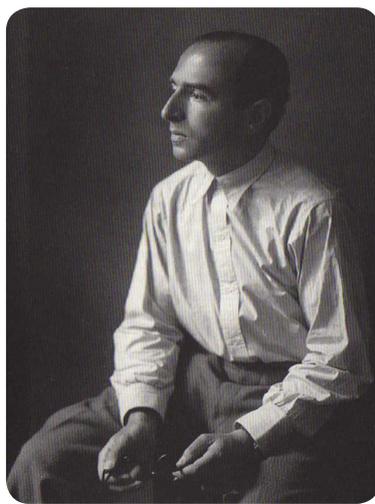


Ганс Файбуш

Бегство в веру



1898 - 1998



Ганс Файбуш. х.м. «Нарцисс» 1946 г.

Картина Ганса Файбуша «Нарцисс» - одна из немногих работ художника, написанная в довоенной манере и сохранившаяся до наших дней. Хотя формально она датируется 1946 годом, здесь он вернулся к тому цветовому решению, в котором были написаны его картины 1930-х годов и где явно читаются влияния голубого периода Пикассо, манера эта в целом отвечает модернистским исканиям начала XX века и еще не позволяет сказать о Файбуше как о самостоятельном мастере. Работы, созданные до 1933 года и попавшие на выставку «Дегенеративное искусство» в 1937 году были, вероятно, полностью уничтожены.

Будучи евреем по происхождению, Ганс Файбуш мог предвидеть, чем обернется утверждение нацистской диктатуры в Германии, ведь нацисты не скрывали во время предвыборной борьбы антисемитских пунктов своей программы. Поэтому в 1933 году Файбуш покидает Германию, поселяясь в Великобритании. Здесь он проживет всю свою долгую жизнь, немного не дожив до своего столетия в 1998 году.

Интересна художественная эволюция мастера на протяжении прожитого им века. Несмотря



картина Ганса Файбуша «Парящие» на выставке «Дегенеративное искусство» 1937 года в Мюнхене. Предположительно утрачена.

на то, что манера его к тридцати годам практически сложилась, его пластический язык и, в первую очередь, отношение к человеческому телу, как объекту рисования, претерпевает сильное изменение после обращения в христианство.

Если во время своих формалистических поисков немецкого периода, результаты которого и были представлены на выставке 1937 года, Файбуш остается под влиянием французских мастеров и старается идти лишь в ногу со временем, редуцируя палитру до нескольких заливок, то оказавшись в Англии, он словно обретает духовную независимость от общеевропейского живописного дискурса.

На своей второй родине Ганс Файбуш воцерковляется и сближается с некоторыми отцами англиканской церкви. После этого он начинает активно работать над библейскими темами: «Блудный сын», «Крещение Иисуса». Здесь же художник создает великолепную настенную роспись в церкви святого мученика Альбана в Лондонском районе Хольборн. Сохраняя весь накопленный опыт модернистской живописи, он обращается к строгой реалистичности рисунка, не лишенной однако абсолютно узнаваемой «полосатой» манеры, но к ней вернемся позже.

Как говорит один из героев Ремарка: *церковь - это единственная диктатура, продержавшаяся два тысячелетия*. То, чего не добился Геббельс, удалось «агнцу Иисусу». Трудная задача - убедить современного художника, активно ломающего естественные формы и играющего с цветовым видением припасть к истокам, смириться перед Традицией. Более того, его работы на гражданские темы можно принять за зрелый социалистический реализм позднесоветской или восточно-германской школы, что говорит о глубоко личном восприятии новых-старых правил живописи. Этот поворот не был случайным угождением церковному начальству. Г.Файбуш демонстрирует художественный онтогенез в сторону противоположную широкому филогенезу всей западной культуры середины XX века, если будет позволено так выразиться.

С уверенностью можно сказать: останься Ганс Файбуш в Германии, он вполне мог бы мимикрировать (как и сотни других модернистов) под новые задачи и сделаться примерным функционером геббельсовской палаты искусств. Неприменимые расовые законы Третьего Рейха, которые,



фреска в церкви св.муч. Альбана в Лондоне.

