

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерство культуры Российской Федерации

На правах рукописи

ЩЕРБАКОВА Наталья Вадимовна

**СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ-МАСКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ XIX ВЕКА.
ОТ ОБРАЗОВ ТЕАТРА К ТЕАТРАЛЬНОСТИ ОБРАЗОВ**

Специальность 17.00.04 –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения, профессор,
Главный научный сотрудник ГИИ
М.И.Свидерская

Москва — 2018

Содержание

1. Введение.....	3
2. Глава I. Историография.....	19
3. Глава II. Истоки проблематики: маски итальянской народной комедии на сцене и в изобразительном искусстве XVI-XVIII веков (от Жака Калло до Антуана Ватто).....	33
4. Глава III. Маски <i>commedia dell'arte</i> в культуре романтизма. Формирование образа художника-комедианта. Пантомима Гаспара Дебюро, ее интерпретация в литературных кругах и в творчестве салонных художников.....	51
5. Глава IV. Образ комедианта в творчестве Домье. Гротеск: от романтизма к реализму.....	78
6. Глава V. Персонаж-маска и маска-тип в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека и Жоржа Сера.....	117
7. Глава VI. Два Пьеро в культуре символизма.....	163
8. Заключение.....	197
9. Список использованной литературы.....	216
10. Приложения:	
-Приложение 1 к Главе II.....	230
-Приложение 2 к Главе III.....	235
-Приложение 3 к Главе IV.....	239
-Приложение 4 к Главе V.....	252
-Приложение 5 к Главе VI.....	262
-Приложение 6 к Заключению.....	271

Введение

Обоснование темы. Настоящее исследование ставит своей целью рассмотрение эстетической и содержательной основы произведений живописи и графики XIX века сквозь призму сценического образа-маски. Рожденный античным театром, образ этот в Новое время прочно ассоциируется с поэтикой итальянской импровизационной комедии, которая базируется на системе персонажей-масок. Маска — набор четко закрепленных черт характера, действенных и драматургических функций, «отлитых» в чувственно впечатляющую, эксцентрическую пластическую форму. Труппы *commedia dell'arte*, как известно, распространили свое искусство по всей Европе, инициировав целый ряд линий развития своей поэтики в национальных традициях зрелищных искусств. Маски вышли за пределы собственно театра и появились в цирке, в мюзик-холле, на эстраде. Строго говоря, в древнейших формах зрелищных искусств они присутствовали всегда — и до исторического рождения *commedia dell'arte*. Однако после эпохи «Великих гастролей» итальянцев связь этих масок с поэтикой импровизационной комедии всячески акцентировалась. Подобно тому, как англичане, французы и русские, подвизающиеся на цирковой арене, традиционно брали себе итальянские псевдонимы, слава непревзойденных импровизаторов и комедиантов с Апеннинского полуострова довлела любым зрелищным представлениям, в которых участвовали маски.

Таким образом, для настоящего исследования центральным понятием является маска как образная структура, совокупность черт и функций которой позволяют ей участвовать в стремительно изменяющихся драматургических обстоятельствах, сохраняя поразительную устойчивость и стабильность своей конструкции. Автор намеренно оставляет за пределами работы все многообразие иных воплощений понятия «маска». Ни ритуальные, ни фольклорные личины не входят в круг наших интересов. Заметим, что XIX век — время отмирания театральной маски как элемента костюма актеров комедии и начало развития грима как основного средства придания выразительности лицу, поэтому

физиогномика маски также не является предметом нашего пристального интереса. Не будет уделено в диссертации внимания и театральным маскам, не принадлежащим европейской культурной традиции.

Отталкиваясь от сугубо театрального принципа создания персонажа, исследование стремится к выявлению путей перехода этой образной матрицы в изобразительное искусство и характера ее существования в этой сфере. Живописный и графический материал отбирается в соответствии с тем, насколько он может способствовать осознанию путей обогащения изобразительного искусства за счет открытий искусства сценического. Нас занимает процесс того, как опыт театрального зрителя — и опыт культуры, осваивающей театральные процессы, — дает художнику пластически-смысловые формулы для лаконичных, но емких решений в создании образа.

Маски *commedia dell'arte*, рожденные в середине XVI столетия в Италии, явились мощным художественным стимулом для европейских мастеров различных видов искусства. Танцевальный и драматический опыт площадной комедии с присущим ей ярко выраженным событийно-действенным, игровым началом, был заимствован не только театром в многообразии его модификаций, но обогатил также пластический и художественно-образный словарь живописцев и графиков нескольких веков и многих национальных школ.

Исследователем итальянской комедии М.М. Молодцовой было справедливо отмечено, что после «Великих гастролей» (конец XVI – начало XVII века) начинается период франко-итальянской истории эволюции этого театра. Однако с началом XIX столетия этот общий вектор теряет свою силу и можно констатировать обособление и параллельное развитие двух магистральных театральных линий — итальянской и французской, каждой со своей спецификой.

Особенно мощную и устойчивую художественную традицию, не пресекавшуюся веками, маски итальянского театра создали во французском изобразительном искусстве. Начиная с «Великих гастролей», маски *commedia dell'arte* становятся персонажами картин и гравюр многих мастеров. С XVII века художники демонстрируют принципиально разные способы преломления образов

итальянской комедии. Спектр содержательно-смысловой и сюжетно-образной интерпретации ее масок в изобразительном искусстве достаточно широк: он варьировался от прямого переноса на полотно или гравюрную доску сцен театрального спектакля и особенностей жизни комедиантов до сложных поэтико-символических и философских концепций, которыми нагружались персонажи.

Отправной точкой исследования является эпоха романтизма, которая по-новому переосмысливает традиции итальянского масочного театра. С конца XVIII века маски низовой народной культуры и итальянской комедии попадают в область интересов не только представителей визуальных искусств — художников, актеров — но и философов и литераторов Европы. Именно в XIX веке становится очевидным, что представители мира масок — персонажи *commedia dell'arte*, шуты и клоуны — делаются образами своего рода «альтернативной мифологии», в «пространстве» которой художник воплощает свои мысли о современности.

Культура XIX столетия окончательно вывела маску комедианта на новый уровень осмысления. Все чаще такой персонаж становится не только ярким мотивом, данью маскарадной моде, но транслятором идей автора произведения. Мысль о родстве душ художника и паяца, широко претворяемая в литературе философами и писателями романтической эпохи, привела к активному применению и дальнейшему развитию этой метафоры в изобразительном и театральном искусстве. В этот период окончательно выработывается иконография и содержательное наполнение двух масок комедии — Пьеро и Арлекина, а также мотива бездомности и скитальчества, горькой свободы «семьи бродячих комедиантов».

На протяжении XIX века корневая театральнo-драматургическая традиция утверждает себя и в других видах искусств. Вдохновленные импровизационной комедией и мастерством уличных паяцев, художники усваивают принципы их специфической образности, обогащают маски новыми смыслами. Если в начале столетия можно говорить о влиянии первого профессионального театра на литературу, живопись и графику, то к концу эпохи вектор меняет свое направление. Популярность мотива в изобразительном искусстве, дальнейшее его

развитие и усложнение в литературе и поэзии приводят к тому, что ко временам символизма и раннего авангарда уже театр, в свою очередь, начинает воспринимать свои исконные образы в ином качестве.

Проникновение ведущих масок – Арлекина и Пьеро – в пространство высокой культуры является уникальным примером. Эти образы стали воплощением идеи собственно театрального искусства как лицедейства и игры. Постепенно они принимают на себя функцию персонификации фигуры творческой личности вообще, называемой то поэтом, то художником. Маски превращаются в устойчивый инвариант взаимоотношений художника с самим собой, с собственным гением, со своим искусством, с обществом, со своей музой, наконец, с жизнью со всеми ее искусствами и драмами.

Таким образом, избранная тема и ее материал создают надежную основу для востребованного современной наукой *междисциплинарного подхода*.

Актуальность исследования. Несмотря на то, что тема масок *commedia dell'arte* в творчестве отдельных западноевропейских художников уже разрабатывалась отечественными и зарубежными исследователями, **актуальность и новизна** настоящей работы заключаются в *комплексном подходе к проблеме* театральной маски в изобразительном искусстве. Отдельные случаи использования художниками образа комедианта анализируются в диссертации как звено *общего культурного процесса протяженностью в целый век*. Примеры истолкования театрального мотива в изобразительном искусстве того или иного художника даны в тесной взаимосвязи с аналогичными явлениями в литературе, поэзии и мире театра.

Такой подход обуславливает еще одну особенность исследования: попытку проследить, каким образом изначально театральный принцип создания персонажа-маски *commedia dell'arte* «работает» в пространстве изобразительного искусства. Обращает на себя внимание, что художники, увлеченные сценическим искусством вообще, оказываются чутки к театральным принципам создания образа, даже если их героем не становится одна из традиционных масок. В этом отношении для настоящего исследования принципиально важно, что *сложение*

персонажа по принципу масочной типизации обнаруживает себя также и в области изобразительного искусства. Например, в образной сфере, связанной с языком экспрессивно заостренных форм выразительности и с методом гротеска в разнообразии присущих ему пластических решений: в карикатуре, плакате, афише, в живописи и графике мастеров на переходе от романтизма к реализму (О. Домье и П. Гаварни), а также художников-постимпрессионистов (А. де Тулуз-Лотрека, Ж. Сера), увековечивающих героев кафе-шантанов, цирка и затрагивающих социальную проблематику, в произведениях представителя символизма и модерна О.В. Бердслея, зачинателей европейского авангарда и экспрессионизма (П. Пикассо, Дж. Энсора).

Степень изученности темы. Бытование театральных масок *commedia dell'arte* в сфере изобразительных искусств разных веков уже имеет определенную традицию своего исследования. Особенно внимательную разработку эта тематика получила применительно к искусству XVII–XVIII и XX веках. Процесс трансформации функции масок *commedia dell'arte* в живописи и графике XIX столетия, напротив, не получил до сих пор развернутого анализа в рамках одного исследования. Историки искусства подробно останавливались на отдельных этапах этой эволюции. Как правило, это труды, в которых тема масок рассмотрена в качестве отдельного сюжета в пределах творчества конкретного художника, вне связи с театральными и общекультурными практиками времени.

Решающее воздействие на сложение состава идей настоящей диссертации и выбор материала оказали, в первую очередь, концепции, выработанные в филолого-философской среде, авторами, исследовавшими сферу игровой культуры, принципы рождения и создания комического, в том числе гротескных масок *commedia dell'arte*. Среди них работы М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»¹, И. Хейзинги «*Nomo Ludens*»², О.М. Фрейденберг «Миф и театр»³, В.Я. Проппа «Проблемы комизма и

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. М.: Художественная литература, 1990.

² Хейзинга Й. *Nomo Ludens*. М.: Прогресс-Академия, 1992.

³ Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, 1988.

смеха»⁴ и Н.Я. Берковского о культуре и литературе европейского романтизма⁵.

Среди трудов по истории искусства наиболее важными для настоящей диссертации стали статьи и монографии, в которых авторы использовали междисциплинарный подход, анализировали — помимо изобразительного и театрального искусства — общий культурный фон, влиявший на самосознание мастеров эпохи. Среди фундаментальных исследований этого круга необходимо упомянуть работы выдающегося отечественного историка искусства С.П. Батраковой «Художник XX века и язык живописи»⁶ и «Театр-Мир и Мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме»⁷; «Искусство XIX века» в трех книгах — том комплексной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма-театр»⁸, подготовленный сотрудниками Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания; издание «Французское искусство XIX века: от романтизма к импрессионизму, постимпрессионизму и ар нуво» под редакцией А. Луаретта⁹; монографию «Новый портрет во Франции XIX века»¹⁰, а также сборник статей зарубежных исследователей «Французский XIX век, изобразительное искусство и литература.

⁴ *Пронн В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Науч. ред., коммент. Ю.С. Рассказова. М.: Лабиринт, 1999.

⁵ *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973; *Берковский Н.Я.* Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-Классика, 2002.

⁶ *Батракова С.П.* Художник XX века и язык живописи. М.: Наука, 1996.

⁷ *Батракова С.П.* Театр-Мир и Мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. М.: Памятники исторической мысли, 2010.

⁸ История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство XIX в. В 3 кн. / Гл. ред. Е.И. Ротенберг. Кн. 1. Франция. Испания / Отв. ред. Е.Ю. Золотова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003; Кн.2. Германия. Австрия. Италия. / Отв. ред. Е.Ю. Золотова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004; Кн. 3. Англия. Скандинавия. Восточная Европа / Отв. ред. Е.Ю. Золотова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.

⁹ *Nineteenth-century French art: from Romanticism to Impressionism, post-Impressionism and Art Nouveau* / general editor H. Loyrette, S. Allard, des L. Cars. Paris: Flammarion; New York: Distributed in North America by Rizzoli International Publications, 2007.

¹⁰ *McPherson H.* The modern portrait in nineteenth-century France. Cambridge, New York: Cambridge university press, 2001.

О проблемах соотношения литературных тем и французской живописи»¹¹ и книгу В.И. Божовича «Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века»¹². В этом ряду следует упомянуть также работу историка культуры Ж. Старобинского «Портрет художника в образе паяца»¹³, исследующую проблематику «художник-комедиант» во французской литературе XIX – начала XX столетий и Л. Джонс «Пьеро-Ватто. Миф XIX столетия»¹⁴.

Среди искусствоведческих работ, в центре внимания которых анализируемый творческий метод художника представлен в тесной взаимосвязи с сюжетом настоящего исследования важно упомянуть следующие монографии и статьи отечественных и западных авторов: работу А. Бойма «Тома Кутюр и эклектичные воззрения»¹⁵, Н.А. Дмитриевой «Пикассо»¹⁶, Н.И. Воркуновой «Тулуз-Лотрек»¹⁷, П. Харпер «Клоуны Домье: Бродячие акробаты и парады»¹⁸, статьи М. Фрида «Истоки искусства Э. Мане. Аспекты творчества»¹⁹ и Ф. Хаскелла «Грустный Клоун: Заметки о мифе девятнадцатого столетия»²⁰, книгу К. Снодграсса «Обри Бердслей, денди гротеска»²¹, сборник статей о Дж. Энсоре

¹¹ French 19th century painting and literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting / ed. by U. Finke. Manchester: Manchester University Press, 1972.

¹² Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987.

¹³ Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. В 2 т. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2002.

¹⁴ Jones L. E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Tubingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984.

¹⁵ Boime A. Thomas Couture and the Eclectic Vision. London: Yale University Press, 1980; Boime A. Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France // The Art Bulletin. Vol. 51. No. 1. March. 1969.

¹⁶ Дмитриева Н.А. Пикассо. М.: Наука, 1971.

¹⁷ Воркунова Н.И. Тулуз-Лотрек. М.: Наука, 1972.

¹⁸ Harper P.H. Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades. New York – London: Garland Publishing Company, 1981.

¹⁹ Fried M. Manet's sources. Aspects of his Art, 1859–1865 // The Artforum 7. March. 1969.

²⁰ Haskell F. The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth Century Myth // Past and Present in Art and Taste. Selected Essays. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

²¹ Snodgrass C. Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque. New York: Oxford University Press, 1995.

