

Наталья Щербакова

## Город — «это другие». Образ города в творчестве Джеймса Энсора

Название статьи обыгрывает знаменитое высказывание Жан-Поля Сартра «Ад — это другие» применительно к проблематике претворения образа города в литературе и изобразительном искусстве второй половины XIX века. Крупный мегаполис, переполненный «другими» — людьми, составляющими толпы, в которых отдельный человек теряет свою самость и становится безликой частью массы, был по определению враждебен личности художника. В настоящем исследовании автор анализирует творчество бельгийского символиста Джеймса Энсора, в чьих произведениях образ города имеет два облика: город, как очищенное от человеческого присутствия рукотворное пространство, подчеркивающее красоту распростертого над ним «природного» неба, и город — как сосредоточение человеческих масс, поглощающих всякую индивидуальность.

Ключевые слова:

Джеймс Энсор,  
символизм, образ города в искусстве,  
городская толпа,  
художник и толпа,  
маска.

Культура второй половины XIX столетия знает массу примеров обращения художника к теме города. С эпохи реализма город и жизнь человека в нем становится одной из главных тем пластических искусств, литературы и науки. В 1863 году Шарль Бодлер постулирует, что «поэт современной жизни» неотделим от города. В нем, в людях, его наполняющих, художник должен искать темы своего творчества, свое вдохновение, формы и формулы нового искусства. В европейском искусстве конца XIX — начала XX века трудно найти художника, который бы не сделал город и толпы его обитателей предметом изображения, либо, напротив, исключил бы эту тему из своего творчества, став в принципиальную оппозицию к техническому прогрессу и, связанному с ним, урбанизму. Искусство символизма, к которому принято причислять бельгийского художника Джеймса Энсора, знает примеры и той и другой стратегии.

Город и его население — объемная и многогранная тема, в которую, как в море, стекаются почти все художественные размышления Энсора. Социальная и политическая сатира, над которой автор много и плодотворно работает в течение наиболее яркого периода творчества 1880–1890-х годов, специфически трактованный «евангельский» цикл изображений, посвященный фигуре Христа, противостоящего бушующей и разнузданной массе, и конечно же тема масок являются следствием рассуждений мастера об обществе, о месте и роли художника в нем, о личности и толпе.

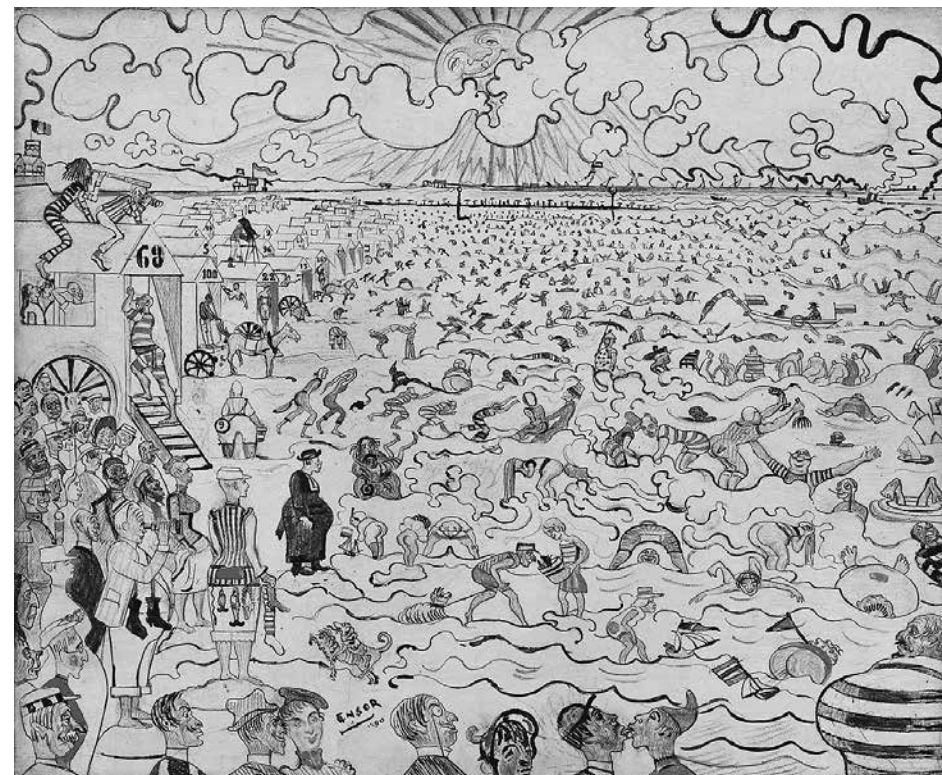
В целом работы, в которых явлен облик конкретного города — Брюсселя или приморского Остенде — можно разделить на две категории, определяющие отношение художника к этому мотиву: совершенно пустынный, очищенный от присутствия человека городской пейзаж — «портреты» улиц и зданий, крыш и неба над ними, и наиболее яркий — сюжет массового действия «в стенах» города. Как известно, Джеймс Энсор неразрывно связан с Остенде, в котором художник прожил всю свою жизнь, за исключением времени, проведенного в столице Бельгии во время обучения в Академии художеств. Героем подавляющего