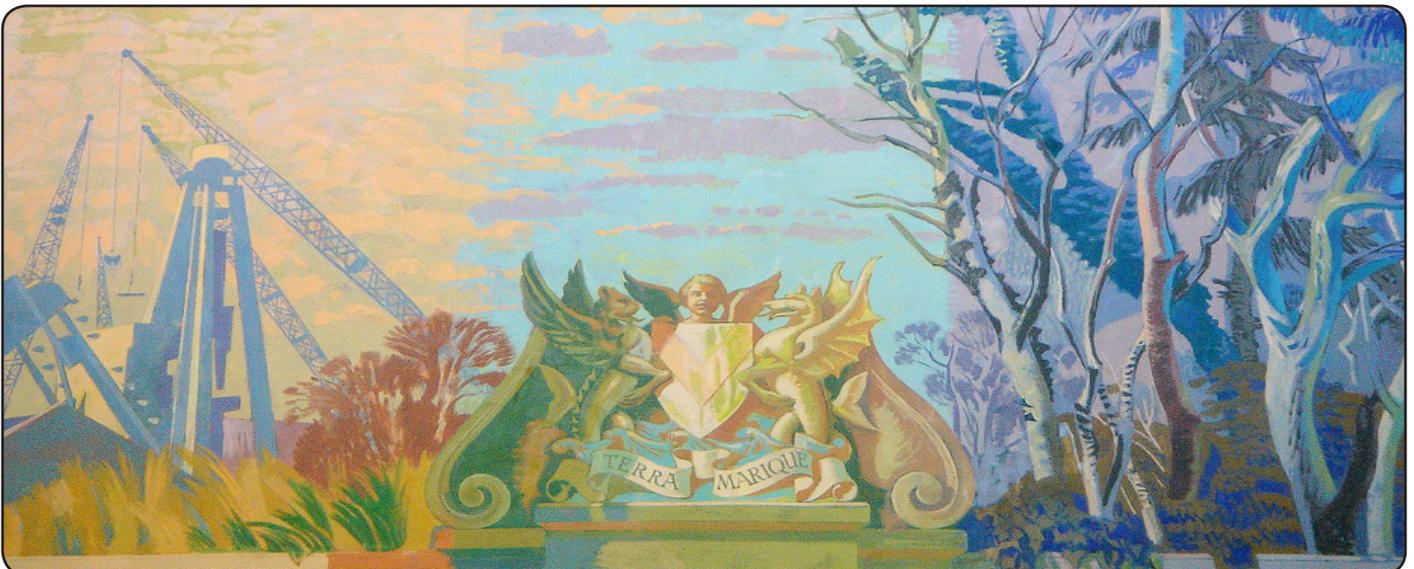
к слову сказать, сами лидеры Германии умели обходить и делать в них исключения, помешали расцвету нового реализма Файбуша на его исторической родине.

Да и так ли отличалось искусство нацистской поры от того, что могли предложить стране её изгнанники? За короткие 12 лет существования режима по объективным причинам не могло раз-

виться сколь-нибудь зрелого стиля. Тем не менее, уже в первые годы гитлеровской власти начинают повсеместно появляться весьма узнаваемые образы, несущие явную печать стилевого родства - ныне называемые примерами «нацистского» стиля. Откуда они взялись?

Скорость их появления объясняется широким привлечением всех академических мастеров кайзеровского времени к работе по государственному заказу. Так называемые «скромные таланты», люди, которые не были во времена Веймарской республики вовлечены в авангард художественной жизни, заняли посты, с которых были уволены служащие-евреи (это касается и мест в галереях). Нацизм предложил художникам-академистам не только карьерный рост (порою за чужой счёт), хорошие оклады и постоянные заказы, но и новую мифологию. Именно в мифологической области пролегла черта разделяющая художников с выставки «Дегенеративное искусство» и участников ежегодной «Большой выставки немецкого искусства» (Große deutsche Kunstausstellung). Такая искусственно создаваемая мифология нового «героического» эпоса не могла стать руководящей для художника, которому было отказано в праве на равное сосуществование с коллегами по цеху лишь по причине его инорасового происхождения. Хотя, как демонстрируют картины Макса Либермана, выдающегося старшего современника Ганса Файбуша, еврейское происхождение не мешает чувствовать мир по-немецки и писать «истинно немецкую» живопись.¹

¹ Макс Либерман (1847-1935) глава берлинского сецессиона, а с 1920 по 1933 гг глава берлинской Академии художеств. Импрессионист, создатель т.н. «световой живописи».