«Джеймс Энсор. Театр Масок»²² и сборник «Меж улицей и зеркалом: рисунки Джеймса Энсора»²³, посвященный графике мастера.

Необходимо упомянуть о книгах по истории театра, без которых многостороннее рассмотрение интерпретации масок *commedia dell'arte* и их «наследников» в изобразительном искусстве Франции XIX столетия было бы невозможным. В первую очередь, необходимо отметить труды одного из основателей отечественной науки о западноевропейском театре С.С. Мокульского — его «Историю западноевропейского театра» в 2 томах²⁴ и «Хрестоматию» к ней²⁵, первые работы по истории итальянской комедии масок К.М. Миклашевского²⁶ и А.К. Дживилегова²⁷. Важнейший материал для настоящего исследования предоставляют книги А. Румнева «О пантомиме»²⁸, М.М. Молодцовой²⁹ об истории итальянской импровизационной комедии от ее возникновения до XX века включительно, статья А. Деспот «Жан Гаспар Дебюро и пантомима в театре Фюнамбюль»³⁰, и особенно, две монографии Р. Стори «Пьеро: Критическая история маски»³¹ и «Желанный Пьеро. Французские литераторы девятнадцатого века и комическая пантомима»³².

Предмет исследования. Предметом исследования являются: 1. качественно новый эстетический и содержательно-смысловой результат сопряжения

²² James Ensor. Theatre of Masks / Ed. by C. Brown. Texts: S.M. Canning, R. Hooze, T. Nyman, X. Tricot. London: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers, 1997.

²³ 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.

²⁴ История западноевропейского театра / Общ. ред. С.С. Мокульского. В 2 т. М: Искусство, 1956–1957.

²⁵ Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С.С. Мокульский. В 2 т. М.: Искусство, 1953–1955.

²⁶ Миклашевский К.М. La Commedia dell'Arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. СПб., 1914.

²⁷ Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.

²⁸ Румнев А.А. О пантомиме. М.: Искусство, 1964.

²⁹ Молодцова М.М. Комедия дель арте. История и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990.

³⁰ Despot A. Jean-Gaspard Debureau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules // Educational Theatre Journal. Vol. 27. No. 3. Popular Theatre. October. 1975. Pp. 364–376.

³¹ Storey R.F. Pierrot: A Critical History of a Mask. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

³² Storey R.F. Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

персонажей *commedia dell'arte*, образов бродячих и эстрадных комедиантов со спецификой изобразительного искусства Франции XIX века; 2. функции и значение опытов подобного рода в творчестве ряда крупных художников; 3. а также многообразие способов взаимодействия на этой почве двух видов искусства: театра масок, и изобразительного искусства.

Объект исследования. Объектом исследования в работе выступает изобразительное искусство Франции XIX века. **Материалом** настоящего исследования избраны работы художников французской школы XIX – начала XX века и находящихся с ней в диалоге мастеров других стран – англичанина Бердслея, бельгийцев Фелисьена Ропса и Энсора, испанца Пикассо. Важно отметить, что в интересах более глубокого анализа принципов построения художественного «образа-маски» в живописи и графике в работу включены наиболее характерные произведения, в значительной своей части выходящие за рамки иконографии масок итальянской комедии, связанные с образами певцов и танцоров кафе-шантанов, цирковых гимнастов и клоунов, с персонажами уличных парадов театральных трупп, а также с темой трагической участи паяца-художника-поэта и скитальческого жребия бродячих комедиантов.

Цели и задачи исследования. Цель исследования — представить историческую эволюцию творческого преломления сценического образа-маски в изобразительном искусстве Франции XIX столетия от его сложения и трансформации в эпоху романтизма до раннего авангарда в контексте творчества отдельных мастеров. Представляется важным определить принципы, по которым создавалась маска *commedia dell'arte* (синтезирующая основа сценического образа-типа), и показать, как эти принципы становились *специфическим образным подходом* — формально-стилевым и содержательно-смысловым ключом — в художественной практике живописцев и графиков указанного периода. Оговоримся, что автор не ставит перед собой цели детального рассмотрения физиогномики и типологии всех масок *commedia dell'arte* в театре XIX столетия.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие

задачи:

1. Проанализировать те аспекты культуры раннего немецкого и французского романтизма и парижского театра мима Г. Дебюро, благодаря которым маски Арлекина, Пьеро и образы бродячих артистов приобрели силу новой «мифологии», в русле которой были заложены основы коннотации «художник-комедиант»;
2. Рассмотреть отзвуки этих идей в изобразительном искусстве Франции 1850-х годов — в цикле работ Т. Кутюра, включающих персонажей-масок итальянской комедии, и Ж.-Л. Жерома;
3. Проследить развитие и изменение отмеченных выше идей в эпоху становления реализма (их преемственность и трансформацию) в театре, литературе и изобразительном искусстве на материале работ Домье и гравюр его коллег по сатирическим журналам, посвященных быту бродячих комедиантов;
4. Выделить среди социально-сатирических произведений Домье и Гаварни те работы, сюжеты которых выходят за рамки иконографии персонажей *commedia dell'arte* и бродячих артистов, с тем, чтобы раскрыть единство приемов построения образа в творчестве художников и в искусстве комедиантов;
5. Определить принципы построения образа-маски в творчестве художников-постимпрессионистов Сера и Тулуз-Лотрека, запечатлевших в своих произведениях образы персонажей-«наследников» эстетики бульварных театров на сцене кабаре и кафе-шантанов;
6. Проанализировать завершающую стадию эволюции образа-маски *commedia dell'arte* в искусстве символизма и модерна – в частности, ее раздвоение на образы Черного и Лунного Пьеро в театре и в работах Бердслея и А. Вийетта.
7. В Заключении наметить историко-художественную перспективу эволюции рассмотренной проблематики, кратко охарактеризовав примеры ее «выхода» в творческую лабораторию провозвестников европейского авангарда XX века (Пикассо) и экспрессионизма (Энсора).

Научная новизна исследования заключается не только в систематизации накопленных знаний по указанной проблематике в рамках одной работы, но в

раскрытии *механизма функционального использования образной матрицы (маски) в пластических искусствах Франции XIX столетия*. Следуя этой логике, материал исследования включает в себя, помимо театральных образов, следующих в русле итальянской импровизационной комедии, также и те произведения, которые связаны с темой не столько иконографически, сколько принципами создания персонажа. Именно согласно этой логике в исследовании рассмотрены Фома Вирелок Гаварни, артисты кабаре и кафе-шантанов Тулуз-Лотрека, герои произведений Сера на сюжет театрализованных представлений. Этот аспект в рассмотрении темы, раскрывающий движение образов от сугубо театральных (напрямую сюжетно заимствованных пластическими искусствами) в первой половине столетия до *проникновения образной структуры маски в художественный арсенал живописцев и графиков* к его середине и концу, является новой темой в искусствоведческой науке. К обозначенному другими исследователями взаимовлиянию процессов, происходивших во французской культуре и театре, связанных с традицией итальянской комедии, автор настоящей работы подключает обширный *заново переосмысленный* изобразительный материал. Этот материал принципиально не является лишь вспомогательной иллюстрацией к истории театра. На фоне очерченных в культуре изменений в настоящей работе исследуется то, как *изобразительное искусство во взаимодействии с принципами художественного мышления искусства сцены овладевает методом построения собственного, автономного от театра, образа-маски*, что является определенным вкладом в современное искусствознание.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Основная теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в *выявлении способа построения образа-маски в пластических искусствах*. Обозначенный в исследовании вектор движения от изображения театрального мотива, через его освоение культурой (философией, литературой, беллетристикой и поэзией) к претворению изобразительным искусством сценической маски как образной матрицы, к внедрению ее в творческий арсенал художника – представляется

важным теоретическим достижением. Исследованный материал и научные выводы работы найдут применение в лекционных курсах, общих и монографических исследованиях по истории изобразительного искусства XIX века, а также при изучении наследия художников, произведения которых рассмотрены в диссертации. Собранный иконографический материал ценен также в качестве визуального источника по истории западноевропейского театра.

Методология исследования. В работе над диссертацией использовался комплекс методов. Помимо стилистического и компаративистского методов анализа произведений живописи и графики, автор исследования опирался на широкий исторический и историко-культурный анализ, с целью обнаружения связей между рассматриваемыми явлениями. В тексте фиксируются и оцениваются изменения, которые происходят в отношении творческих элит к образам итальянской комедии, в эволюции жанра пантомимы в рамках бульварных театров и далее – на сценах кафе-шантанов и цирка, рассматривается специфика площадных выступлений бродячих артистов и выявляется взаимосвязь этих процессов с функциональными, смысловыми, иконографическими и прочими трансформациями в использовании этих мотивов во французском изобразительном искусстве XIX века.

Положения, выносимые на защиту. Отправной точкой исследования служит гипотеза об универсальности и художественной многозначности **театральной маски**, в частности, о широкой культурной роли масок итальянской импровизационной *commedia dell'arte*. Рожденные в середине XVI века, они явились мощным творческим стимулом для европейских мастеров различных видов и жанров искусства. Истоки масок Комедии можно проследить, начиная с культовых празднеств первобытного общества и античного мира, обнаружить некоторые их черты в героях средневековых мистерий и карнавалов. Позднее, когда *commedia dell'arte* в ее изначальных театральных формах перестала существовать, ее отголоски звучали в низовом, ярмарочном театре, в пантомиме бульварных театров и уличных парадах (роде инсценированной рекламы). Адаптируясь к эстетическим и философским взглядам эпохи, маски изменяли

свой облик, даже некоторые особенности образа, но всегда оставались привлекательной для художников многозначной метафорой. В любую эпоху маски Комедии были определенным культурным знаком, заключавшим неизменный смысл, обладая в то же время — как любой знак — множеством значений, что позволяло им быть чем-то своим, особенным для каждого художника.

Основными **положениями, выносимыми на защиту**, являются:

1. Театр *commedia dell'arte* влиял на французское изобразительное искусство не только как яркое художественное впечатление, но и с точки зрения принципов создания образа персонажа: отбора черт внешности, пластики, натуры, изобразительных способов их показа.
2. Связь маски *commedia dell'arte* с драматургическими, а не сюжетными функциями, обусловила возможность помещать этот образ в разные контексты и использовать его с разными целями как в искусстве сцены, так и в образной сфере пространственных искусств — живописи и графики.
3. Театральная маска как один из способов типизации был воспринят изобразительным искусством и в творчестве ряда крупных мастеров (Ватто, Домье, Тулуз-Лотрек, Сера, Бердслей, Пикассо, Энсор) стал применяться как художественный принцип.
4. Маски итальянской импровизационной комедии в XIX столетии поднимаются на новый уровень в изобразительном искусстве и культуре — приобретают функцию новой художественной «мифологии».
5. Важным аспектом французской, а с ней и западноевропейской культуры, является концепция «художник-комедиант», которая родилась в XIX веке. Она развивалась, трансформировалась на протяжении всего столетия и не утратила своей актуальности по сей день.
6. XIX столетие – «век Пьеро» в качестве alter ego творца. Именно печальный паяц — бродячий комедиант, акробат, шут — становится вместилищем размышлений и переживаний художника о своей роли в обществе и месте в жизни. Вплоть до начала XX века Арлекин, как правило, играет роль

оппонента творческой природы — являет собой тип поверхностного, успешного жизнелюбца, лукавого пройдохи и обманщика.

Степень достоверности результатов исследования. Достоверность исследования обеспечивается обоснованностью и разнообразием подходов и методов, апробированных в современном искусствознании. С целью наиболее полной и основательной разработки темы была изучена новейшая и классическая фундаментальная отечественная и западная искусствоведческая литература. Помимо этого, был проанализирован комплекс историко-культурных материалов: литературное наследие представителей эпохи, касавшихся темы масок *commedia dell'arte* — мемуары, прозаические и поэтические произведения писателей, в которых отражались смысловые изменения настоящей темы, свидетельства современников о спектаклях выдающихся мимов века и воспоминания о них, а также труды филологов и театроведов. Таким образом были выявлены взаимосвязанные культурные процессы, происходившие во французском искусстве столетия, обнаружены специфические образно-пластические метафоры и художественные принципы, из которых в дальнейшем вырастает и от которых оттолкнется поэтика изобразительного искусства XX века, широко исследованная искусствоведами во всем мире.

Апробация. Тема диссертации была утверждена на заседании Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания в 2012 году. В 2013 году автор исследования принимал участие в научной конференции «Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов» в Российском государственном гуманитарном университете с докладом о социальной сатире в искусстве Домье — родстве принципов создания маски в творчестве художника и в театре итальянской импровизационной комедии. Исследовательская работа о творчестве Тулуз-Лотрека и Сера принимала участие в Первом Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры 2014 года, была удостоена второй премии и издана в сборнике лауреатов. По теме диссертации было опубликовано восемь статей в

периодических изданиях и научных сборниках, из них четыре – в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Публикаций в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. *Щербакова Н.В.* Комедиантские парады Оноре Домье // Вопросы театра / Proscaenium. 2012. № 3–4. С. 139–153. (1 а.л.).
2. *Щербакова Н.В.* Маскарады Жана Антуана Ватто // Вопросы театра / Proscaenium. 2013. № 1–2. С. 292–309. (1 а.л.).
3. *Щербакова Н.В.* Бердслей и его маски // Вопросы театра / Proscaenium. 2014. № 3–4. С.244–260. (1 а.л.).
4. *Щербакова Н.В.* Оноре Домье: от политической карикатуры к маске // Искусствознание. 2014. № 3–4. С.184–199. (1,2 а.л.).

Другие публикации по теме исследования:

1. *Щербакова Н.В.* Пьеро и Арлекин. Две маски, два лица // Собрание. 2012. № 2. С. 76–84. (0,7 а.л.).
2. *Щербакова Н.В.* Авторские маски Оноре Домье. Принцип создания // Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов. Материалы научной конференции. Москва, РГГУ, май 2012. М., 2013. С. 184–191. (0,9 а.л.).
3. *Щербакова Н.В.* Маска-тип и Персонаж-маска в творчестве Жоржа Сера и Анри де Тулуз-Лотрека // Первый всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры 2014 г., сборник работ лауреатов. М.: Пробел-2000, 2016. С. 420–446. (2,8 а.л.).
4. *Щербакова Н.В.* Пьеро Обри Винсента Бердслея: blanc et noir // От классической античности до модерна. Сборник статей Сектора классического искусства Запада. Посвящается памяти М.Я. Либмана (1920–2010) / Сост., отв. ред. Е.В. Шидловская. М.: ГИИ, 2018. С. 363–383. (1,3 а.л.).

Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения, списка литературы и пяти приложений с изобразительным материалом, на основании которого проводилось исследование.

Глава I – Историография.