большинства «стерильных» пейзажей мастера является его родной приморский курорт. Лишь в нескольких работах, таких, например, как «Музыка на улице Фландр» (1891, Королевский музей изящных искусств, Антверпен; ил. 6) или «Купание в Остенде» (1890, Музей изящных искусств, Гент; ил. 1), Энсор заполняет пространство города людьми. Однако трактовка «массы горожан» этих полотен принципиально отличается от традиционной коннотации мотива — пугающей, иррациональной толпы, враждебной автору.

Если в «Музыке», о которой позднее будет сказано несколько подробнее, толпа не персонифицирована и единой живописной массой течет вдоль городских стен под аккомпанемент оркестра, то «Купание» представляет собой собрание гротескных, кривляющихся и безобразных отдыхающих, над которыми Энсор благодушно посмеивается, понимая и принимая временное нашествие этих «пришельцев». Разнузданным отдыхающим, экстатически наслаждающимся морем и хорошей погодой, автор хотя и предъявляет счет за малопрстойное поведение, но не судит их слишком строго. Это, скорее, добрый шарж, а не обличающая сатира. Персонажи листа «рассредоточены», а не слиты в единый организм, «толпу», угрожающую самости и покою отдельного человека. Каждый из них занят своими курортными делами. Энсор в равной степени смеется и над собой, как над «аборигеном» Остенде, чей сонный покой нарушают сезонные наплывы туристов: художник с явным удовольствием выписывает гримасы чопорных соглядатаев радостного «купания», специально пришедших на набережную поворчать и публично выразить свое недовольство.

Наиболее частый, эмоционально напряженный сюжет в творчестве Энсора — город как бессмысленное скопление множества людей, как среда обитания «других», отличных от него самого созданий. Местом действия этого противостояния художника и толпы, как правило, становится либо Брюссель, по которому движется ужасающая многоглавая гидра («Въезд Христа в Брюссель в 1889 году», 1888, Музей Гетти, Лос-Анджелес; ил. 9), либо абстрактные, «придуманные» автором полисы — «города вообще».

Энсор начал свои творческие опыты с бытовых сцен и пейзажей, весьма традиционных по своему исполнению. В период между 1880 и 1885 годами он написал изрядное количество портретов, натюрмортов и жанров в реалистической и импрессионистской манере. Портреты в интерьере и бытовые сцены первого периода творчества — интимные,



1. Джеймс Энсор. Купание в Остенде. 1890  
Дерево, черный мел, цветные карандаши, масло. 37,4 × 45,4  
Музей изящных искусств, Гент

сумрачные работы, погружающие зрителя во внутреннюю жизнь семьи. Мастер из своего угла подглядывает за домочадцами, не нарушая мерного течения их тихой жизни, проводимой за вязанием, чтением газеты, спокойным чаепитием. Эту линию поддерживают и лишенные человеческого присутствия пейзажи Остенде и его окрестностей.

Город, за которым Энсор тоже как будто бы подглядывает из окна своей мастерской или другого укромного места, трактуется как разумно организованная среда, как статичный организм, с рациональной



2. Джеймс Энсор. *Рынок в Остенде*. 1881  
Дерево, масло. 24,5 × 32,7  
Собрание КВС банка, Бельгия

графикой улиц, домов, мерным чередованием ритмов крыш, башен соборов и шпилей ратуш. Как правило, художник выбирает точку зрения «сверху» — из окна соседнего дома (если он пишет улицу), с одной из крыш или холма (если создает панораму города). Этот мотив становится особенно частым в творчестве Энсора в начале 1880-х годов после возвращения из Брюсселя. В ранних работах, таких как «Рынок в Остенде» (1881, собрание КВС банка, Бельгия; ил. 2), «Кэб» (1880–1882, частное собрание; ил. 3) или «Бульвар ван Изенген в снегу» (1881, Музей изящных искусств, Остенде), еще ощутимо влияние импрессионизма и старших парижских современников.