фрагмент одной из 12 фресок в городе Ньюпорт на тему истории города. Время создания 1961-1964 гг.



фрагмент фрески из ньюпортского цикла. 1961-1964

Вернемся к светской живописи Ганса Файбуша. Фреска выполненная им в 1960-е годы по заказу властей города Ньюпорта в Англии, (роспись в стенах *Newport civil center*) еще более интересна для нас. Она перекликается по мотивам и пластическому решению с эпическими полотнами официальных художников третьего рейха, воспевавших солдат новой империи и труженников оружейных заводов. Вот только ее героями стали предки ньюпортцев, век за веком строивших свою жизнь на этом месте. Эта круговая компози-



фрагмент фрески из ньюпортского цикла. 1961-1964

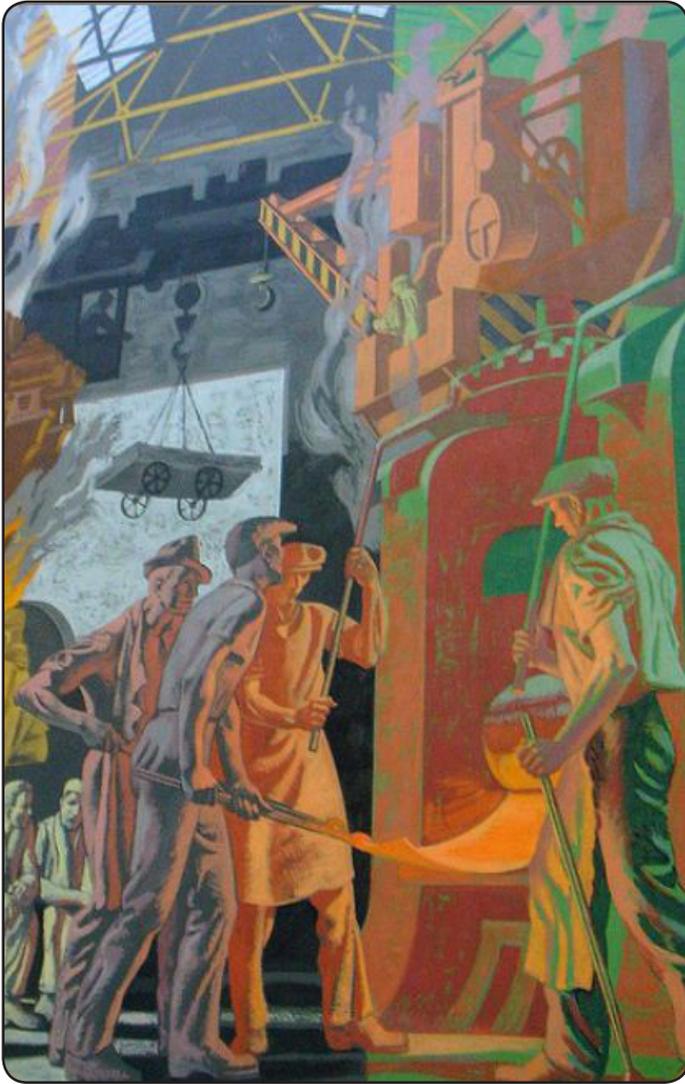
ция из 12 фрагментов, описывающая историю города от первых скандинавских поселений и римских каstrумов (военных укреплений), через появление латинских проповедников христианства и постройку готического собора вплоть до современной грандиозной стройки с кранами, трубами и пролетариями в кепках.

Ганс Файбуш в этой работе отказывается от авангардной трактовки фигур в пользу общедоступного языка реалистической живописи, демонстрируя при этом прекрасное владение своим ремеслом. Если мы вооружимся чернобелой копией с любой из двенадцати фресок, то в росписи не найдется почти ничего авангардного. По сравнению с этой работой даже фрески Эль Греко покажутся экспрессионистскими. Но характерный колористический приём, используемый здесь и повсюду Гансом Файбушем, выдаёт в авторе человека искушенного и глубоко индивидуально пережившего живописные страсти начала XX века.