Проблематика исследования затрагивает вопросы не только изобразительного искусства, но также театра, истории и философии культуры. Предваряя обзор имеющейся по теме литературы, следует оговориться, что концепция, которая легла в основу исследования, включает в себя теории представителей различных сфер гуманитарного знания, анализировавших как маски *commedia dell'arte*, так и маску вообще. Сообразно с этим, использованные источники следует делить на искусствоведческие труды, посвященные в целом творчеству художников, чей образный «словарь» включал маски *commedia* и ее «наследников» в XIX столетии (уличных комедиантов, мимов бульварных театров, артистов цирка и кабаре); работы, носящие междисциплинарный характер, в которых изобразительное и театральное искусства рассматриваются совместно — как аспекты культуры определенного времени; а также на труды филологов и философов, осмыслявших феномен маски.

Главным источником для постановки проблемы в диссертационной работе служили положения, сформулированные в книге философа и филолога М.М. Бахтина³³, трудах И. Хейзинги³⁴, работах О.М. Фрейденберг³⁵ и В.Я. Проппа³⁶, исследовавших проблемы игровой культуры, смеха, философии создания и употребления маски, поэтики гротеска, а также уделявших внимание проблемам восприятия и построения масочного образа на различных этапах развития культуры. Не меньшую роль сыграли работы по философии и культуре немецкого и французского романтизма Н.Я. Берковского³⁷ и историка культуры Ж. Старобинского³⁸. Старобинский в работе «Портрет художника в образе паяца»

³³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса — Изд. 2-е. — М., 1990 г..

³⁴ Хейзинга Й. *Homo Ludens*. В тени завтрашнего дня - М.: Прогресс-Академия, 1992 г.

³⁵ Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции - М. : ГИТИС, 1988 г.

³⁶ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне), Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова — М.: Лабиринт, 1999.

³⁷ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии - Л.: Худож.Лит., 1973 г.; Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе - СПб.: «Азбука-Классика», 2002 г.

³⁸ Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. - М.: Языки славянской культуры, 2002 г.

прослеживает основные линии развития метафоры “художник-комедиант” во французской литературе, иллюстрирует их примерами из области изобразительного искусства³⁹.

Необходимо упомянуть о книгах по истории театра, без которых многостороннее рассмотрение интерпретации масок *commedia dell'arte* и их «наследников» в изобразительном искусстве Франции XIX столетия было бы невозможным. Первым отечественным театроведом, написавшим исследование об итальянском театре масок, был К.М. Миклашевский⁴⁰. В его труде «*La Commedia dell'Arte. Театр итальянских комедиантов*» приведены различные версии возникновения европейского профессионального театра и его героев. Эта работа до сих пор остается одним из самых важных исследований по истории театра маски в русской историографии. Не менее значимыми являются книги А.К. Дживилегова⁴¹ и М.М. Молодцовой⁴², в которых подробно рассмотрены слагаемые итальянских масок, их особенности и исторические эволюции, «Великие гастроли» трупп *commedia*, степень и характер влияния их искусства на европейский театр. А. Румнев⁴³, А. Сахновская-Панкеева⁴⁴, Т. Карская⁴⁵ прослеживают изменения особенностей роли и функции масок на французской почве, эволюцию в структуре сюжетов и составе масок на протяжении XVIII-XIX вв., трансформацию итальянской комедии в искусство пантомимы.

Большое значение для исследования имела статья А. Бобылевой «Французский и немецкий театр в эпоху романтизма»⁴⁶. Наиболее ценными для автора диссертации стали приведенные Бобылевой материалы о том «идеальном» театре, который представлялся писателям и драматургам эпохи – Э.Т.А. Гофману,

³⁹ Подход Старобинского к живописи и графике трудно назвать научным, он не анализирует произведения искусства. Однако в его работе указаны практически все выдающиеся художники столетия, отдавшие дань теме комедианства.

⁴⁰ Миклашевский К.М. *La Commedia dell'Arte. Театр итальянских комедиантов* - СПб., 1914 г.

⁴¹ Дживилегов А.К. *Итальянская народная комедия* - М.: изд. Академии наук СССР, 1962 г.

⁴² Молодцова М.М. *Комедия дель арте. История и современная судьба.* – Л.:ЛГИТМиК, 1990 г.

⁴³ Румнев А. А. *О пантомиме* - М.: Искусство, 1964 г.

⁴⁴ *Итальянский театр Герарди*, в 2 тт. / сост., пер., коммент., вступ.ст. А.В. Сахновской-Панкеевой; СПб.Гос. театр. библ. – СПб.: Балтийские Сезоны, 2007 г.

⁴⁵ Карская Т.Я. *Французский ярмарочный театр* - М.-Л.: Искусство, 1948 г.

⁴⁶ Бобылева А.Л. *Западноевропейский и русский театр XIX-XX веков / Сб.статей* - М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011 г.

Л.И. Тику, тем концептуальным изменениям, которые привнесла в него деятельность В. Гюго, А. де Мюссе, актера Фредерик-Леметра.

Особенно хотелось бы выделить работу А. Румнева, проанализировавшего и подробно описавшего специфику пантомимы Г. Дебюро, революционность преобразований мима и степень его влияния на кружок писателей-романтиков XIX века. Книга Румнева чрезвычайно важна для отечественных исследователей еще и потому, что на русском языке до сих пор не существует монографии или обобщающего исследования о Дебюро, за исключением труда Ф. Кожика⁴⁷. Впрочем, работа чешского исследователя скорее носит характер «эссе» о судьбе непризнанного гения: автор заостряет внимание на нелегком труде мима, его одиночестве, на восхищении, которое его дарование вызвало у Ж. де Нерваля и Т. Готье. Таким образом, работа не может считаться театроведческим исследованием, в отличие от книги Румнева, хотя и представляет несомненный интерес.

О специфике *commedia dell'arte* и изменениях, произошедших в ней во Франции, западными учеными издан ряд работ. Самыми важными для настоящего исследования представляются книги А. Николь⁴⁸, в которой автор рассматривает феномен Комедии и ее персонажей в контексте европейской культуры конца XVI - начала XVII века, а также Ж. Монгредьена⁴⁹, написавшего работу о жизни итальянских комедиантов во Франции, их отношениях с французским двором и с Мольером. Искусству Г. Дебюро и пантомиме парижских бульваров посвящена статья А. Деспот⁵⁰, в которой автор приводит отрывки из редких, почти не дошедших до нас сценариев великого мима. Эта работа представляется весьма важной в контексте проблем, затронутых в диссертации. Деспот анализирует функциональные изменения роли Пьеро в пантомимах Дебюро, ту степень

⁴⁷ Кожик Ф. Дебюро - Л.: Искусство, 1973 г.

⁴⁸ Nicoll A. *The World of Harlequin. Critical Study of the Commedia dell'Arte.* - London: Cambridge University Press, 1976.

⁴⁹ Монгредьен Ж. *Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера* / пер. С франц. Колодочкина Е.В., под ред. Петрова А.В. - М.: Молодая гвардия, 2008 г.

⁵⁰ Despot A. *Jean-Gaspard Deburau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules* // *Educational Theatre Journal*, Vol. 27, No. 3, Popular Theatre Oct., 1975, p. 364-376.

свободы, которую второстепенная прежде маска получила благодаря великому артисту.

Наиболее важными трудами по истории театра, на которые опирается настоящее исследование, стали две книги Р. Стори – «Пьеро: Критическая история маски»⁵¹ и «Желанный Пьеро. Французские литераторы девятнадцатого века и комическая пантомима»⁵². В последней автор очень подробно разбирает истоки пантомимы Дебюро, само искусство великого мима (нюансы игры, облика, перечисляет сохранившиеся сценарии и их особенности, анализирует отзывы критиков), то, как воспринял его искусство просвещенный парижский зритель и как развивалась судьба маски в «руках» наследников. Книга Стори весьма полно характеризует XIX век с этих позиций, однако недостаточно внимания уделяет значению труппы Ханлон-Ли. Подробный материал об англо-американском коллективе Ханлон-Ли, игравшем во Франции спектакли с участием масок *commedia dell'arte*, и его совместной деятельности с Леоном Сари предоставляет монография М. Косдона.⁵³

Тема масок *commedia dell'arte* в западноевропейском изобразительном искусстве видится на данный момент разработанной несколько неравномерно. Книг и статей на русском языке по этой теме немного, а обобщающего труда, посвященного маскам итальянской Комедии в интерпретации европейских, в частности французских, художников XIX в. не существует вовсе.

Значительно подробнее разработана история бытования масок на сцене и в изобразительном искусстве XVII-XVIII вв. Автор настоящего исследования предваряет свои изыскания по теме кратким обзором истоков проблематики за предшествовавший период, поэтому считает необходимым указать имеющуюся по этому поводу литературу. В большинстве случаев, в отечественной историографии персонажи *commedia dell'arte* становятся предметом исследования лишь как одна из тем в творчестве отдельного художника. При этом указывается

⁵¹ Storey, R. F. *Pierrot: A Critical History of a Mask* - New Jersey: Princeton University Press, 1978

⁵² Storey R. F. *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime* - New Jersey: Princeton University Press, 1985

⁵³ Cosdon M. *The Halon Brothers, from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931.* - Southern Illinois University Press, 2009

лишь степень ее значимости для автора в качестве сюжета, без рассмотрения влияния этих образов на манеру мастера и важности ее для современников. Среди работ такого рода: книга А. Гликмана⁵⁴ о Ж. Калло, одна из глав которой посвящена серии гравюр на сюжеты *commedia dell'arte*; каталог выставки Калло «Весь мир — театр», под редакцией Н.О. Веденеевой⁵⁵; работа «Антуан Ватто» А.Д. Чегодаева⁵⁶, статья И. Немиловой⁵⁷, посвященная интерпретации картины Ватто «Актеры французской комедии» и ряду произведений художника на театральные сюжеты; книги о творчестве А. Ватто, принадлежащие перу М. Германа⁵⁸, Е. Федотовой⁵⁹, статьи Ю.К. Золотова⁶⁰ и А.К. Якимовича «Об истоках и природе искусства Ватто⁶¹ и проч.

В западном искусствознании эта тема более разработана. Тщательно и подробно освещены вопросы эволюции костюма, условий игры, иконографии персонажей Комедии в период с середины XVI по XX век в сборнике статей под редакцией Т. Хека⁶², и в статье Ч. Стерлинга «Ранние изображения *commedia dell'arte* во Франции»⁶³, в которой рассматриваются маски в творчестве

⁵⁴ Гликман А.С. Жак Калло - Л.-М.: Искусство, 1959 г.

⁵⁵ Веденеева Н.О. «Весь мир – театр...» Офорты Жака Калло (1592-1635) из собрания государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина - М.: Красная площадь, 2004г.

⁵⁶ Чегодаев А.Д. Антуан Ватто. М., Искусство, 1963 г.

⁵⁷ Немилова И.С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964; Картина Ватто «Актеры Французской Комедии» и проблема портрета в творчестве художника // Сб. статей «Западноевропейское искусство». Л., 1970 г.

⁵⁸ Герман М. Ю. Антуан Ватто. М., 2010; Антуан Ватто. Л., 1980; Антуан Ватто. Альбом репродукций. Авт.-сост. М.Ю. Герман. М., 1984.

⁵⁹ Антуан Ватто. Альбом. Автор текста Е. Федотова. М., 2002 г.

⁶⁰ Золотов Ю. К. Современные сюжеты в творчестве Антуана Ватто. // Материалы по теории и истории искусства: Сб.науч.статей М.: Наука, 1956 г. – С. 80-105 ; Антуан Ватто. Старинные тексты. / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. К. Золотова. М.: Искусство, 1971

⁶¹ Якимович А.К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М.: Наука, 1980 г.

⁶² Picturing performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice / Thomas H.F., Erenstein R., Katritsky M.A., Peters F. - New York: The University of Rochester Press, 1999

⁶³ Sterling Ch. Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 2, No. 1, Summer, 1943, p. 11-32.

французских художников школы Фонтенбло⁶⁴. К тому же кругу источников следует отнести работы Г. Дениэла⁶⁵, Ж. Бланшара⁶⁶ и Д. Познера⁶⁷.

Больше всего работ по этой теме в западной историографии посвящено творчеству А. Ватто. О масках *commedia dell'arte*, актерах парижской сцены и других театральных персонажах XVIII века в картинах Ватто написаны отдельные статьи и главы монографий Д. Познера⁶⁸, М. Эдельберга⁶⁹, К. Хансона⁷⁰, Д. Хертса⁷¹ Д. Панофски, М. Грасели и П. Розенбера⁷², и др. Авторы перечисленных работ приводят данные о предполагаемых личностях, скрывающихся за масками *commedia dell'arte* в картинах Ватто и его учителя К. Жилло, возможных трактовках его театральных образов. Однако исследователи мало уделяют внимания культуре масок и маскарада в этот период и функциям их использования в творчестве художников. Важные для исследования темы поднимает книга Т. Кроу⁷³, в которой автор высказал идею о масках *commedia dell'arte* как о символе стиля рококо, противостоявшего идеалам эпохи Людовика XIV. В дальнейшем эту идею поддерживали многие специалисты,

⁶⁴ В этой работе Стерлинг подробно анализирует и систематизирует исторический материал, как изобразительный, так и театральный, вносит существенные изменения в устоявшиеся атрибуции картин и гравюр второй половины XVI - начала XVII вв.

⁶⁵ Daniel H. *The Commedia Dell'Arte and Jacques Callot*. Sydney: The Westnorth press, 1965.

⁶⁶ Blanchard J. в книге: *Jacques Callot. Prints and Related Drawings* / edit. H. Diane Russell. Washington DC: National Gallery of Art, 1975.

⁶⁷ Posner D. *Jacques Callot and the Dances Called «Sfessania»* // *Art Bulletin* vol. 59, June 1977, p. 203-216

⁶⁸ Posner D. *Antoine Watteau*. New York: Cornell University Press, 1984.

⁶⁹ Eidelberg M. *Watteau and Gillot: A Point of Contact* // *The Burlington Magazine*, Vol.115, Apr., 1973, p. 232-239.

⁷⁰ Hanson C. Dr Richard Mead and Watteau's 'Comédiens Italiens'. // *The Burlington Magazine*, Vol.145, Apr., 2003, p.265-272.

⁷¹ Hertz D. «Watteau's Italian Comedians» // *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 22, No. 2, Winter, 1988-1989, p. 156-181

⁷² Grasselli M. M. and Rosenberg P. *Watteau 1684-1721. Exhibition catalogue*. Washington: The National Gallery of Art, 1984. Каталог под редакцией М.Грасели и П.Розенбера включает в себя два теоретических раздела (их автор Ф.Моро) о специфике театральной жизни Парижа времен Ватто, где приводятся основные интерпретации работ художника, посвященных маскам или связанных с актерами столичной сцены. Эти разделы содержат весьма ценные сведения по иконографии итальянских масок на французской королевской и ярмарочной сцене — их внешнему облику и особенностям игры.

⁷³ Crow T.E. *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*. Yale University Press, New Haven, London, 1985.

рассматривавшие творчество Ватто и образы масок Комедии в его картинах с различных сторон: сквозь призму современного мастеру театра, придворного этикета и танцевальной пластики, музыки. О том, как обогатились эти сферы культуры под влиянием итальянских масок, подробно рассуждают (воспринимая картины Ватто и его современников в качестве свидетельства) М. Видаль⁷⁴, С. Коэн⁷⁵, Г. Коварт⁷⁶, авторы сборника под редакцией М. Шерифф⁷⁷.