3. Джеймс Энсор. *Кэб*. 1880–1882  
Холст, масло, 41,5 × 54  
Частное собрание

В дальнейшем Энсор все больше увлекается задачей сопоставления вечно изменчивого, жемчужного, «природного» неба и регулярной, «рукотворной» городской застройки. В многочисленных изображениях крыш родного города — «Крыши Остенде» (1884, Королевский музей изящных искусств, Антверпен; ил. 4; 1901, Музей изящных искусств, Остенде), в таких работах, как «Вид на Фнози, волны и вибрации света» (1890, Королевский музей изящных искусств, Антверпен; ил. 5) или «Бульвар ван Изенген» (1889, Музей изящных искусств, Гент) мы имеем дело с городским пространством, очищенным от суетливого присутствия человека и потому не враждебным художнику. Разумно организованная



4. Джеймс Энсор. Крыши Остенде. 1884  
Холст, масло, 149 × 207  
Королевский музей изящных искусств,  
Антверпен

архитектурная среда, статичная, *вещная*, обрамляет светонесущие, живые, *вечные* небеса. К мотиву этого гармонического сосуществования Энсор будет регулярно обращаться вплоть до 1910-х годов.

Однако город — это не только гармония архитектуры, «музыки в камне», но в первую очередь населяющие его люди, ежедневно воплощающие в глазах художника его образ. Человеческие толпы представлялись мастерам конца столетия, в том числе Энсору, мощной стихией — подвижной, обладающей разрушительной иррациональной силой. Образ города в сознании художников и писателей конца столетия прочно слит с образом наводняющих его толп. Разрастание агломераций, отмирание традиционного общества и связей внутри него, модернизация и стандартизация труда, образования, средств связи и способов передвижения — лишь часть факторов, которые на протяжении XIX столетия подготовили появление нового специфического аспекта урбанистической жизни — «городской толпы». Феномен массового скопления людей в городском пространстве — стихийно зарождающейся временной общности граждан, не связанных между собой привычными родовыми, профессиональными, классовыми связями, — исследовался с разных сторон уже в конце столетия. В толпе, способной мгновенно собираться и распадаться на отдельные атомы, психологи, социологи, равно как пи-



5. Джеймс Энсор. Вид на Фнози, волны и вибрации света. 1890  
Холст, масло, 31,3 × 74  
Королевский музей изящных искусств,  
Антверпен

сатели и художники, ощущали сокрушительную силу. Сципион Сигеле в своей работе «Преступная толпа» (1891) так описывал это городское явление: «Толпа — это субстрат, в котором микроб зла развивается очень легко, тогда как микроб добра умирает почти всегда, не найдя подходящих условий для жизни» [цит. по: 2, с. 11]. Эдгар Алан По в 1840 году пишет «Человека толпы», рассказ, в чьем эпиграфе значится: «Ужасное несчастье — не иметь возможности остаться наедине с самим собой»<sup>1</sup>. Главный герой произведения наблюдает за жизнью лондонского человеческого муравейника, расчленяет эту единую безликую массу и анализирует ее составляющие, формулируя определяющие признаки нового специфического типа человека. Позднее Андрей Белый в романе «Петербург» назовет толпу «человеческой многоножкой». Как верно заметила автор монографии о мифологии толп в социологии и изобразительном искусстве Екатерина Бобринская, «на рубеже XIX и XX столетий “толпа”, “масса” стали в определенном смысле наваждением и навязчивой идеей для европейской культуры» [2, с. 8].

1 *Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul* — знаменитое высказывание Ж. де Лабрюйера, которое Эдгар По использует в качестве эпиграфа к нескольким своим романам.



6. Джеймс Энсор. Музыка на улице Фландр. 1891  
Дерево, масло, 23,8 × 18  
Королевский музей изящных искусств, Антверпен