Этот приём можно описать как последовательное чередование вертикальных полос, резко отличающихся по тепло-холодности: синий, жёлтый, бирюзовый. Они окрашивают собою насквозь всю поверхность картины и создают ощущение эмоционально тематического деления, неподвластного очевидной логике, живущей как бы вне того, о чём рассказывает рисунок. Все фигуры, попадающие в один такой «луч», окрашиваются в соответствующую гамму. Подобный эффект можно увидеть в ветреный и солнечный день, когда быстро летящие низкие тучи накрывают часть пейзажа своей холодной тенью и весь мир в этой тени окрашивается в голубоватые тона. Тогда как за пределами тени солнечный луч еще ярче окрашивают предметы в горячие оттенки.

Этот приём прослеживается у Файбуша и в его цикле посвященном цирку. Если полосы цвета в цирковых картинах имеют жесткие границы, как если бы они были лучами от цветных прожекторов, то в ньюпортской росписи лучи растворяются друг в друге, становясь заметными только издали.

Такая сложная система наложения цвета позволяет художнику решать не только задачу обозначения материала изображаемых предметов (трава, небо, одежды), но и за счёт смены «глобальных» колоритов каждый раз освежать восприятие, готовить рассмотрение тематически новой части. Этот прием вновь и вновь вызывает эмоциональный отклик, давая нашему глазу чувствовать свежо, независимо и по-детски радоваться краскам.



фрагмент фрески из ньюпортского цикла. 1961-1964

В церкви святого мученика Альбана расщепление цветов, в традиционной для Файбуша манере, напоминает выцветшие византийские фрески, в которых все мелкие цветные мазки, положенные поверх широких плоскостей землистого цвета и небесной лазури, стираются, ставя картину на грань с абстракцией. Огромные плоскости чистого цвета действуют параллельно повествованию. Энергичная формальная композиция цвета является субверсивным диссонансом, несущим привет из революционного хаоса 1920-х годов.

Обращение художника к христианству, как и любое религиозное пререживание - это загадка. Но сама необходимость прислониться к чему-то большему, чем ты сам, тяга к традиции очень симптоматична для деятелей культуры поколения Ганса Файбуша. Несмотря на то, что после 1946 года абстрактное искусство и разноога рода "дегенерирующие" тенденции прочно вошли в моду, многие из участников выставки "Дегенеративное искусство" 1937 года что называется "остепенелись". Очевидно пройдя естественный путь от



всеразрушающего духовного нигилизма до ревностного служения традиции на новом витке истории.

Здесь уже проводились параллели с социалистическим реализмом, как с силой, которая наряду с христианством могла предложить своё видение мира. Отдельного разговора заслуживают немецкие художники оставшиеся после войны на территории Восточной Германии (такие как Отто Негель). Им пришлось вливаться в рамки социалистического реализма, который не только означал административное давление на мастера, но и предоставлял не менее мощную по разработанности идеологическую базу. Мифология марксистского искусства хотя по своим формам и была схожа с нацистским (как отмечает Голомшток в своей работе "Тоталитарное искусство" в Восточную Германию образ белокурого "арийца" изгнанный при денацификации вернулся вместе с соцреализмом в виде белокурых тружеников и расово безукоризненных строителей социализма).

Сам поиск опоры в виде христианской традиции, не только на идейном уровне, но и на пласти-

ческом формальном, говорит о том, что к 1930-м годам уничтожение гуманистически изживших себя форм европейского искусства XIX века был закончен. Как бы ни была привлекательна свобода самовыражения и поисков, не каждому она оказалась по плечу.

Ганс Файбуш не смог уступить своей свободы нацистскому государству. Да прямо скажем, это государство не слишком-то добивалось его взаимности. Но его позднее творчество показывает, какой путь мог проделать немецкий авангард 1920-х 1930- годов, если бы его развитие не было прервано грубым вмешательством культурно-ограниченных управленцев-нацистов. Германия не только проиграла на спешной распродаже “де-



Фриц Фрёлх.
“Верхнеавстрийская крестьянская семья” 1936/37 собрание городского музея Нордико, г. Линц Австрия.
Пример официального искусства нацистской Германии.



Фрагмент фрески Ганса Файбуша в гражданском центре г. Ньюпорта. 1960-е.

генеративных“ шедевров в 1937-38 гг., но и потеряла хорошего мастера в лице Ганса Файбуша и подобных ему изгнанников. ■