Практически не разработана в русской научной литературе тема масок Комедии и их наследников в западноевропейском искусстве XIX века. Необходимо заметить, что почти все работы — монографические, и не рассматривают тему масок и театральности в общем контексте. В качестве таковых стоит упомянуть исследования Е. Каменецкой⁷⁸, Н. Калитиной⁷⁹, Р. Пассерона⁸⁰, и проч. В этом ряду хотелось бы особенно выделить замечательно тонкие по наблюдательности работы Н. Воркуновой: книгу «Тулуз-Лотрек»⁸¹ и статью «Дега и Тулуз-Лотрек»⁸², раскрывающие важные аспекты творческого метода обоих мастеров. Среди работ последних лет, темами которых являются образы Комедии в западноевропейском искусстве, их анализ и интерпретация,

⁷⁴ Vidal M. *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature and Talk in 17-18th century France.* - New Haven and London; Yale University Press, 1992.

⁷⁵ Cohen S.R. *Body as a "Character" in Early Eighteenth-Century French Art and Performance* // *Art Bulletin* Vol. 78, No. 3, Sep. 1996, p. 454-466. Необычайно любопытными представляются изыскания С.Коэн, которая рассматривает пространственные композиции и положения тел персонажей в картинах Ватто с точки зрения балетной, театральной и придворной пластики. Взаимоотношения персонажей в картинах С.Коэн склонна раскрывать, пользуясь «словарем» светского этикета, культурой поведения в обществе первой трети XVIII века.

⁷⁶ Cowart G. *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle.* – Chicago: University of Chicago Press, 2008.

⁷⁷ *Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of his Time.* / Edited by Mary D. Sheriff, Newark: University of Delaware Press, 2006.

⁷⁸ Гаварни П, 1804-1866 : Каталог выставки эстампов / Гос.Эрмитаж; сост., Каменецкая Е.К. - Л.: Изд-во Гос.Эрмитажа, 1961.

⁷⁹ Калитина Н.Н. *Оноре Домье 1808-1879гг.* - М.: Искусство, 1955 г.

⁸⁰ Пассерон Р. *Домье: свидетель своей эпохи* - пер. с французского Т.А.Савицкой и А.И. Смелянского, М.: Изобразительное искусство, 1984 г.

⁸¹ Воркунова Н. *Тулуз-Лотрек.* - М.: Наука, 1972 г.

⁸² Воркунова Н.И. *Дега и Тулуз-Лотрек.* / сб. «Французская живопись второй половины 19 века и современная ей художественная культура». / Материалы Научной конференции 1971г. под общ.ред.Даниловой И.Е., М.: Советский художник, 1972 г.

можно назвать лишь несколько статей и диссертацию М. Чекмаревой, посвященных, однако, искусству первой половины XX века⁸³.

Работы искусствоведов, носящие междисциплинарный характер и рассматривающие различные виды искусств как проявления культуры того или иного времени, стали для исследования наиболее важными. Среди отечественных исследований этого круга хотелось бы выделить подготовленный сотрудниками сектора Классического искусства Запада трехтомник «История Искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века»⁸⁴, в первую очередь Книгу 1, посвященную изобразительному искусству Франции и последнюю работу С.П. Батраковой «Театр-Мир и Мир-Театр»⁸⁵, в которой автор размышляет о феномене театральности как в изобразительном искусстве XX века, так и о ее бытовании в рамках других видов искусства. Автор не только высказывает собственные интереснейшие замечания о корнях театральности в человеческой культуре (в частности, о смеховом начале и комических масках, об их эволюции в веках), но ясно обозначает позиции ведущих специалистов различных областей знания, высказывавшихся по этим вопросам. Проблеме «театральности» изобразительного искусства много внимания уделяла М.И. Свидерская. Сборник ее трудов «Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков»⁸⁶ также оказался полезным для работы над текстом диссертации.

Не менее важную для исследования информацию предоставляет сборник статей «Маски: от мифа к карнавалу», изданный по итогам конференции в ГМИИ

⁸³ Чекмарева М.А. Персонаж, Маска, Символ: интерпретация образов комедии дель арте в западноевропейской живописи начала 20 века. / Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: Материалы Научной Конференции, Сб. стат., СПб., 2006; «Персонажи комедии дель арте в западноевропейской живописи и графике первой половины XX века: иконография и интерпретация». Диссертация, место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. Художеств. М., 2008.

⁸⁴ История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство XIX в. В 3 кн. / Гл. ред. Е.И. Ротенберг. Кн. 1. Франция. Испания / Отв. ред. Е.Ю. Золотова. – СПб.: Дм. Буланин, 2003.

⁸⁵ Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. - М.: Памятники исторической мысли, 2010 г.

⁸⁶ Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. - М.: Галарт, 2010 г.

им. Пушкина⁸⁷. Помимо работ М.А. Чекмаревой⁸⁸ и Н.О. Веденеевой⁸⁹, посвященных маскам *commedia dell'arte* в изобразительном искусстве, сборник включает статьи Л.А. Софроновой⁹⁰ — касательно культурного феномена маски, Н.В. Геташвили⁹¹ — об использовании образа маски художниками XX века Дж. Энсором и Э. Нольде, и др.. Особенно обращает на себя внимание статья Софроновой, в которой автор разбирает основные функции маски с момента ее появления в ритуальных практиках. Однако Л.А. Софронова оставляет без внимания связь этих функций с изобразительным искусством.

Выявление связей между проблемами изобразительного искусства и другими аспектами культуры более распространено в западноевропейском искусствознании. Важнейшими исследованиями относительно настоящей темы в XIX веке стали работы А. Бойма,⁹² Ф. Хаскелла⁹³ и Л. Джонс⁹⁴. Авторы подробно рассматривают изменения, произошедшие с образом Пьеро благодаря деятельности кружка французских романтиков, и то, как это отразилось в творчестве Т. Кутюра и художников Салона. Монография Бойма о творчестве Кутюра, одна из глав которой посвящена образам *commedia dell'arte*, поднимает ключевые для исследования аспекты — о функции употребления масок Пьеро и Арлекина в контексте творчества салонных художников, «жизнь» этих масок в различных слоях культуры XIX века. Предметом исследования Л. Джонс также становится маска Пьеро в интерпретации XIX века. Автор рассматривает

⁸⁷ Маски: от мифа к карнавалу. / Материалы научной конференции «Вишперовские чтения 2007», Выпуск XXXVIII, М., 2008.

⁸⁸ Чекмарева М.А. — Художник-Арлекин. К истории метаморфозы. — Маски: от мифа к карнавалу...

⁸⁹ Веденеева Н.О. Маски комедии дель арте на сцене и в изобразительном искусстве. — Маски: от мифа к карнавалу...

⁹⁰ Софронова Л.А. Маска как культурный концепт. Маски от мифа к карнавалу. — Маски: от мифа к карнавалу...

⁹¹ Геташвили Н.В. Сбросить маску: Энсор и Нольде. — Маски: от мифа к карнавалу.

⁹² Boime A. Thomas Couture and the Eclectic Vision. London: Yale University Press, 1980; Boime A. Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France. // The Art Bulletin, Vol. 51, No. 1, Mar., 1969, p. 48-56.

⁹³ Haskell H. The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth Century Myth. Chap. in: Past and Present in Art and Taste. Selected Essays. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

⁹⁴ Jones L. E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth - Tubingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984.

трансформацию образа от романтической маски «в редакции» Дебюро до Лунного Пьеро конца столетия и обнаруживает влияние этой трансформации на оценку творчества художников прошлых эпох.

Подробный анализ серии живописных и графических работ О. Домье, посвященной бродячим комедиантам, представляет работа П. Харпер⁹⁵. Автор анализирует тему бродячего комедианта не только в рамках изобразительной культуры XIX века, но рассматривает в связи с этой темой литературное и драматургическое творчество романтиков, театральную обстановку в Париже: пантомимы Дебюро, выступления артистов уличных трупп. Нельзя не упомянуть также о замечательной статье М. Фрида⁹⁶, посвященной творчеству Э. Мане, в которой особенный интерес для исследования представляет раздел о переосмыслении французской элитой значимости национального наследия в 1850-х гг. Фрид указывает, в частности, на возросший интерес к персонажам народных фарсов – фигуре Жиля, Полишинеля и проч. Изучение народных масок, несомненно, повлияло на трансформацию образа Пьеро и возвышение роли бродячих комедиантов в искусстве второй половины столетия.

Интереснейшие сведения об эстрадной жизни Парижа и ее «певцов» — художников-плакатистов, графиков и живописцев, вовлеченных в богемную жизнь города последней четверти века – предоставляют сборники статей западных исследователей. Издание «Тулуз-Лотрек и современники & Плакаты «Прекрасной Эпохи» из собрания Вагнера»⁹⁷ и каталог выставки «Человеческая Комедия» в Копенгагенском Государственном музее Искусств 17.09.2011-19.02.2012⁹⁸ включают разноплановые исследования об особенностях возникновения искусства плаката во Франции, появления и бытования новых квази-театральных заведений, артистов развлекательной сцены. Важной для

⁹⁵ Harper P. Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades. New York-London: Garland Publishing, 1981.

⁹⁶ Fried M. Manet's sources. Aspects of his Art, 1859-1865 // The Artforum 7, March, 1969 - p.28-82

⁹⁷ Toulouse-Lautrec and his contemporaries & Posters of Belle Epoque from the Wagner Collection / ed. by E. Feinblatt, B. Davis – L.A.: Los Angeles County Museum of Art, 1985.

⁹⁸ Toulouse-Lautrec. The Human Comedy. Exhibition at Statens Museum for Kunst 17.09.2011-19.02.2012. / Concept and curating of exhibition and book: B. Anderberg and V. Knudsen. - Munich, London, New York, Prestel Verlag, 2011.

настоящего исследования стала статья Э. Фейнблатт о специфике жанра афиши и вкладе Ж. Шере и А. де Тулуз-Лотрека в его развитие⁹⁹. Не менее полезный материал по заявленной проблематике предоставляет сборник « Парижские удовольствия: от Домье до Пикассо»¹⁰⁰, в котором рассматриваются различные аспекты возникшей во французской столице культуры увеселительных заведений. Главным недостатком издания можно считать отсутствие глубокого искусствоведческого анализа – работы французских художников даны лишь в качестве иллюстраций к историко-культурному материалу.

Среди искусствоведческих трудов о творчестве художников постимпрессионистов хотелось бы выделить работы Р. Томсона, в частности: статью «Тулуз-Лотрек и Монмартр: Описание упадка Парижа конца века» для каталога выставки в Национальной галерее искусств Чикаго¹⁰¹ и монографию о Жорже Сера¹⁰². Томпсон очень обстоятельно подходит к проблемам творчества каждого из мастеров, сопровождает свои исследования множеством любопытных свидетельств из дневников, переписки своих героев, цитат их друзей и современников. Большое значение для определения творческого метода Ж. Сера, его подхода к натуре имело коллективное издание о графическом наследии художника – «Жорж Сера. Рисунки» под редакцией Дж. Хауптман¹⁰³. Именно на основании анализа графических штудий мастера становится очевиден его специфический подход к отбору материала для программных живописных произведений.

Заметим, что ни в отечественной, ни в зарубежной литературе не встречается анализ метаморфозы, произошедшей с маской Пьеро в эпоху

⁹⁹Feinblatt E. The posters of Toulouse-Lautrec: Art for the pavement public - Toulouse-Lautrec and his contemporaries... - p.10-38

¹⁰⁰ Pleasures of Paris: Daumier to Picasso / ed.by B.S.Shapiro, essays by S.Barrows, Ph.D.Cate, and B.K.Wheaton – Boston: Museum of Fine Arts, 1991.

¹⁰¹ Toulouse-Lautrec and the Montmartre: Depicting Decadence in Fin-de-Siècle Paris / Thomson R., Cate PH., Chapin M.W. – New-York: Princeton University Press, 2005 – 320 p. - p. 2-26

¹⁰² Thomson R. Seurat. - Oxford, New York: Phaidon Press Limited, 1985

¹⁰³ Seurat Geogre. The Drawings. / ed.by J.Hauptman, with essays by K.Buchberg, H.Damisch, B.Riley, R.Shiff, and R.Thomson. - New-York: The Museum of Modern Art, 2007.

символизма¹⁰⁴. Различные исследователи констатируют факт появления в этот период «черной», демонической, или просто «хулиганской» версии этой маски. Однако причины, обусловившие его появление, еще не были ни описаны, ни названы. Согласно классификации В.А. Крючковой¹⁰⁵ следует обозначать границы между понятиями символизм, декаданс, модерн и ар нуво. Солидаризуясь с ее взглядом на этот предмет, автор диссертации относит белого, Лунного Пьеро к эстетике символизма, а черного — к образному миру декадентов. На этом основании и определялся материал для шестой главы. Путеводителем по поэтике произведений величайшего графика викторианской эпохи, чьи листы населяет множество разнообразных по своим свойствам Пьеро, следует считать монографию К. Снодграсса «О. Бердслей. Денди гротеска»¹⁰⁶. Автор подробно исследует культурное и эстетическое явление дендизма в Европе, соотносит личный и художественный вклад Бердслея в это течение.

Крайне мало даже в западном искусствоведении уделялось внимания фигуре графика Адольфа Вийетта, еще одного «пиерротиста» эпохи. Художник, политический деятель и завсегдатай кафе Монмартра, прославился тем, что не только сделал маску Пьеро главным героем своего творчества, но и сам носил костюм паяца в повседневной жизни. К сожалению, этот экстравагантный рисовальщик и деятель эпохи до сих пор не удостоился сколько-нибудь большого исследования. Важную роль для диссертации в этой связи сыграла интереснейшая статья «Сомнения Богемы» Маркуса Верхагена¹⁰⁷ в сборнике «Хрестоматия визуальной культуры девятнадцатого столетия» о скрытой символике произведений Вийетта.

В Заключении автор диссертации обращается к искусству двух мастеров рубежа XIX-XX веков Джеймса Энсора и Пабло Пикассо. Обилие и

¹⁰⁴ оговоримся, что Луиза Джонс обращаясь к этой теме, исследует трансформацию образа, в первую очередь, в литературе. Она формулирует образ Лунного Пьеро.

¹⁰⁵ Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. М.: Изобразительное искусство, 1994 г.

¹⁰⁶ Snodgrass C. Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque. - New York: Oxford University Press, 1995.

¹⁰⁷ The Nineteenth-century Visual Culture Reader / edited by V. R. Schwartz and J. M. Przyblyski, - New York: Psychology Press, 2004 – p.327-338

разнонаправленность трудов историков искусства о гении Пикассо известны. Объем литературы по вопросам его творчества сравним с историографией о Леонардо Да Винчи. Поскольку мы касаемся этой личности в незначительной степени, с тем, чтобы обозначить границы эстетического перехода одной эпохи в другую, нам представляется не слишком уместным говорить о библиографии по искусству Пикассо. Гораздо важнее уделить внимание теме разработанности проблематики творчества Дж. Энсора.