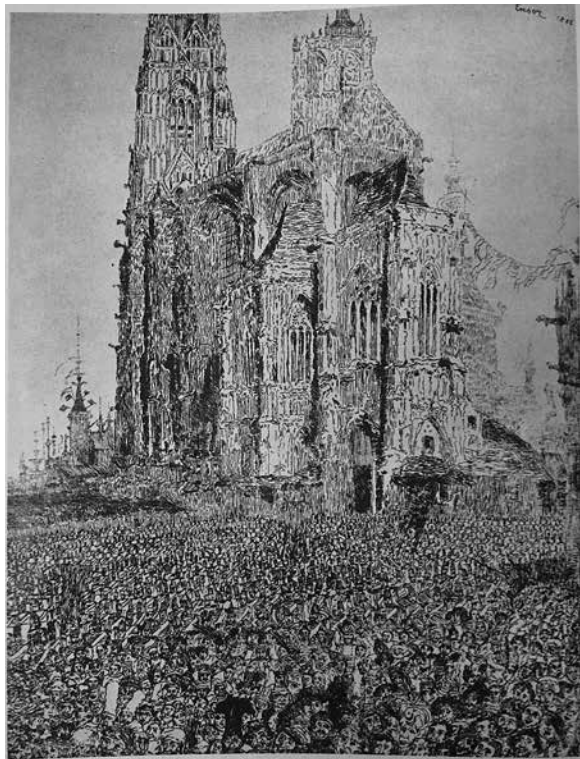
Думается, именно в силу восприятия человеческой среды, как агрессивной, вызывающей паническое состояние, в упомянутых городских видах Энсор, как правило, поднимает взор от происходящего на улице и фокусируется на изображении крыш и неба над ними. Заметим, что в пейзажных офортах, графических и живописных видах Остенде на протяжении всего творческого пути мастера гармонию форм не искажает традиционная для него гротесковая судорога. Этот сюжет неизменно трактуется художником реалистически.

С момента воцарения Леопольда II в 1865 году Остенде из провинциального городка стремительно превращается в популярный летний курорт. В него стекаются новые горожане, желающие заработать на туристах, здесь все больше открывается торговых лавок и ресторанов, появляются игорные залы и казино. В курортный сезон тихий городок преобразуется в модное, шумное место. Не меньшей приманкой для приезжих являлся ежегодный карнавал «Бал мертвой крысы», в который были вовлечены все жители города. Существенную роль в привлечении толп людей на улицы города играли социально-политические волнения, которые начинают активно сотрясать Бельгию в последние десятилетия XIX века, собирая массы горожан на манифестации и протесты.

Толпа была естественным окружением художника и предметом его творческого осмысления. Для замкнутого и мнительного Энсора, ощущавшего собственную отдельность по отношению к внешнему миру — семье, населению маленького городка, где почти все друг друга знают, художественному и политическому сообществу, как реакционному, так, впоследствии, и авангардному, — тема противостояния личности и массы была частью жизни и важнейшей художественной темой.

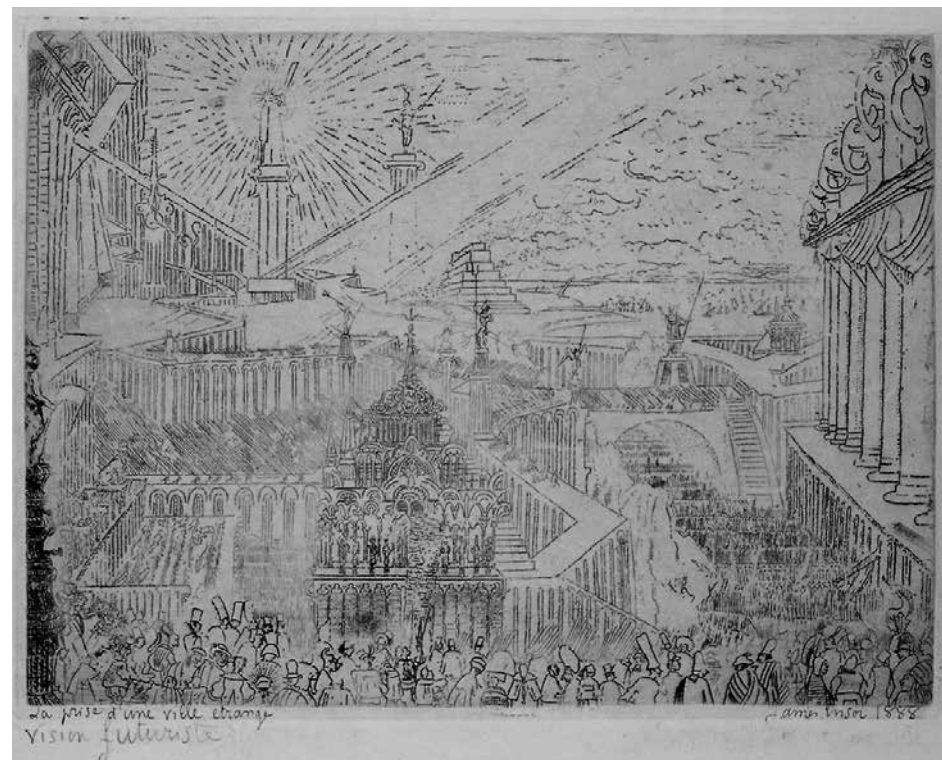
В искусстве импрессионистов сформировалась традиционная схема трактовки сюжета движущейся по городу толпы. Энсор пользуется ею в работе «Музыка на улице Фландр». (Ил. 6.) Бурный людской поток течет, обрамленный ровным строем домов, словно река, запертая в гранитных берегах. Как и в рассмотренных выше видах Остенде, структурность города — графика оконных проемов, карнизов, балконов, труб на крышах — противопоставлена живой стихии — бурлящей человеческой массе. Художник умышленно артикулирует архитектурные детали домов, тогда как атомы людского множества у их подножия он лишь намечает красочными мазками, сливающимися в хаотичную массу. Мы наблюдаем толпу из окна мастерской художника на углу бульвара ван Изенген и улицы Фландр, скользким, рассредоточенным взглядом «сверху», при котором она видится волнующимся скоплением живописных пятен. В «Музыке» явлена классическая антиномия города и человеческих масс, как организующей, рациональной системы и вольной стихии. Город и толпа — невозможны друг без друга, но, при этом, находятся в постоянном противоборстве. Город задает направление, по которому течет людской поток, сдерживает или принимает на себя его мощное, разрушительное движение.





