

Д. А. Бункевич

## Творческий путь и особенности художественного языка Франсиса Грюбера

В статье рассматривается творческий путь Франсиса Грюбера как одного из главных представителей мизерабилизма, оказавшего значительное влияние на развитие фигуративной живописи во Франции середины XX в. Автор анализирует формирование художественного метода мастера, особенности его живописного языка, а также влияние политической и социальной среды на становление эстетических принципов художника. Особое внимание уделяется произведениям, созданным в период Второй мировой войны и сразу после нее, в которых выразились основные черты мизерабилизма.

*Ключевые слова:* Франсис Грюбер; мизерабилизм; фигуративная живопись; реализм

### **Бункевич Дарья Андреевна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры зарубежного искусства

(научный руководитель – профессор кафедры зарубежного искусства, доктор искусствоведения, доцент Д. В. Любин).

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: dariabunkevich@yandex.ru

AuthorID: 1108033

SPIN-код: 6920-7279

ORCID: 0000-0002-2359-0280

Daria Bunkevich

## Creative Path and Artistic Language of Francis Gruber

The article examines the creative path of Francis Gruber as one of the main representatives of Miserabilism, who had a significant influence on the development of figurative painting in France in the middle of the 20th century. The author analyzes the formation of the artist's method, the characteristics of his pictorial language, as well as the impact of the political and social environment on the development of the artist's aesthetic principles. Special attention is given to works created during and immediately after World War II, in which the main features of Miserabilism were expressed.

*Keywords:* Francis Gruber; Miserabilism; figurative painting; realism

### **Bunkevich Daria**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Applicant for PhD degree in Art History of the Department of Foreign Art

(academic advisor – Professor of the Department of Foreign Art,

Doctor of Art History, Associate professor D. V. Lyubin).  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
E-mail: dariabunkevich@yandex.ru  
AuthorID: 1108033  
SPIN-code: 6920-7279  
ORCID: 0000-0002-2359-0280

Творчество Франсиса Грюбера (1912–1948) занимает особое место в истории французского изобразительного искусства XX в. На фоне кризиса авангардных форм и распространения абстрактных течений в межвоенной и послевоенной Франции его живопись стала важным этапом возвращения к фигуративности, к человеку как центральному образу искусства. Его работы, наполненные драматизмом, эмоциональной напряженностью и глубокой социальной ангажированностью, становятся основой для развития мизерабилизма, художественной тенденции, показавшей страдания маленького человека.

Жизненный и творческий путь Грюбера был коротким, но чрезвычайно насыщенным и значимым для развития искусства середины XX в. Не отличавшийся крепким здоровьем, он много болел и скончался в возрасте тридцати четырех лет от туберкулеза на фоне хронической астмы, которая сопровождала его с самого детства. Болезнь ограничивала физические возможности мастера, однако одновременно усиливала его восприимчивость к страданиям общества и происходящим историческим событиям. Он с самой юности остро реагировал на социальные изменения и был активно вовлечен в политическую жизнь.

На формирование уникального творческого метода Франсиса Грюбера значительное влияние оказало его взросление в парижской художественной среде. Он родился в семье известного мастера по стеклу Жака Грюбера, одного из основателей «Местного объединения промышленных искусств» («Alliance provinciale des Industries d'Arts»), которое затем получило название «Школа Нанси». Переезд семьи в Париж, когда мальчику было всего четыре года, сыграл ключевую роль в его дальнейшем становлении. Их дом, вилла «Алесия», располагался на Монпарнасе – в районе, который в 1920–1930-е гг. был центром интеллектуальной и художественной жизни французской столицы.

С самого детства Грюбер проявлял необычайную преданность искусству. В силу своей болезни он не мог ни посещать занятия, ни сдавать экзамены в школе, у него даже не было аттестата о ее окончании, однако это позволило ему заниматься рисованием все время [8, р. 2]. Этим, в частности, обусловлена удивительная внутренняя свобода художника и глубина его размышлений. Как вспоминал его друг Франсис Тайлэ, «Грюбер не испытал на себе давления от воспитания или наставлений, от которых так трудно избавиться» [5, р. 1].

