 1861 году.

В то время такие издания действительно имели большую популярность. К примеру, 1895 году, за год до появления Simplicissimus, тираж Fliegende Blatter достигал 95 000 экземпляров.

Таким образом, несмотря на то, что карикатура к моменту создания журнала имела многовековую историю, журнальная сатира возникла на рубеже 18–19 веков, и фоном для ее появления в большей степени были политические и социальные события.

Все юмористические журналы того времени посредством сатиры в какой-то степени приобрели социально-психологическую функцию. Данная особенность была присуща сатире во все времена, но здесь она воплотилась в новой форме на страницах периодических изданий, подобно шуту при господине в средние века. Выражая негативные стороны жизни на страницах журнала, сатира посредством смеха восстанавливала равновесие в общественном сознании.

Смех всегда имел культовое значение, и журнальная сатира здесь не является исключением. Если вспомнить М.М.Бахтина и идею фольклорно-мифологического происхождения смеха, в которой он связан с категорией обновления, расставанием со старым и рождением нового, стерические издания рубежа 19–20 веков наделяются важным, в какой-то степени, сакральным значением для общества в рамках быстро изменяющегося мира [13]. Такая идея не являлась чем-то новым, образцами «карнавального» смеха изобилует европейская традиция. В Средние века — фасцении, фаблио, шванки, пляски смерти, в эпоху Возрождения — «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле. Смех всегда оставался способом обнаруживать несоответствия между видимостью и сущностью, формой и содержанием.

Журнал Simplicissimus, как упоминалось выше, был не единственным

периодическим изданием сатирического содержания в Мюнхене, но, как и Jugend, это был журнал так называемого «нового» искусства, художников, противопоставивших себя «системе». Если рассматривать в данном контексте, то его издание само по себе — протест или противопоставление себя всему существующему. Чтобы добавить агрессии изданию, создатели журнала выбирают основными темами сатиры внутреннюю и внешнюю политику Германской империи, как это было, например, все с тем же La Caricature.

Критика Simplicissimus всегда носила интернациональный характер. В России за сатиру на императора официально распространение журнала было запрещено. Тем не менее, с риском для своей свободы его нелегально ввозили в страну. Павел Щербатов в своей переписке с Валентином Серовым сообщает, что ему «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» [14].

По аналогии с Simplicissimus в 1905 году, недавно вернувшийся из Мюнхена Зиновий Гржебин начал издавать художественно-сатирический журнал «Жупел». Журнал не только обликом был близок мюнхенскому изданию, в первом номере участники напечатали обращение к художникам Simplicissimus, которое поместили внутри рисунка Томаса Гейне. В этом обращении было сказано: «Сотрудники Жупела через головы русской полиции шлют привет своим талантливым товарищам из Simplicissimus» [15]. В период 1905–1906 годов в России появится много подобных изданий, но все они через короткий промежуток времени под натиском цензуры переставали существовать, среди них — «Адская почта», «Молот», «Буревал», «Паяц», «Искры» и др.

Яркой, но неоднозначной является и реакция журнала на Первую мировую войну. В работах этого периода проявились националистичные черты журнала. Если до этого времени журнал по праву можно было назвать интернациональным, то с началом войны ситуация меняется. Герман Гессе пишет: «Летом 1914 года Simplicissimus следовало бы прекратить существование или же любыми способами, не исключая переноса издания в Швейцарию, продолжать борьбу против кайзера,

против унтер-офицерского духа, против правосудия на службе правящих классов. Он этого не сделал и перестал существовать как орган европейского масштаба. В нем, как и раньше, появлялись восхитительные карикатуры, в нем продолжали сотрудничать крупные художники, но он лишился прежней силы правды, подлинного обвинения, искреннего возмущения, которые заставляли сильнее биться мое сердце при чтении его самых первых номеров» [16]. Однако все о том же периоде на страницах журнала «Вестник Европы» была опубликована статья, где сообщалось следующее: «…немцы о себе гораздо худшего мнения, нежели мы о них. В особенности в этом отношении усердствует талантливый карикатурист Тени… Главной мишенью своей он Тени избрал военную касту, и для нас в этой особенности его творчества таится особый интерес, вполне понятный и объяснимый» [17].

Если рассматривать журнал Simplicissimus как явление, противопоставившее себя всему неправильному и устаревшему, всем негативным социальным и культурным явлениям в обществе и мире, становится понятным идея назвать журнал таким именем.