7. Джеймс Энсор. Собор. 1886  
Офорт. Музей изящных искусств, Гент

В офорте «Захват странного города» (1888, Музей изящных искусств, Гент; ил. 8) Энсор создает панораму экзотического полиса, в который вступают стройные армейские ряды (обозначенные в глубине листа рядами вертикальных штрихов) и ряженая хаотичная толпа, выведенная на первый план. Основное пространство листа занимает архитектурный мотив — мы имеем возможность рассмотреть мистический город, будто бы явленный во сне: город будущего или, напротив, прошлого, в котором мирно сосуществуют достижения культур Востока и Запада. Но уже самим названием работы Энсор акцентирует внимание зрителя на факте вторжения в него толпы чудаковатых человечков. Художник



8. Джеймс Энсор. Захват странного города. 1888  
Офорт. Музей изящных искусств, Гент

скрупулезно разрабатывает образы «захватчиков», предлагая зрителю вынести суждение на их счет. Как правило, задача изображения толпы исключает индивидуализацию персонажей. Однако при создании этого офорта Энсор «выходит» из своего безопасного укрытия под крышей дома на углу Ван Изенген и Фландр, несколько «опускает» точку зрения и позволяет зрителю не только насладиться панорамой волшебного города, но и рассмотреть вторгшихся в него. Персонажи первого плана — не безликая текучая масса «Музыки», но столпотворение отдельных персонажей. Энсор представляет весьма причудливое, внешне очень разнообразное собрание людей, связанных между собой лишь общим

направлением движения внутрь «странного» города. Некоторые герои листа разряжены в дурацкие высокие колпаки и балахоны, другие нацепили рыцарские доспехи и средневековые платья, третьи облачились в цивильные сюртуки и цилиндры. Практически все персонажи даны автором со спины, однако знаменательно то, что всякий, кто изображен в профиль или в трехчетвертном развороте имеет малосимпатичную, гротескно трактованную физиономию.

Художник, а с ним и зритель, выключены из массового действия и обладают поэтому возможностью его «препарировать» и анализировать. При беглом взгляде на офорт создается впечатление, что перед нами лишь панорама некоего сказочного города. Причудливые головные уборы и искривленные фигуры первого плана вторят очертаниям восточного храма и шпиля в левом нижнем углу листа (частично сливаясь с ними), ряды копий в глубине и вовсе поначалу плохо вычлняются глазом, кажутся элементом архитектуры. Сочетая общий план города с детальной проработкой первого плана толпы, постепенно втекающей в город и превращающейся в абстрактные ряды черточек, Энсор добивается кинематографического эффекта. Это движение «захватчиков» начинает казаться бесконечным, постоянно повторяющимся. Как будто перед нашими глазами непрерывно проходят все новые и новые колонны людей. За проходящими мимо придут другие, тоже как будто бы обладающие собственной индивидуальностью персонажи, и тоже сольются в единую колеблющуюся массу. Фигуры первого плана явственно свидетельствуют, что каждый из них занят только собой или своим собеседником. Они движутся в заданном направлении неизвестно зачем. Очевидно, что озаренный сияющей статуей<sup>2</sup> фантазийный город с его скульптурами, галереями и аркадами, будет неминуемо опошлен и уничтожен вторгшимся в него нелепым скоплением людей.

Такие же карнавализованные массы, сопровождаемые упорядоченными солдатскими рядами, мы встречаем в знаменитом офорте «Собор» (1886, Музей изящных искусств, Гент; ил. 7). В этой работе, как и в «Захвате», художник на первый взгляд не озабочен характеристикой человеческого множества, что плещется у подножия древнего храма. Энсор сочиняет великолепный архитектурный мотив. Его собор скомпилиро-

2 Энсор помещает восходящее солнце за изображением статуи (его абрис едва виден за монументальной фигурой), так, чтобы казалось, что световые лучи исходят от нее.