В отечественном искусствоведении творчество фламандца Дж. Энсора освещено весьма скудно. За исключением уже упомянутой статьи Н. Геташвили, источниками знания для настоящей работы были изыскания зарубежных историков. Однако и в западном искусствоведении Энсору, с нашей точки зрения, уделено не так много внимания, как стоило бы. Все европейские специалисты констатируют центральную роль темы маски в творчестве художника. В то же время серьезных, фундаментальных исследований о специфике и функции маски в его творчестве явно недостаточно. Историки указывают на национальный остендский карнавал, как на источник специфической образности Энсора, акцентируют социальные и политические преобразования, которые он ставил задачей своего искусства. Однако творчество такого загадочного мастера, как кажется, нуждается в более углубленном анализе. Наиболее содержательными работами представляются сборники статей «Джеймс Энсор. Театр Масок»¹⁰⁸ по редакцией К. Браун и «Между улицей и зеркалом»¹⁰⁹, посвященный графике мастера. Достаточно детально знакомит читателя с жизнью и основными творческими вехами его пути У. Бекс-Маллорни¹¹⁰. Ее монография содержит большое количество ярких и любопытных цитат самого Энсора, его друзей, современников и исследователей его творчества, но имеет весьма слабую аналитически-искусствоведческую составляющую.

¹⁰⁸ Ensor James. Theatre of Masks. / Ed. by Carol Brown. Texts: S.M. Canning, R. Hooze, T. Hyman, X. Tricot - - London: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers, 1997.

¹⁰⁹ Between street and mirror: The Drawings of James Ensor, ed. by Catherine de Zegher and Robert Hooze - - New York, Minneapolis : The Drawing Center, University of Minnesota Press, 2001.

¹¹⁰ Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор. 1860-1949. Маски, смерть и море. — М.: Taschen / Арт-Родник, 2010 г.

Анализ историографии вопроса показывает, что исследование изобразительного искусства в контексте образов *commedia dell'arte* должно носить междисциплинарный характер, и, поскольку оно поднимает более широкий круг вопросов, выходить за рамки сугубо искусствоведческой проблематики.

Глава II - Истоки проблематики: маски *commedia dell'arte* на сцене и в изобразительном искусстве XVI-XVIII веков (от Жака Калло до Антуана Ватто)

Художественно-образные возможности масок, построенных по методу обобщения до архетипа черт внешности и характера, оказались широки. Трансформации атрибутов облика и пластики тела, выделение ведущего качества из всего многообразия психологических составляющих позволяли им на протяжении веков вызывать интерес художников, драматургов, писателей и публики, сохраняя при этом свою сущность. Столь долгую жизнь и актуальность маски в различных сферах жизни человека следует связывать с принципами ее создания.

Происхождение итальянской комедии достаточно туманно. Основные черты этого явления раскрываются в самих «названиях» театра, данных ему, надо отметить, в различные исторические периоды, — *commedia dell'arte* (т.е. «профессиональная комедия»), *commedia all'improvviso* («комедия импровизаций», как ее называли в эпоху Ренессанса) или комедия масок. Многие исследователи сходятся во мнении¹¹¹, что профессиональный театр был синтезирован на основе средневековых карнавалов, религиозных костюмированных праздников и площадных видов искусств, где главным участником был простой люд. Актеры Комедии вполне могли вырасти из типичных представителей площадных увеселений и героев праздничных шествий — акробатов, жонглеров и дураков, зачастую одетых в потешные костюмы. Все они, как впрочем, и карнавалы Средневековья, наследуют античным формам театрального искусства и религиозных торжеств. Искусство актеров аттической комедии и древнеримских мимов, опыт комизма самодеятельной народной ателланы и литературной паллиаты, жившей за счет мецената, перешли в культуру Возрождения, а потом и Нового Времени, именно через эти игровые формы культуры. Такие

¹¹¹ например такие крупные исследователи, как Миклашевский К.М. в работе «Театр Итальянских Комедиантов» (СПб., 1914 г.), Дживилегов А.К., в книге «Итальянская народная комедия» (М.: изд. Академии наук СССР, 1962 г.), Молодцова М.М. в книге «Комедия дель арте. История и современная судьба.» (Л.: ЛГИТМиК, 1990г.)

основополагающие черты театра, как маски (со своими неизменными сценическими функциями), способ типизации, сюжеты и даже трюки древнего комизма почти без потерь были пронесены гистрионами и фарсерами сквозь века гонений на сценическое искусство, чтобы органично влиться в поэтику итальянского театра эпохи Возрождения.

Важным аспектом «живучести» *commedia dell' arte* и ее масок является их существенная независимость от литературы. В отличие от *comedia erudita*, появившейся одновременно с импровизационной комедией, последняя редко имела в своей основе связанный авторский драматургический текст. Место пьесы в представлениях занимал неведомо кем составленный сценарий. Постановка строилась на фабуле старинной или современной новеллы, а реплики персонажей почти полностью оставались на усмотрение актеров. Это был театр, в котором словесная импровизация на равных взаимодействовала с акробатическими трюками, танцами, декламацией стихов и пением - театр без четко закрепленного за ролью текста. Актеры имели канву или *soggetto* – сюжет, являвшийся, согласно Перруччи, «наброском ряда сцен на имеющуюся определенную тему...разделенным на акты и на сцены»¹¹². В нем вкратце указывалось, что должен говорить и делать импровизирующий актер, а темой мог послужить любой подходящий материал – античная или современная литературная комедия, исторический эпизод, местные новости. Главной сюжетной коллизией был любовный конфликт, который побуждал действующих лиц к цепи переодеваний, обманов, трюков и прочих уловок, помогавших достигнуть цели.

Несущими столпами этого театра были народные маски. Они являли собой синтез чувственно-впечатляющих черт и социальной роли персонажа. По замечанию А.К.Дживилегова, «маска – это образ актера, который он принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность. Это – ключ, в котором актер ведет мелодию своей роли»¹¹³. Существовал определенный набор этих масок, дополнявшийся в зависимости от сценария,

¹¹² Цит. по: Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия. - М.: изд. Академии наук СССР, 1962 г., С.83.

¹¹³ Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия...С. 99.

местности, где происходило представление, историко-политической ситуации. В спектакле непременно участвовало несколько комических масок: как правило, пара слуг (*zanni*¹¹⁴) и пара комических стариков. Еще одной важной маской была *fanteska*¹¹⁵ — юная служанка, принимающая сторону влюбленных. Она помогала *innamorati* воссоединиться, участвовала вместе с *дзанни* в цепи переодеваний, проделок, обманов. Фантеска не носила маску, не имела специфического костюма или особенностей «натуры», за исключением разве что веселого, задорного нрава. Главной ее функцией можно считать задачу «разбить» устойчивую парность других масок, которые в классическом варианте комедии представляли активный и пассивный комизм.

Две школы *commedia dell'arte* сформировались в таких крупных центрах раздробленной Италии, как Венеция и Неаполь. Соответственно этим школам — северной и южной — принято разделять составы масок, их «имена» и особенности игры. Венецианская школа *commedia* имела устойчивый квартет: Арлекин и Бригелла — пара *дзанни*, вкуче с Панталоне и Болонским Доктором — парой стариков. В Неаполе этот «социальный срез» дополняют комическая маска испанского Капитана — труса и хвастуна, зайки Тартальи, по своей функции ближе всего стоящего к старикам, а также Пульчинеллы, Скарамуччи и Ковьело, исполнявших функции *дзанни*¹¹⁶. Актеры практически никогда не переходили из одного амплуа в другое, смолоду играя комического старика или до старости декламируя стихи в образе влюбленного юноши¹¹⁷.

Маски обеспечивали успех комедии. Все в их облике было рассчитано на то, что одно их появление на сцене вызовет бурный смех. Арлекин, например,

¹¹⁴ Далее - «дзанни»

¹¹⁵ Далее — «фантеска»

¹¹⁶ первоначально театроведы описывали состав, как северных, так и южных комических масок в форме квартета. Дальнейший анализ показал, что южные маски с трудом «укладываются» в эту схему. Современные исследователи все больше приходят к тому, что состав актерских амплуа *commedia dell'arte* наиболее справедливо рассматривать как набор из десяти масок-архетипов.

¹¹⁷ Амплуа соблюдалось настолько, что титул маски служил сценическим псевдонимом актера. Бывало, однако, и наоборот — имя созданного актером персонажа прирастало к маске. Это объясняет множество имен и вариаций одного и того же амплуа, скажем, первый *дзанни* мог зваться Арлекином или Труффальдино, а второй — Бригеллой или Скапино.

носил шляпу с заячьим хвостом, черную маску, волосатую до крайности, и палку-колотушку, Капитан — хвастливый и трусливый одновременно — испанский костюм необычайно ярких контрастных цветов, гитару и шпагу, которую частенько не мог даже вытащить из ножен. Только комические персонажи носили в *commedia dell'arte* маски и имели специфические костюмы, пластику, говорили на присущих им диалектах, тогда как Влюбленные всегда играли в современных модных платьях и изъяснялись исключительно на тосканском, литературном и светском наречии.

Едва ли не самой большой популярностью среди публики пользовались исполняемые масками «lazzi»¹¹⁸ — вводные комические эпизоды, не всегда даже имевшие прямое отношение к развитию действия, аттракционы, исполняемые актерами в театральной логике своего амплуа. С помощью таких трюков, как поедание макарон или мух вечно голодным Арлекином, маски держали зрителя в напряжении в течение всего представления, оттягивая развязку типичной мелодраматической истории.

Средневековая Италия представляла собой множество независимых городов-государств, со своими особенностями и диалектами. Это обстоятельство не могло не отразиться в народном театре. Диалектальные речевые акценты масок, от которых позднее театру пришлось отказаться, играли существенную роль. Помимо тосканского, «правильного» итальянского диалекта, импровизационная комедия обязательно окрашивала речь всех персонажей местным языковым колоритом. Именно из-за важности языковых нюансов, по замечанию У.Сорелла¹¹⁹, сделанные из плотной кожи маски комических персонажей всегда оставляли открытой область рта. Бесконечное множество вариантов диалекта имели маски слуг, ибо происходили они из разных частей Италии. Труффальдино или Арлекин, пришедший на сцену из города Бергамо, говорил очень быстро, путано и с характерными словечками и огласовками своей местности; Капитан — представитель ненавистной итальянцам Испании,

¹¹⁸ Далее - лацци

¹¹⁹ Sorell W. *The Other Face: the Mask in the Arts.* – London: Thames and Hudson, 1973, p.64

захватившей владения в Ломбардии на юге Апеннинского полуострова, — сильно коверкал слова на испанский лад; Тарталья, — заикаясь, говорил по-неаполитански; Доктор использовал болонское наречие с обилием сложных латинских или псевдо-латинских терминов.

Несмотря на то, что сюжет комедии мог варьироваться от пасторали до драмы с тысячами ужасов и катастроф, маски всегда выступали в своих постоянных амплуа, лишь несколько отклоняясь в лирику или смещая акценты в непрременной буффонаде. Роль в итальянском театре Возрождения была величиной постоянной, в качестве же переменной выступали сюжет, а главное — импровизация. Именно поэтому первое изобразительное осмысление опыта итальянской Комедии французскими художниками так называемой «второй» школы Фонтенбло (1590—1620 гг.) дает столько примеров весьма однообразных по композиции и составу участников мизансцен.

Художники Франции оказались самыми последовательными и самыми яркими преемниками традиций *commedia dell' arte* в пластических видах искусств. Во этой стране итальянские комедианты оставались долее, чем в какой-либо другой, получили признание у публики и даже собственный театр под покровительством короля¹²⁰. Мастера школы Фонтенбло второго периода, бывшие в основном фламандцами или французами, имели возможность лицезреть частые выступления трупп итальянской комедии при королевском дворе и фиксировать свои впечатления «по горячим следам». К моменту их работы крупнейшие труппы итальянцев имели во Франции большой успех. Необычайно популярны были и сами живописные или гравированные сцены из спектаклей. Эти произведения множество раз дублируют типичные мизансцены представлений *commedia dell' arte*, ее основных действующих лиц и любовные коллизии сюжета. Вероятно, именно в силу близости художественной манеры и

¹²⁰ Первые гастроли *commedia dell' arte* во Франции произошли в 1571 г., а начало им положил спектакль «Каландро» (комедия, сочиненная другом французского двора и дома Медичи кардиналом Бибиеной), сыгранный в Лионе в 1548 г. по случаю свадьбы Генриха II с Екатериной Медичи. Такие знаменитые труппы как «Джелози» и «Аччези» выступали во дворце Фонтенбло и в Бургундском Отеле, труппы менее известные активно гастролировали по французской провинции и давали представления на ярмарках.

мотива исследователям редко когда удается установить точно личность художника. Чтобы обозначить первые опыты восприятия *commedia dell'arte* французским изобразительным искусством, достаточно рассмотреть картину «Девушка, выбирающая между двумя возрастaми» (1575г., х/м., музей Изобразительных Искусств г. Ренн. См. *Приложение 1 илл.1*) одного из мастеров школы.

На темном фоне картины с едва заметным архитектурным задником в виде итальянского палаццо представлена мизансцена с участием трех актеров: двух влюбленных и Панталоне. Молодой человек в пышном французском костюме конца XVI века расположен слева. Он слегка обнимает свою возлюбленную, которая правой рукой сжимает его мизинец указательным и большим пальцем, а другую протягивает склонившему в почтении голову старику. В левой руке девушка держит очки — символ преклонного возраста. Кокетливый взгляд красавицы обращен прямо на зрителя. Жест рук Панталоне красноречив — он предлагает девушке золотые монеты, если она ответит ему взаимностью. В этой картине представлен типичный для *commedia dell'arte* конфликт: соревнование между пожилым богатым венецианским купцом Панталоне и его молодым соперником за руку и сердце юной красавицы.

Работы художников школы Фонтенбло содержат важный иконографический материал, на основе которого можно проследить, как выглядели актеры итальянской комедии, какие костюмы носили, как — постепенно — адаптировались к условиям французского двора. Приведенный пример показывает, что традиционная буффонада начинает уступать место изысканным движениям и жестам, элегантным костюмам, особенно повлиявшим на исполнителей партий влюбленных. Обилие картин и гравюр, где главными героями становятся *innamorati*, доказывает, что именно эти персонажи представляли главный интерес для французской публики.

Пример противоположного способа работы французского художника с образами *commedia dell'arte* являет собой творчество Жака Калло¹²¹. Художник сам едет в Италию, служит при флорентийском дворе, где вместе с Джулио Париджи оформляет театральные представления. Здесь он обретает «язык» — инструменты своего пластического, художественного разговора с окружающим миром. Калло удалось сохранить атмосферу итальянской Комедии: через пластику и энергию тела, через жест, позу, гипертрофию образа выразить суть импровизационного театра.

Трагикомический гротеск, свойственный всем произведениям Калло, в сериях, гравированных для двора Медичи («Война Любви» и «Война Красоты») окрашен карнавальными тонами. Одной из обязательных черт карнавала, согласно теории М.М. Бахтина, является его повсеместность, безграничность. Созданные по заказу гравюры, точно и «рационально» передающие характер театрализованных праздников, при ближайшем рассмотрении обнаруживают эту черту. Вокруг огороженной площадки, на которой происходит праздничное действие, в толпе зрителей разворачиваются куда более занимательные события: замысловато изогнутые, вывернутые, словно танцующие фигурки колотят друг друга, падают, активно жестикулируют, а порой — справляют нужду. Таким образом, зрители становятся участниками официального праздника, границы которого раздвигаются и он становится картиной перевернутого с ног на голову мира.