Простак, а именно так переводится с немецкого Simplicissimus, название, исторически происходящее от имени героя одноименного романа Ханса Якоба Кристоффеля фон Гриммельсгаузена «Симплициссимус — любитель приключений», увидевшего свет в 1669 году. Образ журнала Simplicissimus был связан с немецкой народной сатирической традицией о представителе книжной учености, повредившемся в уме, который, возомнив себя «немецким героем», направляемым «божественным» Юпитером, пытается исправить и образумить мир. И в романе и художественном воплощении журнала при близком знакомстве возникает много исторических аллюзий. У Гриммельсгаузена «герой» мечтает объединить под своей властью германские народы, «которым подчиняются другие европейские государства, чьи короли будут получать свои короны, королевства и входящие в них земли от немецкой нации по доброй воле» [18]. Те же настроения с новой силой пронизывали культурный дух Германии и в 19 веке.

Когда на прилавках газетных ларьков в 1896 году появился







Рисунок 5. Норман Роквелл. Обложка журнала Saturday Evening Post, 1916 г.
Рисунок 6. «Das Märchen vom Berggeist Rübezahl», Munchener Bilderbogen, выпуск 1187, 1895 г.
Рисунок 7. Эрлер Фриц. Обложка журнала Jugend, выпуск № 1, 1996 г.

журнал с названием Simplicissimus, это не могло восприниматься как что-то совсем новое и незнакомое. Это был комичны «герой нации» — Симплициссимус — любитель приключений — только уже адаптированный к реалиям нового времени, что, безусловно, способствовало его популярности: наивный «пройдоха», который совершал много неприглядных поступков, но всегда был искренним и добрым в своем порыве, близким и понятным для многих поколений немцев. Воплощенный в формах нового эстетически-рафинированного изобразительного искусства, он должен был расшевелить и встряхнуть застывшую жизнь немецких бюргеров.

Для северной традиции названия, связанные с уже существующей сюжетной линией, не были чем-то редким. Взять, к примеру, сатирический журнал Der wahre Jakob, где название было связано с идеей, обращенной к библейскому сюжету о Якове и Исаве [19].

Первый номер Simplicissimus увидел свет 4 апреля 1896 года. Издание было годичным. В год выходило в среднем от 51 до 54 выпусков. Каждый выпуск имел нумерацию. Соответственно, в начале апреля каждого года выходил первый годичный выпуск журнала. Объем полос каждого номера в разные годы варьировался от 8 до 15. В первый год издания нумерация страниц была индивидуальной для

каждого выпуска, начина с 1897 года она становится годичной. Если просмотреть хотя бы один номер, первое, на что обращаешь внимание и на чем издатели делали акцент, — яркая, художественно-цельная обложка.

Обложка журнала имела общий макет. Первая и четвертая полосы снабжались цветными иллюстрациями, третья полоса первые два года отводилась под рекламу; начиная с 1898 года рекламу стали печатать на последней полосе. В титульной части размещалась следующая информация: логотип, дата выхода номера, рекомендуемая цена, сведения о типе издания, нумерация. Шрифт, используемый при создании логотипа Simplicissimus, — рисованный гротеск, написан был средним пером так, что получалась разная ширина штриха. Важной деталью является и тот факт, что словом «гротеск» еще обозначают сатирический прием, и, действительно, для публики 19-го века такое «голое» начертание выглядело комично и гротескно.

В отличие от параллельно выходившего журнала Jugend, где логотип выступает составной частью рисунка на обложке, в Simplicissimus логотип — неизменная часть первой полосы. Jugend вообще был изданием стилистически и идейно близким Simplicissimus. Более того, многие ведущие художники, такие как Томас Гейне и Бруно Пауль, создавали иллюстрации и для Jugend. Не меняющийся логотип был явлением более типичным для большинства журналов не только в Германии, но и в других странах Европы, в Америке и в России. Примером может служить французское иллюстрированное литературное издание Gil Blas Illustre, которое выходило в это время в Париже.

Типографика журнала имеет завершенную продуманную композицию. Как основной шрифт издания был выбран готический. Обращение издателей именно к этому шрифту отнюдь не случайно, оно обусловлено традицией. Фрактура просуществовала до середины 20 века.

Вторая составная часть обложки — рисунок. Он занимал практически три четверти страницы и менялся от номера к номеру. Содержательная часть рисунка, как правило, носила сатирический контекст, являясь откликом на те или иные события. Поэтому, даже если читатель не

понимал немецкий язык, он всегда мог понять универсальный язык графики. Рисунок имел заглавие, и часто, как в лучших традициях карикатуры, внизу страницы присутствовал поясняющий текст.