ван из трех: он имеет неф от Аахенского собора, левую башню от собора Св. Стефана в Вене, а правая взята от незаконченного кафедрального собора в Антверпене. Композиционное построение этого офорта физически противопоставляет зрителя надвигающейся на него толпе. Таковую же пространственную организацию, при которой человеческое множество «выплескивается» из пространства картины прямо на смотрящего, Энсор позднее применит во «Вьезде Христа» (ил. 9), еще сильнее заострив конфликт личности, наблюдающей действие, и масс. Мастер сдвигает точку обзора чуть левее по отношению к течению людского потока и несколько «приподнимает» зрителя, чтобы обозначить перспективу, масштабы действия: человеческая река льется из дальнего-далека, насколько хватает глаз. Это почти «лобовое» столкновение с толпой предсказуемо вынуждает наделять характерными чертами ее участников.

Находящиеся бок о бок персонажи нижней трети офорта, при ближайшем рассмотрении, представляют весьма странное общество. Они не объединены ни социальными или внешними признаками, ни даже общей эмоцией — лица некоторых искажены гримасами хохота, другие комично благообразны или буднично насуплены. В соборной толпе добропорядочные буржуа перемешаны с карнавальными ряженными и эксцентрическими персонажами, невесть для чего нахлобучившими причудливые шляпы или украсившими себя грандиозными перьями. Знаменательно и то, что толпа, противопоставленная в своем нелепом разнообразии и неорганизованности вооруженным солдатским рядам, не бежит в паническом ужасе. Как и в «Захвате странного города», человеческая масса, хотя и не обладает общей стройной ориентацией (фигуры участников развернуты кто влево, кто вправо), но соблюдает заданную им военным порядком траекторию движения. Важно и то, что облеченные властью военные не проявляют к населению никакой агрессии, они бесстрастны и похожи на игрушечных оловянных солдатиков. Кроме чисто формального сопоставления регулярного построения и хаотичного «брожения», униформы и причудливого, светского одеяния, между этими двумя составляющими толпы в «Соборе» нет никакого конфликта. Трудно даже понять, что за событие разворачивается на глазах у зрителя. Карнавальное шествие, сопровождаемое вооруженными отрядами, праздник или все же разгон демонстрации, на который манифестирующие так спокойно и легко реагируют?

Не задаваясь целью представить в настоящей статье детальный анализ всех аспектов грандиозного произведения «Въезд Христа в Брюссель



9. Джеймс Энсор. Въезд Христа в Брюссель в 1889 году. 1888  
Холст, масло. 252,7 × 430,5  
Музей Гетти, Лос-Анджелес



в 1889 году» (ил. 9), следует к нему обратиться, чтобы понять, из кого состоят энсоровские толпы. В отличие от рассмотренных выше примеров, в этом полотне художник создает образ столицы Бельгии, совершенно отказываясь от архитектурных мотивов. Город воплощается в разнообразии людей, его представляющих. Знаменательно, что ежегодный остендский карнавал напрямую не становится темой произведений мастера. Однако художественное осмысление современного общества — участников массовых сборищ — в этом полотне осуществляется именно посредством карнавальной эстетики.

Работа написана таким образом, что зритель не способен охватить ее одним взором и понять «сходу». Она распадается на ряды, на группы, на фрагменты. Энсор монтирует «сцены» этого эпического столпотворения: заговорщицкое собрание крупных буржуа, карнавальные рожи, выступающие на подмостках актеры, целующаяся и хохочущая молодежь, безликие в своем однообразии ряды музыкантов военного оркестра, трогательное преклонение группы, сопровождающей Христа на ослике, и так далее. Подобно кинооператору, художник управляет взглядом зрителя, показывая то крупные планы и «портреты» представителей этого шествия, то общее рябящее в глазах море бесконечного потока людей, флагов, знамен, транспарантов, собравшихся неизвестно с какой целью в одном месте и в одно время.