Калло выражает гротескно-экспрессивную, маньеристски изломанную, пессимистически окрашенную с оттенками демонизма культуру маски и масочного театра начала XVII в. через язык прихотливых силуэтов и иррациональную динамику своих персонажей, способных придать острую конфликтность бытия каждому его листу. Апогеем этой темы представляется

¹²¹ Работы художника, посвященные *commedia dell'arte*, включают в себя две серии офортов: «Три Панталоне» 1618—1619-х гг.(см. **Приложение 1 илл.2**) и обширная, состоящая из 24 листов, серия «Balli di Sfessania» 1621 г. Необходимо упомянуть и об офорте «Двое Дзанни» (или «Два Панталоне» **Приложение 1 илл.3**) 1616 г., представляющем двух персонажей Комедии, впервые появившихся в листе из серии «Война Любви» того же года.

офорт «Два Дзанни» (См. Приложение 1 илл.3). Фигуры героев наполнены энергией, изогнутые напряженные позы доминируют в пространстве листа, перетекающие одна в другую линии создают бесконечное движение. Вызывающие жесты персонажей передают ощущение динамичного поединка, части тела кажутся смонтированными, конфликтующими друг с другом. Сложно сбалансированная постановка их фигур, гротескные движения, как представляется, весьма точно передают энергию итальянского импровизационного театра. Калло исключает сюжет, для передачи сути происходящего ему достаточно тела, позы, динамики персонажей. Конфликт, на котором строится драматическое действие, художник выражает главным образом через оппозиции внутри фигуры, напряжение и излом частей тела. Благодаря перенесению приемов театра на бумагу, маски попадают в привычную для них игровую среду и оживают, разыгрывая перед зрителем свой спектакль.

Первые опыты художественного восприятия театра масок французскими художниками XVII века можно разделить на две магистральные линии. Одна из них — прямое перенесение сценических образов в пространство холста или офорта, буквальное воспроизведение масок *commedia* и мизансцен из спектаклей гастролировавших во Франции трупп. Исследователь М.А.Чекмарева называет эту стадию временем создания «персонажа»¹²². Отправной точкой в ней является точное воспроизведение внешности, особенностей представления, костюмов, позы, характера — для того, чтобы зритель узнавал персонаж, маску. Именно по такому принципу построены работы мастеров второй школы Фонтенбло.

Другую линию представляет Жак Калло, отказавшийся от прямого переноса внешней составляющей масок *commedia* ради глубокого художественного осмысления феномена и передачи игровой сущности итальянского масочного театра средствами офорта. В этом случае историческая точность, буквальность воспроизведения ускользает, но художественный гений создает адекватную, самостоятельную альтернативу, переводя феномен *commedia dell'arte* из

¹²² См.: Чекмарева М.А. Персонаж, Маска, Символ: интерпретация образов комедии дель арте в западноевропейской живописи начала 20 века / Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: Материалы Научной Конференции, сб. стат. – СПб: Гос.Эрмитаж, 2006., С.138

плоскости сценического движения на язык визуальных искусств. Художественная и пластическая суть импровизированной комедии здесь не только не теряется — проходя через руки художника, она приобретает новые эстетические и смысловые грани.

Важной чертой, которую приобретут образы масочного театра в «руках» французских художников, станет их особенная эстетизация. Грубоватые, простые маски Комедии начнут приобретать все более утонченные, элегантные очертания, свойственные рафинированной французской культуре. В работах художников школы Фонтенбло и Калло этот процесс еще не столь очевиден. Недаром Калло вводит в серию «Война Любви» (см. *Приложение 1 илл.4*) мужиковатых комических героев, которых то колотят по голове палкой, то поливают помоями. Вместе с тем невозможно не признать, что его вытянутые по пропорциям, невесомые, словно стоящие на пуантах Панталоне и Дзанни, сотканые из множества гибких, напряженных линий, уже изрядно «утончились» по сравнению с их коллегами, играющими на площадях Неаполя и Венеции. Особенно ярко этот процесс эстетизации проявит себя в начале XVIII века.

Тесное взаимодействие итальянских трупп и французского двора продолжалось и на протяжении всего XVII века. На французской «почве» появляются новые маски, несколько видоизменяются особенности старых¹²³. Принципиальные трансформации претерпевает амплуа Арлекина, которого в труппе знаменитого Тиберио Фиорилли играл Доменико Бьянколелли. Паяц порывает со своим крестьянским прошлым и превращается в утонченного и хитрого интригана, чаще всего играющего в спектаклях роль героя-любownika. Бьянколелли отказывается от традиционной волосатой насмешливой маски и «переодевает» повесу в облегающее трико с рисунком из разноцветных ромбов. Классический в нашем понимании Арлекин формируется именно в это время.

¹²³ Сын знаменитой Изабеллы из труппы «Джелози», давшей популярное имя для фантески, Джованни-Баттиста Андреини придумывает романтическую маску любовника «Лелио», а Тиберио Фиорилли «перекраивает» на французский манер маску Скарамуччи (теперь он зовется «Скарамущ»). Итальянский Скарамучча был родственником неаполитанской маски Капитана. Фиорилли отменяет личину, выбеливая по французской традиции физиономию мукой, отказывается от шпаги и совсем отходит от внешних ассоциаций с Капитаном.

Труппа Фиорилли «пускает корни» в столице, получая в свое распоряжение Бургундский отель, Пале-Рояль, а затем и отель Генего. На этих площадках они выступают вместе с французскими труппами Леконта, Бельроза, а позже Мольера. Работа на одной площадке вместе с Мольером обоюдно влияла как на игру итальянцев, так и на пьесы и актерский стиль «отца» французской комедии. Многие комические произведения Мольера совмещали в себе остроту французского фарса и жизнерадостную буффонность масок *commedia*, стремительность смены положений, свойственную среднеземноморскому театру.

После создания Комеди Франсез в 1680 г. за итальянцами окончательно закрепляют Бургундский отель, и они являются «единственной труппой итальянских комедиантов на содержании у Его Величества»¹²⁴. На сцене Комеди Итальян изменения, затронувшие *commedia* во Франции, стали совершенно очевидны. Для труппы этого театра актер и драматург Эварист Герарди написал множество пьес (вышедших позднее многотомным изданием), что раньше было бы немислимо, поскольку итальянцы традиционно обходились только сюжетом и импровизацией. Баланс комических и серьезных масок в постановках Комеди Итальян был серьезно нарушен в сторону необычайно популярных Арлекина, Мещетена и Коломбины. Поступив на королевскую службу, труппы итальянских комедиантов более, чем когда-либо, вынуждены были подчиняться вкусам заказчика. Это обусловило сначала частичный, а затем и полный отказ от импровизации и итальянской речи. Право говорить на французском «отсудил» у короля все тот же Бьянконелли, к которому обратились испуганные нарушением своей монополии актеры Комеди Франсез. Более того, теперь актер *commedia dell'arte* оказывается избавлен от «привилегии» жить и умереть только Арлекином, Панталоне или Капитаном. Теперь он свободно может менять маски — или наоборот, сохраняя маску, изменять ее свойства. Так, новый Арлекин начинил свежескроенную по парижским лекалам элегантную «форму» чертами бергамасского повесы и хитрого второго дзанни Бригеллы.

¹²⁴ Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. - М.: Молодая гвардия, 2008 г., С. 119.

Некоторые маски сливались воедино, а если не доставало образов — появлялись новые. За неимением лирического, наивного буффонного образа на свет (стараниями Джузеппе Джератони) во Франции «родился» Пьеро. Он явился совершенным подобием французских персонажей из классических ярмарочных фарсов — с выбеленным мукой лицом, в белом балахоне, говорил только по-французски. Этот персонаж был неуклюж, неудачлив, порой влюблен, но всегда безответно. Пьеро мало прижился в конце XVII-начале XVIII века на большой парижской сцене, оставаясь преимущественно «сельским жителем» и героем ярмарочного театра. Его лирические функции чаще исполнял «урбанизированный» Мещетен, очень популярный у французов¹²⁵.

Параллельно с официальными, королевскими сценами существовали ярмарочные театры. Ежегодно, в Париже проходили две большие ярмарки — весенняя в предместье Сен-Жермен и летняя в Сен-Лоран. Маски *commedia dell'arte* органично соседствовали с традиционными фарсовыми французскими образами, с акробатами, театром марионеток и шарлатанами. С балаганными подмостками уживался постоянный театр предместий, где главным драматургом был А.-Р.Лессаж. Самые популярные его пьесы с участием традиционных типов итальянской комедии часто ставились затем на большой сцене в Опере. Район Сен-Жермен привлекал огромное количество щеголей, молоденьких модниц, людей всех сословий, которые впитывали театральную моду и распространяли ее далее по всему Парижу. Театрализованный наряд попадает в ежедневный гардероб парижан, а позже и провинциалов.

Конкуренция между «официальными» и ярмарочными театрами в начале XVIII века была необычайная. Случалось, что некогда самый популярный театр в стране — Комеди Франсез — играл при пустом зале. Судя по частоте маскарадов в Пале-Рояль и популярности пьес Лессажа, где в роли основных персонажей выступают Арлекин, Мещетен и Коломбина, маски *commedia dell'arte* сделались для парижан важнее и интереснее, чем герои классицистских пьес и комические

¹²⁵ Друг Арлекина, Мещетен был элегантен, хитер и ловок, часто исполнял музыкальные партии, пел серенады и оказывался более успешен в любви, нежели Пьеро.

персонажи Комеди Франсез. Так герои *commedia* стали символом новой эпохи, эпохи свободы, легкости и веселья, непокорности единоличной воле монарха.

С течением времени маска все более приобретает функцию личины, скрывающей подлинный облик с определенной целью. Она становится знаком играющего в определенные чувства и переживания светского человека, что мало соотносилось с ее первоначальным содержанием. С конца XVII века театр превращается в крайне важное место досуга парижского общества, и даже более — по театральным законам начинает существовать повседневная жизнь. Придворный театр времен Людовика XIV уходит в прошлое, и ко времени регентства герцога Орлеанского театр становится все более демократичным. Материальный рост буржуазии, начавшей посещать спектакли, и «легкость» нравов привели к тому, что репертуар театров приобретал все более развлекательный характер. Платья классических персонажей итальянской комедии, наравне с костюмами пастушек, пилигримов и турецких пашей, стали привилегией не только профессиональных актеров, но и всего галантного общества.

Публика хотела не только играть «в маски» на праздниках в Пале-Рояль, но и видеть такого рода образы на «Модных картинках» (*См. Приложение 1 илл. 5, а, б*)¹²⁶, в галантной живописи, в расписанных театральными сценками танцевальных залах, расставленных по дому фарфоровых статуэтках героев *commedia dell'arte*. Ответом на такой запрос явилось, к примеру, творчество Клода Жилло (наставника великого Антуана Ватто). Помимо графических и живописных работ, посвященных театру, мастер создавал театральные эскизы, занимался дизайном сценических аксессуаров, а также делал рисунки для новых моделей театральных костюмов.

¹²⁶ С конца XVII века необычайное распространение получает жанр «Модных картинок» - небольших по формату гравюр с изображением одного, максимум трех персонажей в пейзаже или интерьере будуара. Чаще всего герои «Модных картинок» — буржуа и небогатые дворяне, облаченные в модные, элегантные платья или маскарадные костюмы. Фигуры героев преимущественно представлены в сложном балансе: их ноги находятся в позиции танцевального «па», руки по-балетному расставлены, голова чуть наклонена, а взгляд устремлен вдаль. Сюжет таких произведений, как правило, прост — это дарение цветка, поцелуй руки, поклон, либо прогулка, беседа или отдых в парке.

В своих живописных и графических работах Жилло следует традиции, начатой еще школой Фонтенбло — он переносит театральные мизансцены спектаклей театра предместий, ярмарок и королевского театра на холсты и бумагу, механически соединяя фигуры. Его графика и живопись имеет почти прикладной характер. Известно, что меценат и коллекционер П.Ж.Мариетт часто заказывал Жилло картины на театральный сюжет¹²⁷, а в 1721 г. художник сделал серию костюмов для королевского балета, в котором танцевал юный Людовик XV. Им созданы несколько серий рисунков театральных костюмов, среди которых работа «Актер Кенсон в костюме Пьеро» (в той иконографии, которую позднее будет использовать Ватто) и «Актриса в костюме Садовницы» (обе из Национальной Библиотеки Франции)¹²⁸. (См. Приложение 1 илл. 6 а,б)

Взаимоотношения представителей эпохи рококо с маской наиболее последовательно воплощены в работах Антуана Ватто. Как ученик Жилло, он начал с фиксации театральных мизансцен. Основные сюжеты его первых полотен и эскизов — драматические ситуации, непосредственно восходящие к сценам из спектаклей или жизни комедиантов. Зрелый период творчества Ватто характеризуется изменением функции театральных образов: маски теперь не являются обязательными участниками театральной постановки, они не отделены от реальной жизни сценарием, но участвуют в непрерывном маскараде галантной жизни на правах кавалеров и дам первой трети XVIII века. Сценой для актерских

¹²⁷ Самые известные: «Ссора Извозчиков», х/м1707 г., Лувр и «Гробница Мэтра Андрэ», х/м, 1716-1717 гг., там же

¹²⁸ Все рисунки этих серий чем-то напоминают «Модные картинки». В статье посвященной работам Жилло и Ватто времени их совместного творчества, исследователь Мартин Эйдельберг утверждает, что рисунки из Национальной Библиотеки входят в обширную серию (предположительно из 17 работ: две работы из музея Карнавале, три из частной коллекции в Чикаго, одна из коллекции лорда Розбери, остальные — Национальная Библиотека Франции. Информация о местонахождении памятников приводится по статье: Martin Eidelberg «Watteau and Gillot: A Point of Contact»: The Burlington Magazine, vol. 115, No. 841 (Apr., 1973), P. 232-239.), в которой Жилло разрабатывает новые костюмы для театра. Все листы одного размера, выполнены сангиной, в едином стиле, и во всех 17 один персонаж представлен на пустом фоне или в окружении простейшего, едва намеченного пейзажа, в несколько искусственной, театральной позе: голова чуть повернута направо или налево, взгляд направлен либо в сторону, либо через плечо, руки и ноги поставлены в танцевальное «па» и — чаще всего — разведены в стороны. Главным объектом интереса в этих работах, без сомнений, являются детали костюма и характер положения тела, раскрывающие тип маски.

партий становятся парки и аллеи. Отныне зритель не в силах однозначно определить, кто перед ним — актер, маркиз, или принц, скрытый театрализованной личиной. Все в галантном мире становится зыбким, противоречивым и схоже с инсценировкой.