Старший брат Франсиса Жан-Жак Грюбер (1904–1988) сыграл не последнюю роль в его формировании как художника. Будучи искусствоведом, Жан-Жак познакомил брата с творчеством старых мастеров и ввел его в круги парижской художественной интеллигенции. Благодаря этому Франсис сблизился с Борисом Таслицким, будущим лидером французского социалистического реализма. Об их первой встрече Таслицкий оставил трогательные воспоминания, в которых со всей живостью описал молодого Франсиса: «...в шестнадцать лет его художественный кругозор был изумительным. От масштаба его поэтических знаний у меня кружилась голова. Я думал, что нахожусь в присутствии Рафаэля, молодого, но уже зрелого. Его живопись всем своим существом придерживалась чистейших традиций, питаюсь опытом своих предшественников и даря второе дыхание тому, в чем другие видели лишь упадок. На Монпарнасе мне все казалось либо обезьянничеством, либо холодным расчетом, а здесь трепетало жизнью, духом, разумом в движении» [6, р. 132]. Следовательно, молодой Грюбер уже производил впечатление сформировавшегося художника, что говорило о его глубоком понимании искусства и уникальном видении.

Эта ранняя творческая зрелость находит подтверждение в участии Грюбера в Салоне Тюильри в возрасте всего восемнадцати лет. Представленные им работы привлекли внимание художественных критиков. Художник и искусствовед Франсуа Фоска отметил: «Франсис Грюбер – новичок, но его дебют нельзя упускать из виду. Его большая картина „Мастерская“ (1930) немного запутанна,

но свидетельствует о значительных усилиях, а сопровождающие ее этюды восхитительны по тону» [1, р. 347].

С 1929 по 1932 г. Грюбер смог получить хорошее частное художественное образование в Скандинавской академии. Он обучался в мастерской постимпрессионизма Отона Фриеза, следовавшего в своих работах натурализму П. Сезанна. Грюбер охарактеризовал своего учителя как «преданного делу и очень внимательного» [cit. ex.: 8, р. 2]. Преподавание в школе было эклектичным, зато в нем не было ни капли догматизма. В первую очередь оно было ориентировано на фигуративные, а не на абстрактные образы как в области живописи, так и в области скульптуры. Это образование привело молодого художника к пониманию важности реалистической репрезентации, а также ценности мастерского владения карандашом и кистью.

Талант Грюбера, проявлявшийся в его способности очаровывать собеседников своим умом и культурой, собрал вокруг себя единомышленников, среди которых были такие художники, как Пьер Таль-Коат (1905–1985), Эммануэль Орикост (1908–1995), Франсис Тайлэ (1913–1981) [5, р. 1]. В 1935 г. работа Грюбера «Натюрморт с рыбами» (1933) была приобретена французским государством и зачислена в национальное музейное собрание, что стало свидетельством признания таланта 23-летнего художника [2, р. 140].

В 1930-е гг. начал определяться творческий метод Грюбера, который полностью раскрылся в военный и послевоенный период. Уже в его ранних произведениях просматривается стремление передать трагизм и неустойчивость окружающей действительности, а также отразить внутренние переживания человека – ключевые идеи, которые впоследствии приведут к формированию мизерабилизма как самостоятельной художественной тенденции.

На становление французского мастера повлиял его интерес к коммунистической идеологии и движению «Борьба за реализм». В 1930-е Грюбер был близок к «Ассоциации революционных писателей и художников» Луи Арагона и принимал активное участие в деятельности связанной с ней культурной организации «Дом культуры».