Приведем в этой связи высказывание самого художника:

*Ах, надобно их видеть, эти маски, под нашими обширными опаловыми небесами, когда они прогуливаются, размалеванные в жесткие цвета, отверженные, сгорбившиеся, жалкие под дождем, в плачевном состоянии; устрашающие персонажи, одновременно наглые и робкие, ворчливые и визгливые, с резкими голосами фальцетов и неистовых рожков, с лицами мрачных бестий, выражающими злобную радость, с неожиданными, непокорными жестами раздраженных животных. Люд отвратительный, но полный чарующего движения под радужным хламом блесток, будто сорванных с маски луны. Тогда глаза мои раскрылись, сердце затрепетало и я содрогнулся, разгадав огромные возможности деформаций... [цит. по: 10, р. 79].*

Функция маски в творчестве Энсора традиционна в том смысле, что она призвана обнаружить привычно скрытую сущность изображаемого явления. Ограниченность, пошлость, необразованность

и глупость, глубоко спрятанная и припудренная законопослушностью, филистерским благообразием, или же, напротив, подсвеченная мнимой идеологической подкованностью и революционным пылом, прорывается наружу и искажает внешность персонажей. В том случае, если художник не изображает определенную социальную или политическую функцию героя — его принадлежность к религиозной или военной касте — он, как правило, создает маску среднестатистического горожанина. Политическая сатира мастера ясно показывает его отношение к современному монархическому строю и к его защитникам, однако работы конца 1880-х — 1890-х годов столь же красноречиво обнаруживают традиционную для художника XIX столетия оппозиционность буржуазному обществу.

Согласно убедительной трактовке американского исследователя творчества Энсора Стефана Джонсона, мастер представляет современное ему общество в стадии мучительного становления [9]. Обыватель, всегда стремящийся жить лучше, недовольный своим настоящим положением, желает протестовать, но совершенно не понимает — под какие знамена ему вставать. Власти охраняют с помощью вооруженных сил существующий порядок. Анархисты и социалисты тянут в свои стороны толпу, желая превратить ее в революционную движущую силу. Вся эта гремучая смесь разнонаправленных волевых устремлений выводит на улицы толпы горожан — крестьян, согнанных кризисами с земель и превратившихся в пролетариев, готовых бороться за свои экономические права; буржуазию, что в равной степени боится перемен и не хочет стоять в стороне от выгод подступающего нового; молодежь, которая всегда готова ломать старое.

Оформившаяся к концу столетия социологическая наука вводит понятие «средний человек». Именно этот средний человек составляет основное ядро толпы, именно он, единый во множестве «лиц», в рассмотренных произведениях Энсора составляет образ города. Для персонализации этого явления художник пользуется масочным способом типизации, через который он может одновременно вызвать паническое ощущение стихийно надвигающейся человеческой массы и охарактеризовать ее слагаемые.

Маски Энсора описывают промежуточное звено между индивидуальностью и анонимностью человека толпы. Персонажи «Захвата странного города», «Собора», «Въезда Христа в Брюссель» псевдоиндивидуализированы. Формально противопоставленные организованной

массе солдат или музыкантов оркестра, они нелепо и причудливо (специально) одеты, черты их «лиц», как правило, гипертрофированы и гротескно искажены. Хотя отнюдь не все участники его массовых действий охарактеризованы отрицательно (при внимательном рассмотрении «Собора» многие персонажи представляются жалкими растерянными людьми, бог весть как оказавшимися в этом людском море, другие трактованы с доброй иронией), Энсор раздает своим героям ярлыки, вылепляет маску в равной степени социальную и психологическую. Армейцы его сатирических серий («Собора» и «Въезда») — безлики и бесстрастны, за них говорит мундир; церковники раздуты от обжорства, богатства и ощущения собственного превосходства; мелкие буржуа смешны и нелепы в своих экстравагантных нарядах, цилиндрах и шляпах с плюмажем, призванных создать впечатление богатства, аристократизма и просвещенности. Художник обнаруживает, что вся эта неумелая попытка выделиться, обрести собственное «я» при помощи внешних атрибутов и популярной модели поведения приводит к слиянию отдельных атомов в бессмысленное карнавальное месиво.

Среди исследователей не существует единого мнения относительно центральной идеи знаменитого офорта Энсора — что означает противопоставление готического собора собору горожан у его подножия, почему его величественное тело, с выдающимся мастерством исполненное автором, при внимательном всматривании начинает будто бы разрушаться на глазах? Развернутый на зрителя неф соткан из множества дрожащих, ниспадающих линий, а выступающая апсидная часть кажется оплывающей, словно замок из мокрого песка. Создается впечатление, что именно энергия проходящей мимо толпы приводит к разрушительным вибрациям стен многовекового колосса. Рискнем предположить, что центральная идея офорта заключается в том, что прошлое, материализованное в готическом храме, с его идеалами, верой, социальной и политической системой, организующей традиционное общество, начинает на глазах осыпаться, под пугающим натиском новых сил. Энсор описывает современное общество, как обладающее лишь механической, номинальной цельностью — общество отчуждения. Все силы, на него воздействующие, приводят только к бурлению, брожению, бездумному сотрясению старого порядка, при невозможности созидания чего-либо внятного нового. Это «старое» Энсор не характеризует как плохое или хорошее. Но он дает яркую оценку настоящему. «У Энсора, закрывшегося в своей раковине, удалившегося в Остенде, был