На примере эволюции творчества Ватто от раннего к зрелому периоду заметно, как грубая амбивалентность и равноправие низа и верха буффонного театра ярмарки вырождается в скрытый, замаскированный аллегориями эротизм и кокетливую игру намеками. В живописи мастера (как и в современном ему обществе) нет места ясным диалогам между героями, в их отношениях преобладают полутона и догадки, в мизансцены вводятся комментирующие статуи и предметы. Так появляется новый жанр «галантных празднеств»¹²⁹, который с одной стороны «зарисовывает» современную публику в моменты досуга, а с другой — возводит ее на уровень красивого мифа или спектакля, идеализируя и возвышая.

Для выявления характерных черт маскарада, маскарадной культуры и театральной типизации в искусстве Ватто показательны некоторые классические галантные празднества и концерты кисти художника. Очень значима для разработки мотива галантного бала-маскарада картина «Радости Танца» (1715-17 гг., х/м, Картинная галерея колледжа Далидж, Лондон. *См. Приложение 1 илл. 7*). Художник представляет типичную для своего времени сцену отдыха парижан, тонко сочетая правду и вымысел, реальность и поэтическую фантазию.

Мастер сплавляет воедино эстетику живописи барокко, театра, современных нравов и мод, размывает границы между реальными персонажами и актерами, акцентируя элемент театрализованной мистерии. Архитектурное обрамление (лоджия), в котором происходит действие, очевидно перекликается с

¹²⁹ Истоки жанра «галантных празднеств», который Ватто будет развивать на протяжении всего зрелого периода творчества, лежат в XVI веке. Уже тогда (особенно в северной художественной традиции) художники любили изображать группы людей — часто в пейзаже, — которые заняты незамысловатым, веселым делом: они пьют, едят, танцуют или играют на музыкальных инструментах. Хрестоматийными примерами жанра являются «Бал» Иеронима Янсенса (также известный под названием «Танцовщица»), «Сад любви» или «Сцена около Замка» Рубенса. Истоки галантных сцен можно увидеть и в работах Тициана и Джорджоне, представляющих музицирующую или отдыхающую на природе группу мужчин и женщин.

архитектурой Люксембургского дворца Соломона де Бросса и еще более - Дома Рубенса в Антверпене, хотя и является плодом воображения художника. По такому же принципу соединяет мастер современные костюмы с историческими и театральными. Среди героев картины можно обнаружить вполне конкретные реминисценции из цикла «Жизнь Марии Медичи» Рубенса или пажей с картин Веронезе. Персонажи в платьях времен Ван Дейка, соседствуют с героями в современных костюмах и масками Пьеро, Арлекина, Шута.

Каждой парой героев разыгрывается свой камерный спектакль, где любой из участников одновременно является и актером, и зрителем. Жесты, с помощью которых Ватто составляет пластические диалоги персонажей, играют такую же важную роль, какая принадлежит в маскарадной постановке музыке. Театровед Е.Р.Шаймухаметова пишет: «Музыкальное искусство в <таких> постановках выступает в роли регулятора коммуникативных отношений и служит средством вовлечения масс в единое действие, рождает характер игры, соучастия, диалога»¹³⁰. А исследовательница творчества Ватто С.Коэн утверждает, что большинство картин художника представляют собой мизансцены, в которых нет действия как такового, а есть только история движения, танца взглядов и жестов, организованная по музыкальному принципу¹³¹.

Названия картин Ватто в том виде, в каком они дошли до нас, как известно, даны были не самим автором, а граверами, современниками и даже коллекционерами в позднейшие века. Однако название «Хотите покорять красавиц?» (коллекция Уоллес, Лондон. *См. Приложение 1 илл. 8*) для картины, где бравурный Арлекин в маске увлекает свою спутницу в глубь парка, кажется не только подходящим, но и раскрывающим суть изменений, произошедших с маской на французской почве. Типичный для иконографии художника Арлекин,

¹³⁰ Шаймухаметова Е.Р. «Европейские традиции карнавалов-маскарадов в России XVIII столетия». // «Маска и маскарад» в русской культуре XVIII-XX вв. / Сб.статей, ред. Струтинская Е.И. – М.:Гос.ин-т Искусствознания., 2000г., С.63-70 - С.64.

¹³¹ В книге «Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of his Time» (Edited by Mary D. Sheriff, Newark: University of Delaware Press, 2006) С.Коэн находит аналогии в композиционном построении некоторых картин Ватто с целыми музыкальными фразами из произведений композиторов XVIII в. (см. p.94-105).

несколько неестественно изогнувшийся, в активном движении, с поднятой рукой — типичный элегантный повеса XVIII века. Именно таким он прижился на французской сцене и на домашних маскарадах, именно так ловко, настойчиво и несколько развязно он покорял женские сердца в пьесах французских драматургов. Однако зритель вновь не может достоверно ответить на вопрос, что перед ним — фрагмент спектакля или ряженые в парке¹³².

Пьеро — один из самых распространенных героев галантных празднеств и театральных работ мастера. Начиная с первых картин по мотивам спектаклей и заканчивая такими поздними произведениями, как «Итальянские Комедианты» и «Жиль», образ этот претерпевает значительные изменения. От классического ярмарочного второго слуги, неловкого увальня, который будто специально мешает развитию романтических отношений в «Довольном Пьеро»¹³³, образ эволюционирует в нечто большее. В «Радостях Танца» он — единственный — стоит недвижимо среди беседующих людей и смотрит прямо на зрителя. В «Итальянских Комедиантах» (х/м, 63,8x76,2, 1720 г., Вашингтон, Национальная галерея. См. *Приложение 1 илл. 10 а*) и «Жиле» Ватто явно отдает ему главную роль. В обеих картинах позднего творчества Ватто окружает своего героя множеством чем-то занятых, активно жестикулирующих, движущихся актеров, но самого его оставляет спокойно стоящим у края сцены.

Ярмарочной маске Пьеро и ее роли в творчестве Ватто может быть посвящено отдельное исследование. Заслуживает такового и картина «Жиль» (х/м, 184x149см, Лувр. См. *Приложение 1 илл. 10 б*) — уникальный пример «парадного» портрета актера на сцене, в котором герой показан в момент «трансформации» - выхода из игровой ситуации. Художник оставляет зрителя с

¹³² Играющим маскам у Ватто трудно подобрать бесспорный исторический контекст. Однако Т.Кроу высказывает убедительную точку зрения, что картина явилась реакцией на знаменитую постановку пьесы «Арлекин-Мизантроп», впервые сыгранную в 1696 г. (в роли Арлекина блистал Бьянколелли). Кроу приводит строчки из монолога Арлекина, обращенного к Коломбине, в котором он предлагает ей покинуть скучное, благообразное светское общество и отправится с ним. Содержание диалога отвечает композиционному и «эмоциональному» строю картины, где художник соединил классическую размеренную галантную сцену второго плана с резвой буффонностью позы Арлекина. (См.: T.E.Crow *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*. - New Haven, London: Yale University Press, 1985, p. 70.)

¹³³ 1712г., Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса (см. *Приложение 1, илл. 9*)

неразрешимым вопросом: кто стоит перед ним – персонаж, Жиль¹³⁴, или артист, сбросивший маску.

Загадочно и нетипично то, что маска комического дурака и неудачника, в меньшей степени изменившая своей буффонной природе на ярмарках Франции XVIII в., привлекала такое пристальное внимание мастера утонченных, галантных сцен. Тычки, побои и падения в народной площадной культуре Средневековья и Возрождения являются одной из основ комического. Неудачник, дурак или калека не вызывает жалости; он не трагический персонаж, а проводник смешного. Увлеченная свободным, радостным духом итальянской Комедии французская публика, перенося маски с ярмарки на сцену или в маскарады, была склонна облагораживать их грубоватые повадки. Ни одна из традиционных масок, кроме Пьеро, не сохранила своей первоначальной сути. Все основные типы *commedia dell'arte* на французской сцене приобретают внешний вид и черты галантного общества, не случайно и роль слуги в пьесах Мариво становится сугубо вспомогательной.

Можно предположить, что Ватто первым прокладывает для Пьеро путь от лишенной объема комической маски *commedia dell'arte* конца XVI века к сложному, трагикомическому образу, который выразит и прославит в XIX веке Гаспар Дебюро. То внимание, какое Ватто уделяет этому персонажу, неоднозначность, какую он сообщает Пьеро, возможно, свидетельствует об усложнении мастером образа классического комического персонажа. Показательно, что художник не «облагораживает» костюм паяца, не делает его блистательно-элегантным, как у Меццетена или Арлекина, не искажает его неловкой, неуклюжей пластики. В то же время, прямолинейный образ ранних картин явно усложняется в поздних работах.

Маскарадная культура первой половины века и ее визуальное воплощение, безусловно, не ограничивается творчеством одного Антуана Ватто. Яркое

¹³⁴ Жиль был традиционным героем французского фарса и на протяжении всего XVIII века, участвовал в ярмарочных представлениях наравне с Пьеро. Отказ от ношения маски и изменения в костюме, которые произошли с итальянским Педролито за XVII-XVIII вв., сблизил его с Жилем, но между ними нельзя ставить знак равенства.

воплощение она получает в творчестве многих художников эпохи рококо, особенно в работах наследников жанра галантных сцен — Никола Ланкре и Жан-Батиста Патера. Не углубляясь в анализ живописи обоих мастеров, следует отметить несколько существенных нюансов. Неоднозначный, призрачный мир героев Ватто обретает в живописи обоих художников большую материальность, телесность. В картинах Ланкре, наследующих традицию изображения сцен из театральных постановок¹³⁵, и празднеств в парке с участием актеров и итальянских масок¹³⁶, становится особенно заметна функция маски в XVIII веке. Слуги-маски являются здесь данью традиции, обязательным атрибутом комедии, светского праздника, маскарада. От их исконной театральной природы не остается и следа. Маски все больше эстетизируются, сбрасывают с себя привычное грубое веселье. Костюм Арлекина и полумаска становится таким же модным аксессуаром, как китайский лаковый комод или бело-голубая фарфоровая ваза. Спутники праздника — маски Комедии — украшают своими нарядами зелень парков, которая ассоциируется с театральными, фантастическими мирами, с радостью, с отдыхом и ничем не отягощенной жизнью.

С конца XVIII века маски низовой народной культуры и итальянской комедии попадают в область интересов не только представителей изобразительного искусства, но представителей культурной элиты — историков, литераторов, поэтов и философов — и начинается совершенно новая «жизнь» ее героев.

¹³⁵ «Сцена из трагедии “Граф Эссекс”» (1734 г., х/м, Эрмитаж)

¹³⁶ «Танцовщица Камарго» (ок. 1730 г., х/м, Эрмитаж)

Глава III - Маски *commedia dell'arte* в культуре романтизма. Формирование образа художника-комедианта. Пантомима Гаспара Дебюро, ее интерпретация в литературных кругах и в творчестве салонных художников.

Ну, дальше! выше! прочь от них:
 Газетчиков, дельцов, портных,
 Колбасников... Еще усилье!
 Еще! еще! влечет меня
 Лазурь густая, ввысь маня,
 Нужны мне крылья! крылья! крылья!
 И вот, исполненный тоски,
 От жалкой подкидной доски
 С такою силой прынул в воздух
 Прыгун, что холст шатра прорвал
 И улетел, покинув зал,
 В простор небес, где плыли звезды.

Теодор де Банвилль. На подкидной доске.
 Из цикла «Акробатические оды» 1857г.

Бродячие комедианты, маски итальянской народной комедии, клоуны и шуты обязаны своей долгой жизнью в сфере пластических искусств XIX-XX веков периоду романтизма. В русле этого философского и эстетического течения формулируются основные идеи и закладываются те образные коннотации, что будут в большей или меньшей степени актуальны для художников последующих столетий.

Движение, зародившееся в Германии, постепенно распространилось по всей Европе, а во Франции, где искусство особенно плотно связало свою судьбу с красочным образом буффона, имело силу вплоть до 1830-начала 40-х гг. Причины, по которым образно-пластический мир живописи и графики этого периода обогатился

мотивами итальянской народной комедии, кроются не только в яркой театральности, внешней привлекательности и животворящей энергетике персонажей, но в изменившихся с конца XVIII века эстетических ориентирах и специфическом мировосприятии творческой личности. Романтизм складывался как оппозиция идеалам Просвещения. Его представители отвергали почти все максимы, выработанные предшествующей эпохой. Идею прогресса романтики противопоставили обращению к прошлому, классической мифологии – народный эпос, героев национальных сказок, легенд, антикизирующей завершенности формы – гротесковую «недоделанность», морализирующему юмору – архаический, открытый, площадной смех. Ярмарочные комедианты, маски *commedia*, философствующие придворные шуты отвечали этим запросам. В первую очередь, представителей течения удовлетворяло их «низкое» происхождение. Сам театр *commedia dell'arte* был синтезирован на основе средневековых карнавалов, религиозных костюмированных праздников и уличных видов искусств, где главным участником был простой люд. Таким образом, *commedia* и ее маски являлись проводниками ценимой романтиками народно-смеховой культуры.

Немецкие романтики одними из первых взглянули на архаическую античность, на Средние Века и низовую народную культуру не как на убогий, антихудожественный примитив, но как на источник мудрости, правды и новых форм. В начале XIX века культура по-новому начала оценивать опыт прошлых эпох, вывела на свет имена Аристофана и Шекспира, обеспечила мировое признание Карло Гоцци. Обновляющий, «воскрешающий» смех, свойственный фарсовым маскам и персонажам *commedia* - становится новым идеалом¹³⁷.

Привлекательной особенностью масок *commedia* для романтизма было их гротескное «телосложение». Форма, по представлению романтиков, следует из содержания, что единственно оправдывает само ее существование. Она «прорастает» изнутри предмета, доказывая свою органичность, ненасильственность. Внешние

¹³⁷ Н.Берковский замечал - «Всеобщее веселье, безгранично расточительное, неизвестное в быту бюргеров, где все на деловом расчете, где даже веселятся от сих до сих, оба Шлегеля трактовали как великое явление народной культуры». Цит.по: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож.Лит, 1973 г. - С 65

линии, очертания должны стремиться вторить очертаниям самой жизни, т.е. быть не жесткими и прямыми, как это было у классиков, но волнообразными, прихотливыми, раскрывающими богатство и изменчивость природы. Как отмечает В.Мильчина – «Романтики исходили из того, что искусство Нового Времени – искусство гротеска, не чуждающееся изображения безобразного, постоянно сталкивающее дух и плоть, красоту и уродство, зло и добро, и извлекающее эстетический эффект именно из этих столкновений»¹³⁸.

Воплощение этого принципа было найдено в героях настоящего исследования, поскольку карнавальные маски и костюмы дураков издревле основывались на принципах гротескной репрезентации тела. Согласно М.Бахтину, «гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления»¹³⁹. Он всегда некрасив, порой даже отвратителен, по отношению к классическим, завершенным формам. Классическая и гротескная эстетика противопоставлены друг другу: первая эстетика сложившегося бытия, в котором все части пришли в свое гармоническое равновесие, вторая – вечно изменяющаяся, становящаяся, вобравшая в себя пространственно-временные моменты собирания, распада, трансформации, роста и разложения. Важным аспектом является «разомкнутость» гротескного тела, его пластически акцентированная связь с окружающим миром. Такое тело чаще всего имеет гипертрофированные части, знак взаимопроникновения, сильно выступающие или наоборот углубленные части тела: нос, открытый рот, живот и т.п., то есть то, что способно продемонстрировать становление и постоянное изменение, раскрытие тела в мир и его ответное вторжение в тело.