Понимание задач декоративной графики, умение воплотить идею посредством линий и ярких лаконичных пятен в сочетании с ритмичностью демонстрировала от номера к номеру обложка журнала. Акцент на обложке сохранялся на протяжении всего периода издания Simplicissimus.

Второе, на чем делался акцент, — это обилие красочных иллюстраций в блоке. Цветной рисунок был новшеством для журналов того времени, и такая иллюстрация только входила в обиход периодических изданий. Здесь еще надо сделать акцент, что это была графика «нового» искусства, которое, как уже было сказано ранее, впоследствии получило название «Югендштиль». Соответственно, в первое время для иллюстраций Simplicissimus были характерны художественные приемы данного стиля. Стоит обратить внимание — графика журнала всегда соответствовала тенденциям актуальных направлений в изобразительном искусстве. Именно иллюстрация сделала журнал узнаваемым во всем мире.

В Simplicissimus в разные периоды времени одновременно работало несколько художников. В первые годы издания облик Simplicissimus создавали Томас Гейне, Олаф Гулбранссон, Бруно Пауль, Фердинанд фон Резничек, Вильгельм Шульц, Эдуард Тени, Рудольф Вильке, Карл Арнольд, Джозеф Бенедикт Энг, Эрнст Хейлеман, позднее к ним присоединились Жанна Маммен, Эрих Шиллинг, Курт Хайлигенштедт, Карл Штурцкопф. Но, как ни странно, при таком обилии талантливых рисовальщиков со своей графической манерой художественная составляющая журнала смотрится стилистически выверенной и гармоничной, из чего можно сделать вывод, что все составные механизмы журнала работали на идею, воплощаемую посредством синтеза двух видов искусства — литературы и графии с акцентом на юмор, сатиру, гротеск и эстетику, гармонию, красоту. В конце 19 века идеи синтеза искусств имели широкое распространение в Европе, и Германия не стала исключением. В Баварии такие идеи тоже были распространены, их можно связать и с философскими трактатами Джона Рескина, прерафаэлитами и даже с идеями Рихарда Вагнера [20].

Simplicissimus по праву можно назвать форумом для многих писателей своей эпохи. Огромная заслуга в этом принадлежит Альберту Лангену. Именно он сумел объединить вокруг своего издательства столько талантливых и интересных писателей, которые еще при жизни стали классиками мировой литературы, — это Фрэнк Ведекинд, Томас Манн, Генрих Манн, Райнер Мария Рильке, Ричард Демел, Герман Гессе, Гуго фон Гофмансталь, Карл Краус, Густав Майринк и многие другие.

Лангена нельзя назвать типичным издателем, считавшим приоритетом только экономическую выгоду, он выполнял и культурно-политическую миссию. Все авторы, с которыми он сотрудничал, были в какой-то мере новаторами в литературе. По воспоминаниям Германа Гессе, однажды в его доме на берегу Боденского озера появился Альберт Ланген и предложил сотрудничать.

Исходя из выше сказанного, можно заключить, что журнал Simplicissimus в наше время воспринимается как своего рода протест или неприятие той действительности, в которой он создавался. Такую задачу сатирического творчества еще в 1796 году в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» определил Фридрих Шиллер. Он писал, что «в сатире в качестве высшей реальности противопоставляется идеал неудовлетворяющей нас действительности. Нет необходимости высказывать идеал словами, если поэт умеет его пробуждать в нашей душе» [21].

Если ориентироваться на данное высказывание, становится понятной концепция журнала: создатели Simplicissimus, ставя перед собой определенные идеалы «высшей реальности», средствами искусства демонстрируют антиидеал в конкретном предмете обличения, тем самым вызывая отрицание действительности. При этом взамен «данности» они предлагают новый иллюзорный мир, который мог бы быть, если бы в нем не было пороков. Согласно Артуру Шопенгауэру, преодоление «эгоистических импульсов» осуществляется именно в сфере искусства и морали, и идеалом в данном случае выступает «новое» искусство.

Возможно, в рамках существующих здесь устремлений и возникает образ главного символа журнала — красной собаки. В сатире разные образы и герои могут вступать в сложное взаимодействие с окружающим

миром, к примеру, Дон Кихот Мигеля де Сервантеса. Отсюда становятся вполне понятными философские устремления создателей журнала: они прагматичны и рационалистичны. Читателю предлагается «охота» наблюдателя за наблюдениями, ибо из номера в номер зверь наблюдает глазами зрителя «прорехи на человечестве», раскрывая трагический аспект самого бытия, и все это воплощается в рамках немецкого бюргерства, с его многовековыми устоями и традициями.