Ассоциация сплотила художников вокруг двух основных задач: борьбы с распространением фашизма и защиты культуры от некоторых популярных веяний, в частности абстрактного искусства. Грюбер участвовал в дебатах, которые получили название «Ссора о реализме» («La querelle du realisme»), и показывал свои произведения на всех крупных выставках «реалистического искусства» («Где живопись?», 1935, «Реальность и живопись», 1936). Одна из таких работ Грюбера, написанная на классическую тему для социалистического искусства, – «Оммаж работе» (1936), где показан конфликт между пролетариями и патроном. Однако, в отличие от работ своих коллег на схожую тему (к примеру, «Забастовка» (1936) Таслицкого), в полотне Грюбера отсутствуют как подчеркнута позитивные, так и резко критические элементы. Вместо этого художник фиксирует сложившуюся ситуацию с долей фантазийности, добавляя в работу сюрреалистические детали, такие как изгибающийся мальчик с виолончелью и летящие музы с лавровым венком. Следует подчеркнуть, что уже в этом произведении Грюбера прослеживается будущая концепция новой исторической картины.

Революционный дух, царивший в «Доме культуры», в творчестве Грюбера стал необходимой опорой. Странники реализма утверждали, что реалистическое искусство наиболее близко и понятно широким массам в отличие от абстрактного, которое отдалялось от широкой публики, провозглашая художника исключительным в сравнении с обычными людьми. В «Доме культуры» декларировали необходимость возвращения художника в общество. В результате в 1930-е гг. Грюбер создает несколько монументальных работ, обращаясь к искусству с конкретной социальной функцией. Он принимает заказы на создание панно для средней школы Лаканаль («Оммаж Ленотру», 1936) и для Министерства торгового флота, а также на разработку витража для французского павильона на Международной выставке 1937 г. Однако вскоре он отказывается от монументального искусства в пользу станковой живописи, объясняя свое решение тем, что «свидетельство наших дней может быть выражено только в форме станковой живописи»

[cit. ex.: 4, p. 30]. Следовательно, он принял решение быть летописцем своего времени и видел задачу и пользу своего искусства в фиксации окружающей действительности.

Характерным примером обращения Франсиса Грюбера к событиям Гражданской войны в Испании служит работа «Несчастья любви». На полотне изображено растерзанное тело женщины, брошенное на жертвенный алтарь. Женская фигура представляется безвольной: ее руки безжизненно свисают с камня, а ноги неприлично раздвинуты. Такое изображение наталкивает зрителя на мысль о совершенном насилии над женщиной. Сходная иконография встречается в работе А. Фужерона «Мученица Испания» (1937), которая стала реакцией на те же события. Сара Уилсон отмечает, что аллегорическое изображение Испании в образе изнасилованной женщины было заимствовано художниками из прессы, где оно тиражировалось во всех изданиях. Безусловно, в работе «Несчастья любви» французский мастер соединяет два формальных языка – реализма и сюрреализма, внедряя в полотно антропоморфных существ, которые и нападают на аллегорическую женскую фигуру, воплощающую Испанию. Этот прием позволяет художнику выразить ужасы насилия. Грюбер также активно участвовал в мероприятиях против Гражданской войны, включая выставку «Жестокое искусство» в галерее «Билье-Вормс» («Billiet-Vorms»).

В это же время Грюбер активно работал над составлением «Бюллетеня художников и скульпторов Дома культуры» (1938–1939), в котором публиковались и его тексты. Он входил в состав руководящего комитета журнала вместе с Марселем Громером, Жаном Люрса, Жаком Липшицем, Францем Мазерелем, Эдуардом Пиньоном и Жалеом Лефранком, редактором был Борис Таслицкий.