10. Джеймс Энсор. *Интрига*. 1890  
Холст, масло. 90 × 149  
Королевский музей изящных искусств,  
Антверпен

панический страх перед массой, перед всем миром, перед гигантскими силами, которые окружают одинокого и безоружного человека. Поэтому он уподобляет свои толпы неумолимому наводнению, космической стихии, тысячеголовому монстру»<sup>3</sup>.

Точно так же бессмысленна и сокрушительна многочисленная толпа «Въезда», возглавляемая архиепископом: она несет транспаранты с социальными и анархистскими лозунгами под фанфары военного оркестра. Коллективный «средний человек» в работах Энсора всегда стремится использовать и поглотить носителя идеи — того, кто, по мнению автора, обладает чем-то значимым. Человек этот искажает смысл социального и политического преобразования, выходя на коллективный протест как на веселую прогулку, насилует и использует личность в работах «евангельского» цикла, как, например, в рисунке «Умножение

3 Так высказывался исследователь творчества Энсора Поль Хазартс. Цит. по: [3, с. 250].

рыб» (1891, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) или в картине «Отчаянье Пьеро» (1892, частное собрание).

Люди, похожие на маски, и маски, похожие на людей, существа, определяемые через их неопределенность, составляют общество в работах Энсора, окружают автора и тех редких персонажей, которые в его художественном мире достойны иметь лицо. Представитель толпы, в понимании мастера, еще не доросший до состояния человека, обретает силу и смысл, только образуя множество, механическую общность. Так, в «Интриге» (1890, Королевский музей изящных искусств, Антверпен; ил. 10) эти «недочеловеки» тянутся к себе подобным, потому что именно вместе они, в глазах друг друга, не выглядят масками — пародиями на человека, а создают прочный коллектив. Поддерживая друг друга, персонажи «Интриги» играют в жизнь по заданному сценарию, подобно балаганным лицедеям. Их радость чрезмерна и притворна, их лица нарисованы гримом, а дети — куклы из папье-маше.

Город Энсора — это другие, это — общество чуждых и враждебных художнику посредственностей, обладающих великой природной, стихийной силой растоптать, поглотить, растворить в себе любой чуждый элемент. Замечательное рассуждение Александра Блока о «болезни века», которой подвержены его современники, как представляется, очень точно описывает и бельгийского художника Джеймса Энсора, и специфику его художественной образности:

*Самые живые, самые чуткие дети нашего века, поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам... Ее проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством. Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет, и не знаешь, выпьет он сейчас, расставшись с тобой, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, закричать, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, — и не могу. Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты<sup>4</sup>.*

4 Блок А. Ирония // Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. М., 1982. С. 100.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор. 1860–1949. Маски, смерть и море. М.: Taschen/Арт-Родник, 2010.
2. Бобринская Е. А. Душа толпы. Искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018.
3. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994.
4. Berman P. G. James Ensor: Christs entry into Brussels in 1889. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2002.
5. Between street and mirror: The Drawings of James Ensor/Ed. by C. de Zegher. New York, Minneapolis: The Drawing Center, University of Minnesota Press, 2001.
6. Ensor J. Theatre of Masks/Ed. by Brown C. London: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers, 1997.
7. Ensor J. Collections of Essays/Ed. by A. Swinbourne. New York: The Museum of Modern Art, 2009.
8. Jonsson S. A brief history of the masses: Three Revolutions. New York: Columbia University Press, 2008.
9. Jonsson S. Society Degree Zero: Christ, Communism and the madness of crowds in the art of James Ensor // Representations. 2001. Vol. 75. No. 1. Pp. 1–32.
10. Legrand F.-C. Ensor, cet inconnu. Bruxelles: La Renaissance Du Livre, 1971.
11. Moran C. Staging the artist. Performance and the Self-portrait from Realism to Expressionism New York: Routledge, 2017.
12. Todst H. James Ensor, Occasional Modernist: Ensor's Artistic and Social Ideas and of the Interpretation of His Art. Turnhout: Brepols, 2018.
13. Tricot X. James Ensor. Catalogue Raisonné/The Complete Paintings. Berlin: Hatje Cantz, 2009.
14. Tricot X. James Ensor. The complete prints. Brussels: Frank Deceuninck Collection, 2010.