Оригинальность и самобытность журнала состояла в его новаторском подходе, который, безусловно, привнес в издание Альберт Ланген, с его французскими веяниями свободы, пацифизма, «парижской смесью» искусства и политики, по словам Германа Гессе, побуждающей «столь многих молодых художников и литераторов во французской столице… к сознательному осмыслению политических событий» [22], в немецком национальном духе, с его резкими, дерзкими, даже по-своему юношескими нападками на авторитеты и в самосознании германского народа единой нацией, в аспектах графики Людвига Тома, Эдурда Тени, Томаса Гейне.

В послевоенной Германии была сделана попытка возродить журнал, но из-за политических обстоятельств времени Simplicissimus не просуществовал долго. В нем уже не чувствовалось того волшебного притяжения, которое было присуще журналу в первые годы издания. Прямых последователей у Simplicissimus не было, однако 1954 году в Берлине появился сатирический ежемесячник Eulenspiegel, ставший ярким явлением свое времени. Несмотря на это, Simplicissimus и по сей день по праву можно считать лучшим художественно-сатирическим журналом Германии и одним из самых ярких общеевропейских периодических изданий.

Примечания:

1. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 73. Серия третья. Письма. — М.: Художественная литература, 1954. — С. 45–46.

2. Мир искусства. — 1899. — С. 243–245.

3. *Молева Н.М.* Школа Антона Ашбе: К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX веков / Н.М.Молева,

Э.М.Белютин. — М.: Искусство, 1958. — С. 17—21.

4. Репин. Общее впечатление о Мюнхене. 5 ноября 1893 года / Репин: [Статьи и материалы] / АН СССР, Институт истории искусств; ред. И.Э.Грабарь, И.С.Зильберштейн. — М.-Л.: АН СССР. — 1948–1949.

5. *Грабарь И.Э*. Моя жизнь: Автомонография. — М.-Л.: Искусство, 1937. — С. 126–128.

6. *Нестеров М.В*. Воспоминания / вступ. ст. А.А.Русаковой. — М.: Советский художник, 1985.

7. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культур / под ред. В.И.Рымарева. — М.: Наука, 1980. — С. 193–235.

8. *Сидоров А.А*. Русская графика начала XX века. — М.: Искусство, 1969. — С. 121.

9. *Молева Н.М*. Школа Антона Ашбе: К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX веков / Н.М.Молева, Э.М.Белютин. — М.: Искусство, 1958. — С. 17–21.

10. Мир искусства. — 1899. — № 1. — С. 116.

11. *Стасов В.В*. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. 2. — СПб.: Типография М.М.Стасюлевича, 1894. — С. 403.

12. *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. — М., 1980.

13. *Бахтин М.М*. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–407.

14. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / ред.-сост., авт. вступ. ст. о мемуаристах и комментариев И.С.Зильберштейн и В.А.Самков. Т. 1. — Л., 1971.

15. Жупел. — 1905. — № 1. — С. 10.

16. Письмо Германа Гессе господину Т.Г.М. // Глатц. — 1929. — 9 августа.

17. Вестник Европы. — 1915. — Ноябрь. — С. 419–420.

18. *Федоров А*. О «Симплициссимусе» Гриммельсгаузена и его переводе // Резец. — 1934. — № 6; *Пуришев Б.И*. Очерки немецкой

литературы XV–XVII вв. — М., 1955. — С. 391.

19. URL: http://www.bibleserver.com/text/EU/1.Mose25 (дата обращения: 2.09.2017).

Широко распространенный мифологический и литературный мотив о двух братьях, которые не любят друг друга. Примерами также могут служить Каин и Авель из Ветхого Завета или Ромул и Рем из римской мифологии.

20. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культур / под ред. В.И.Рымарева. — М.: Наука, 1980. — С. 193–235.

21. *Шиллер Фридрих*. О наивной и сентиментальной поэзии / Собрание сочинений / ред. Б.Аронтом. Т. 6. — М.: Гослитиздат, 1957. — С. 414–415.

22. Письмо Германа Гессе господину Т.Г.М. // Глатц. — 1929. — 9 августа.