Статья Грюбера «Сюрреализм», вышедшая в марте 1938 г., стала выражением его эстетических взглядов и имеет важное значение в демонстрации его позиции [3, p. 39]. Грюбер выступил суровым критиком «Международной выставки сюрреалистов», проходившей в Галерее изящных искусств Вилденштейна. Он осудил выставку и представленные на ней произведения: «Я не хотел бы

останавливаться на постановке (имеется в виду выставка. – Д. Б.), которая делает мало чести тем, кто ее задумал, потому что она исходит больше от порнографии Катзара (Quat'z'Arts)<sup>1</sup>, чем от любопытства некоторых ярмарочных музеев» [3, р. 39]. Однако Грюбер, отчасти находясь под влиянием сюрреализма, не мог скрыть в своей острой критике уважения к лидерам этого направления, заявляя: «Макс Эрнст и Дали вышли победителями из этих бесполезных испытаний», «дождливое такси Дали, одно из самых успешных произведений искусства последних времен», «Кирико – великий художник» [3, р. 39]. Главный упрек, адресованный сюрреалистам, заключался в недостатке живописного мастерства: «ни объема, ни размеров, ни цветовой гаммы в их картинах» [3, р. 39]. В это же время проявляется заметный сдвиг в творчестве Грюбера: начинается его постепенный отход от изображения антропоморфных существ и – в более широком смысле – от влияния сюрреализма. Это отражало стремление Грюбера вернуться к более осязаемой, реальной эстетике, к живописи, которая, по его мнению, могла бы лучше выразить тревоги и трагедии его времени. В своих новых живописных работах художник смещает акцент на тяжелую реальность, трагизм человеческого существования, на темы, которые впоследствии составят основу мизерабилизма.

Начало оккупации стало для французского мастера временем одинокого созерцания. По словам его друга, художника Тайлэ, по мере того как мастерство Грюбера росло, его одиночество все больше давило на него [5, р. 26]. Художественный критик Вальдемар Жорж считал, что Грюбер, подобно героям Кафки, был отгорожен в своем мире [7, р. 26]. В первые месяцы войны и особенно в начале немецкой оккупации Франции французский мастер пребывал в абсолютно опустошенном состоянии и не мог творить, так он говорил об этом времени: «...годы, проведенные в ограничениях, парализовали меня... В начале оккупации я совсем не хотел рисовать» [8, р. 2]. Из-за слабого здоровья он не был мобилизован в отличие от своих коллег-художников. Невозможность участвовать в борьбе и скорое поражение французской армии серьезно подорвали его творческий дух.

Грюбер оказался почти полностью изолирован в своей мастерской в Париже, тогда как многие его друзья присоединились к движению Сопротивления или покинули город. Тем не менее в 1941 г. он смог найти единомышленников в художественной среде, что стало для него важным поворотным моментом: «Впоследствии я нашел свой путь в Сопротивлении, как и Пиньон, Фужерон, Герг, и вернулся к работе» [8, р. 2]. Во время войны Грюбер участвует в создании «Фронта национального искусства» и подпольной газеты «Французское искусство» («L'Art français») с Пиньоном, Фужероном и Гергом. Кроме того, с 1942 г. Грюбер в качестве ассистента художника Жана Барлю преподавал в Академии Рансона вплоть до ее закрытия в 1944 г. Пьер Куртин, один из его учеников, вспоминал, что Грюбер учил главным образом рисунку и советовал студентам обращать внимание на работы немецких примитивов и анализировать логику творчества Пикассо [2, р. 157].

После освобождения от оккупации в 1944 г. Грюбер получил полное признание со стороны художественного сообщества, выставив в Салоне Освобождения работу «Иов». Картина вызвала широкий отклик как у публики, так и у коллег-художников и быстро стала неофициальным символом пережитых тяжелых военных лет, воплощая страдания и стойкость, которые испытали французы во время оккупации. Это полотно, которое следует рассматривать как вершину творческих поисков художника, укрепило его репутацию ведущего реалиста в послевоенном художественном процессе.

В декабре 1946 г. Грюбер был удостоен Национальной премии<sup>2</sup> за картину «Обнаженная на диване» (1946), что стало важным признанием его художественных заслуг. Эта награда и успех в Салоне не только подтвердили его статус одного из ведущих художников своего времени, но и привлекли внимание художественных критиков к его работам, личности и творческому методу. В 1945–1948 гг. публикуется множество статей, анкет и интервью с художником, где он делился мыслями о значении фигуративной живописи, связи искусства с реальностью и важности для художника быть чувствительным к человеку и историческим событиям. Эти размышления

сыграли ключевую роль в формировании мизерабилизма, стремившегося запечатлеть уязвимость и страдания человека в контексте послевоенного мира.

Таким образом, живопись Грюбера сохранила верность фигуративной репрезентации в эпоху доминирования абстракции в западноевропейском искусстве. Через композиционные решения, ограниченную цветовую палитру, искаженные формы художник передавал образы, наполненные отчаянием. Вклад Грюбера в развитие реалистического искусства не ограничивается живописной практикой. Его участие в художественных объединениях, полемика с представителями сюрреализма, педагогическая деятельность и тексты позволяют рассматривать Грюбера как активного идеолога новой реалистической волны.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Bal des Quat'z'Arts (Бал четырех искусств) был большим парижским праздником, который проводили студенты Национальной школы изящных искусств в Париже с 1892 по 1966 г. Это яркое и красочное мероприятие собирало творческих людей, объединяя студентов из различных художественных мастерских – как государственных, так и частных. Каждый год участники разрабатывали костюмы и декорации в соответствии с темой, предложенной организационным комитетом. Бал начинался с состязаний, где жюри выбирало лучшие работы, а затем переходил к вечернему ужину и танцам. Однако со временем число участников, облаченных в костюмы, стало уменьшаться. Это сокращение сопровождалось появлением различных конкурсов, таких как парад женщин на лошадях и соревнования обнаженных моделей, которые добавляли элемент развлечения и провокации в атмосферу праздника.

<sup>2</sup> Полученное вознаграждение лауреат мог потратить на творческую поездку. Грюбер мечтал съездить в Швейцарию, чтобы изучить работы Никлауса Мануэля, немецкого художника XVI в. Однако из-за болезни он не смог осуществить поездку и вскоре уничтожил картину «Обнаженная на диване».

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Fosca F.* Le salon Tuileries // *L'Amour de l'art.* Juin 1930. P. 347.
2. Francis Gruber : l'oeil à vif / sous la dir. de C. Stoullig. Paris : Fage Éditions, 2009. 192 p.
3. *Gruber F.* Surrealisme // *Bulletin des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture.* Mars 1938. № 3. P. 39
4. *Riffaud M.* Interviews et opinions, Francis Gruber // *Arts de France.* 1946. № 5. P. 27–34.

5. *Tailleux F.* Francis Gruber // Amis de l'art. 1949. № 7. P. 1.
6. *Taslitzky B.* Tu parles! Paris : L'Harmattan. 2004. 221 p.
7. *Waldemar-George.* Francis Gruber // Prisme des arts. 1956. № 5. P. 24–26.
8. *Warnod A.* Visite d'Atelier, Francis Gruber // Arts. Février 1945. № 4. P. 2.

## REFERENCES

1. Fosca, F. *Le salon Tuileries.* L'Amour de l'art, Juin 1930, p. 347.
2. *Francis Gruber : l'oeil à vif.* Sous la dir. de C. Stoullig. Paris, Fage Éditions, 2009, 192 p.
3. Gruber, F. *Surrealisme.* Bulletin des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture, Mars 1938, no. 3, p. 39.
4. Riffaud, M. *Interviews et opinions, Francis Gruber.* Arts de France, 1946, no. 5, pp. 27-34.
5. Tailleux, F. *Francis Gruber.* Amis de l'art, 1949, no. 7, p. 1.
6. Taslitzky, B. *Tu parles!* Paris, L'Harmattan, 2004, 221 p.
7. Waldemar-George. *Francis Gruber.* Prisme des arts, 1956, no. 5, pp. 24-26.
8. Warnod, A. *Visite d'Atelier, Francis Gruber.* Arts, Février 1945, no. 4, p. 2.