Библиография:

1. *Бенуа А.Н*. //Мир искусства. — 1899. — № 2.
2. *Бродский И.А*. Горький и художники. Воспоминания, переписка, статьи. — М.: Искусство, 1964.
3. *Валлис М*. Югендстиль. — Варшава: Аркадии, 2006.
4. *Вильберг Ганс Петер*. Азбука книжного дизайна / Ганс Петер Вильберг, Фридрих Форсман [пер. с нем. В.Г.Еременко] / пер. в редакции А.В.Иванова. — СПб.: СПбГПУ, 2003.
5. *Грабарь И.Э*. Моя жизнь: Автомонография. — М.-Л.: Искусство, 1937.
6. *Григоренко М*. Журнал Simplicissimus: смех как источник демифологизации / Феноменология смеха. — М.: Министерство культуры РФ, 2002.
7. *Дульский П.М*. Графика сатирических журналов 1905–1906 гг. — Казань, 1922.
8. *Дягилев С*. Европейские выставки и русский художник / Новости и биржевая газета. — 1896. — 26 марта.
9. *Евсина Н.А., Каждан Т.П*. И.Э.Грабарь и деятели немецкой

культуры (конец XIX первая треть XX века) // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. — М., 1980.

10. *Зильберштейн И.С., Самков В.А*. Валентин Серов в переписке, интервью и документах: в 2 т. — Л.: Художник РСФСР, 1985.

11. *Кнабе Г.А*. Энциклопедия дизайнера печатной продукции. Профессиональная работа. — М: Издательский дом «Вильямс», 2006.

12. *Левитан И.И*. Письма. Документы. Воспоминания / под общ. ред. А.А.Федорова-Давыдова. — М.: Искусство, 1956.

13. *Молева Н.М*. Школа Антона Ашбе: К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX веков / Н.М.Молева, Э.М.Белютин. — М.: Искусство, 1958.

14. *Нестеров М.В*. Давние дни. Встречи и воспоминания. — М.: Искусство, 1959.

15. *Рожнова О.И*. История журнального дизайна. — М.: ИД «Университетская книга», 2009.

16. *Сарабьянов Д.В*. Модерн. История стиля. — М.: Искусство, 1989.

17. *Сидоров А.А*. Русская графика начала XX века. — М.: Искусство, 1969.

18. Стандарты по издательскому делу / сост. А.А.Джиго, С.Ю.Калинин. 3-е изд. — М.: Экономистъ, 2004.

19. *Стасов В.В*. Из поездки по Европе // Северный вестник. — 1892. — № 1. — Отд. 1. — С. 279–298; № 12. — Отд. 1. — С. 253–286.

20. *Стасов В.В*. Письма к деятелям русской культуры. В 2 т. — М.: Наука, 1967.

21. *Стернин Г.Ю*. Очерки русской сатирической графики. — М.: Искусство, 1964.

22. *Стернин Г.Ю*. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970.

23. *Стернин Г.Ю*. Художественная жизнь России на рубеже 19–20 веков. — М.: Искусство, 1970.

24. *Стерноу С.А*. Арт-Нуво. Дух прекрасной эпохи. — М.: Белфакс, 1997.

25. *Подобедова О. И*. Лансере Е.Е. — М., 1961.

26. Переписка В.В.Верещагина и В.В.Стасова / письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. А.К.Лебедевым, Г.К.Буровой; под ред. А.К.Лебедева. — М.: Искусство, 1950–1951.

27. *Рылов А.А*. Воспоминания. — М.: Искусство, 1954.

28. Русский отдел на Берлинской выставке (письмо в редакцию) // Художественный журнал. — 1886. — С. 244–246.

29. *Философов Д.В*. Журнал Simplicissimus — речь 25 ноября 1912 // Сатирикон. — 1912. — № 48.

30. *Философов Д.В*. Рукопись статьи «Юношеские годы Александра. Бенуа» (1916) / ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 17. 14.

31. *Фар-Беккер Г*. Искусство модерна. — Konemann, 2004. — С. 64.

32. *Эрнст С.Р*. В.А.Серов [очерк жизни и деятельности]. — СПб.: Ком. популяризации худ. изд. при Российской академии истории материальной культуры, 1921.

33. Золотое руно. — 1906. — № 5.

34. Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 14.— С. 105.

35. Мир искусства. — 1900. — № 19–20.

36. Мир искусства. — 1904. — № 1.

37. *Muter Richard*. Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. B.d. 3. — Munchen, 1894.

38. *Rainer Metzger*. Munich its golden age of art and culture 1890–1920. Picture edited by cristian brandstatter with 466 illustrations, 387 in colour. Thames & Hudson. — London, 2009.

39. *Reber Franz*. Geschichte der neuern deutschen Kunst mit Berucksichtigung der Kunstentwicklung in Russland. — Stuttgart, 1874.