Таков же принцип организации маски. Маска, как ее понимали романтики, и в том значении, в котором используют ее низовые формы театра и *commedia dell'arte*, это - общая, синтезирующая формула, определяющая не только облик персонажа, его пластику, мимику, но и основные черты его природы, составляющая его линию

¹³⁸ Мильчина В. Послесловие // Шарль Бодлер. Шарль Бодлер об искусстве/ Пер. С французского Н.Столяровой и Л.Липман; Предисловие В.Левика; Послесловие В.Мильчиной. - М.: Искусство, 1986 г., С.396

¹³⁹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Изд. 2-е. – М.: Худож.Лит.,1990 г., С. 30

поведения. В качестве способа типизации она всегда противопоставлялась романтиками «ограниченному», «узколобому» характеру. «Характер» в их глазах - огрубевшая скучная форма закостневшего, сформировавшегося человека, тогда как маска представляет натуру человека в ее потенции. Новалис высказывался на эту тему следующим образом: «Многообразие в трактовке характеров – только бы не куклы, только бы не так называемые характеры – живой, причудливый, непоследовательный, пестрый мир»¹⁴⁰. «Характер» стесняет личность, ставит пределы для нее. Он - не возможность, а реальность человека, не подразумевающая отклонений, неожиданных поступков, чуда. Отсутствие авторского драматургического текста, лежащего в основе спектакля *commedia dell'arte*, импровизация масок, как ядро этого театра, также высоко ценились в среде немецких, а затем и французских романтиков.

Основные положения новой эстетической концепции были изначально сформулированы на немецкой почве, однако, наиболее активной творческой жизнью в сфере театрального и изобразительного искусства эти персонажи зажили во Франции. Заметим, что переосмысление масок *commedia dell'arte*, их популяризация и распространение в среде изобразительного искусства в XIX столетии были обусловлены в первую очередь философско-литературной средой, работой культурных элит. В этот литературный век «обновленные» комедианты, прежде чем попасть с театральных подмостков в сферу изобразительного искусства, прошли «крещение» изящной словесностью. Спустя почти век забвения печатное слово играло роль первооткрывателя, подготовившего почву для перевода этих героев в область живописи и графики.

Тонкость и поэтическая сверхчувствительность, которую нашли романтики в маске Пьеро, классическое для сегодняшнего зрителя противостояние между этим застенчивым и всегда отвергнутым паяцем и удачливым любовником Арлекином, нашедшие отражение в произведениях литераторов и художников, лишь отчасти происходят из театральной среды. К началу XIX века наследники «золотого века»

¹⁴⁰ Цит. по: Берковский Н.Я. История немецкого романтизма... С. 56

итальянской Комедии — «парады»¹⁴¹ и спектакли трупп бульварных театров - продолжали традиции несколько грубоватого, буффонного юмора народного театра. Того интереса к подобному виду развлечений, который испытывало в начале XVIII века высшее светское общество, более не существовало, главными потребителями искусства комедиантов стала в основном беднота. Социальный состав зрителей формировал драматургию народного театра: сюжет был по большей части незамысловат, маски достаточно прямолинейно исполняли основные комические и лирические амплуа, смешное достигалось при помощи тычков, падений, одурачивания.

Главной наследницей *commedia dell'arte* в XIX веке становится арлекинада, чаще всего существовавшая в форме пантомимы¹⁴² или танца. Необходимость актеров выражать эмоции исключительно пластически была следствием театральной монополии, которая еще в XVIII веке лишила «голоса» и объединила драматических комедиантов и акробатов в ярмарочных театрах Парижа. К началу XIX века на бульваре Тампль образовалась череда маленьких театриков, где давались эстрадно-цирковые, реже комико-драматические представления с участием акробатов, эквилибристов, «ученых собак», фокусников и актеров арлекинад.

Труппы театров предместий часто были интернациональными и стали своего рода «плавильным котлом» различных сценических традиций. Наряду с лацци *commedia dell'arte* и галльским фарсом туда проникают также черты английской клоунады, активно используется сложная машинерия. Следует заметить, что такие

¹⁴¹ Парад – специфический вид уличного выступления нескольких масок с целью привлечь внимание проходящей публики к чему-либо. Парады были призваны заинтриговать потенциального зрителя и побудить его купить билет на предстоящий спектакль труппы.

¹⁴² Классическая итальянская *commedia* никогда не была в буквальном смысле пантомимой. В то же время, так называемые «моммари» — пластические интермедии в масках, исполнявшиеся в антрактах между действиями комедии, — являлись непременным атрибутом этого синтетического театра. Импровизационная комедия была более театром действия, чем театром слова. Трюковые лацци, умение пластически передать суть своей маски – все это стало обязательной составляющей искусства комедиантов еще в Италии. Универсальным средством быть понятым в любой стране служило, безусловно, виртуозное владение телом, позволявшее посредством пластики раскрывать содержание масок, оттенки взаимоотношений между ними, доносить сюжет. Таким образом, пластическая и пантомимическая выразительность и техника значительно усиливаются и развиваются в связи с многочисленными выездами трупп за границу.

типично французские жанры как водевиль, мелодрама и музыкальная комедия, зародившиеся в недрах традиционной ярмарочной культуры, тоже повлияли на формирование пантомимы начала века.

Сюжет пантомимы строился преимущественно на основе комедийного, сатирического или сказочного сценария, в котором одновременно сосуществовали фарс, драма, историческая комедия, мистерия и фантазия. Наиболее полную характеристику этого жанра дает А.А.Румнев: «В массе своей пантомимы, были приключенческими пьесами, с запутанным сюжетом, имевшими в основе довольно примитивную любовную интригу, в духе тех арлекинад, которые были занесены на север итальянцами и разработаны на свой лад англичанами и французами. Но особенно близки эти пантомимы были французскому ярмарочному театру, прямыми наследниками которого стали парижские театры бульвара Тампль. Та же демократичность, та же сатирическая бойкость, то же обилие отступлений от сюжетной линии, та же пестрота в переменах мест действия, та же синтетическая техника актерской игры с уклоном в сторону акробатики, клоунады и эксцентрической пантомимы»¹⁴³.

Из самого названия «арлекинада» можно заключить, что любимцем публики и главным действующим лицом в XIX веке стал Арлекин. Как пишет А.Деспот¹⁴⁴, ядром пантомимы тех лет был традиционный сюжет о любви Арлекина к Коломбине, которым мешает Кассандр (отец девушки, сменивший на этом посту итальянского Панталоне), и совершаемые Арлекином волшебные превращения. Маски сохраняли свои главные черты: Кассандр олицетворял семейное начало; Леандр — глуповатый красавчик, баловень родителей; Коломбина, цветущая молодостью и красотой, была предметом всеобщего обожания; Арлекин — остроумный любовник, ловко справляющийся с противниками и раздающий пинки.

Маска Пьеро не была особенно востребована в конце XVIII - самом начале XIX века. Этот персонаж не стал обязательным участником действия, поскольку имел малое отношение к любовному сюжету. Пьеро изредка бывал одним из женихов

¹⁴³ Румнев.А.А. О пантомиме. М.:Искусство, 1964. С. 97.

¹⁴⁴ Despot A. Jean-Gaspard Debureau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules // Educational Theatre Journal, Vol. 27, No. 3, Popular Theatre, Oct., 1975, P. 364-376.

Коломбины, которому покровительствует отец девушки, или его слугой, но чаще всего паяц появлялся на сцене во вставных лацци и трюках. Пьеро — типичный вечно голодный увалень, мальчик для битья, главной функцией которого было получать оплеухи и пинки. Как и во времена Ватто, он носил неудобную мешковатую одежду и островерхую громоздкую шапочку, лицо его, чаще всего, скрывал маловыразительный грим. Заметим здесь же, что с началом XIX века маска как элемент костюма актера практически отмирает и начинается эра сценического грима. Арлекин и Кассандр бульварных театров выходят на сцену уже без своих потешных личин. Лишь в неаполитанской традиции этот прежде столь значимый элемент образа сохраняет свои позиции применительно к образу Пульчинелло.¹⁴⁵

Таким образом, театральный жанр, наследовавший традиции *commedia dell'arte* в начале XIX века, использовал достаточно примитивный пластический комизм и мало вариативный любовный сюжет, разыгрываемый типичным набором масок.

Жан-Гаспар-Батист Дебюро или просто Батист¹⁴⁶ вывел маску Пьеро со вторых ролей, изменил ее функционально и внешне, создал тип персонажа, чьи магистральные черты использовались в творчестве клоунов и мимов даже XX столетия. Начиная с 1820гг. (после первых успешных выступлений в маске Пьеро) можно выявить отличительные черты пантомимы «эпохи» Батиста. В первую очередь, этот жанр стал менее «цирковым», т.е. акробатическим, поражающим публику постоянными взлетами, прыжками и кувырками. В основном ее успех стал основываться на актерском таланте исполнителя¹⁴⁷.

Главной заслугой Дебюро было превращение маски Пьеро из второстепенного героя пассивного комизма в активное действующее лицо — в центрального персонажа пантомимы. Не смотря на то, что основные хроникеры театра – Т.Готье, Ш.Нодье, Ж.де Нерваль – в своих «отчетах» сводили сам жанр пантомимы в это время к единственной его разновидности - пантомиме-феерии, наиболее ими

¹⁴⁵ См. об этом Молодцова М.М. Комедия дель арте. История и современная судьба. – С. 150-164.

¹⁴⁶ Дебюро служил в театре Фюнамбюль на бульваре Тампль с 1816 по 1846 год. С момента поступления туда он не играл более нигде.

¹⁴⁷ Демонстрация впечатляющих возможностей тела стала главной приманкой на уличных площадках бродячих комедиантов а, позднее, в цирке.

почитаемом, а творчество Дебюро к единственной роли – маске грустного Пьеро, - исследователь Р.Стори¹⁴⁸ убедительно пишет о гораздо более разнообразном творческом арсенале мима. (*См. Приложение 2, илл.1*)

Согласно классификации Стори, все пантомимы Дебюро следует разделить на четыре типа, в каждом из которых у маски Батиста была своя функция. К первому относятся пантомимы-мелодрамы, где действие происходит в какой-либо экзотической стране, а все персонажи, за исключением Пьеро, говорят. Здесь Пьеро - маска сугубо комическая, мим исполнял традиционную для *commedia dell'arte* роль слуги, помогающего влюбленным соединиться, вопреки козням родителей и прочим превратностям судьбы. По выражению Т.Готье, он выступает в роли «доброего гения, посыпанного мукой»¹⁴⁹, глуповатого простака, «Мудрого и Благословенного Шута»¹⁵⁰, напрямую не встроенного в амурный сюжет.

Второй тип, особенно любимый самим Дебюро и востребованный среди литераторов круга Шанфлери, писавших сценарии для наследников этой маски в середине века, - реалистический. Особенностью этих сценариев было воспроизведение повседневной жизни современных французов, главным образом той их части, которая составляла ядро публики бульварных театров – мелких буржуа. В постановках такого рода Пьеро носил обычную одежду представителя той профессии или класса, чью роль исполнял, и был окружен типичной городской обстановкой.

Единственным типом, в котором Пьеро исполняет функцию протагониста и является непосредственной частью пары влюбленных, это - *pantomime-villageoise*¹⁵¹, пантомима «на мотив» сельской жизни. Сюжетная коллизия традиционно сентиментальна: Пьеро и его суженая - Лизетта, Финетта, Бабетта etc – не могут воссоединиться из-за упрямства отца девушки, который не хочет отдавать свою единственную дочь бедному, хотя и честному пареньку. Действие, как следует из

¹⁴⁸ Storey R. F. *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime.* - New Jersey: Princeton University Press, 1985.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p17

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.18

¹⁵¹ Термин, который используют исследователи Р.Стори (*Pierrots on the stage of desire*) и А.Деспот в своих исследованиях (*Adriane Despot. Jean-Gaspard Debureau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules*).

названия этого типа, происходит в деревне, где помимо козней старика-Кассандра, персонажа Деюбро и его избранницу подстерегают коварные казаки, мушкетеры и разбойники. В череде комико-героических поединков главный герой спасает свою даму сердца и получает благословение ее родителя, тем самым соединяя в себе традиционные функции маски буффона и храброго любовника.

Последний тип - пантомима-феерия – стал основой мифа об отвергнутом девушкой белом печальном клоуне и популярного изобразительного мотива дуэли между Арлекином и Пьеро. Здесь персонаж Дебюро - официальный жених Коломбины и противник Арлекина. Мир представлений этого рода был населен всевозможными духами, магами, персонажами легенд, один сказочный трюк сменялся другим, персонажи превращались в вещи, а вещи «оживали» и участвовали в действии наравне с основными его участниками. В феериях Арлекину всегда покровительствует добрая фея, которая дарует ему дубинку с волшебными свойствами, помогает похитить возлюбленную и спасает любовников от преследования в совсем уж безвыходных ситуациях.

Основное действие подобных спектаклей заключалось в преследовании сбежавшей невесты. Пьеро бросался на поиски вместе с Кассандром, однако все более мешал поимке беглецов, из чего складывалось ощущение, что ему Коломбина не так уж и нужна. Персонаж Дебюро участвовал в погоне скорее по принципу – «все побежали, и я побежал». В тот момент, когда паяцу выпадала прекрасная возможность изловить влюбленных, он чаще всего увлекался поглощением неожиданно подвернувшегося яства, ввязывался в драку с пчелой или неодушевленными предметами, которые, по воле дубинки Арлекина, начинали жить самостоятельной жизнью.

Внешний облик и характерные черты маски Батиста можно проследить при помощи многочисленных оттисков гравюр современных миму художников, выходявших во множестве из-под резца О. Буке, Л.-А. Юсташа-Лорсе и прочих. (*см. Приложение 2, илл. 2,3*) Художественные качества этих произведений следует оставить без внимания, т.к. для нас они играют роль исторических свидетельств. На гравюре Буке 1840г. «Отдых Пьеро» персонаж Батиста – типичный обжора. Он

сидит, развалиясь, подле стены какой-то хибары и с аппетитом поглощает то, что ему удалось стянуть – вино, хлеб, овощи. К моменту создания гравюры Дебюро был известен всему Парижу, и черты его Пьеро, как внутренние, так и внешние, уже совершенно оформились. Уже было замечено, что пантомима Дебюро стала менее цирковой и более, если так можно сказать, драматической, рассчитанной на максимальную выразительность пластики тела и мимики лица, на оттенки и полутона. Сообразно этим задачам, актер видоизменил и костюм маски. Батист облачился в белый с черными помпонами балахон, точно вторящий его движениям. Длинные рукава и брюки он дополнил маленькой черной шапочкой, подчеркивающей белизну обсыпанного мукой лица с очерченными черной краской бровями и глазами.

Дебюро создал образ насмешливый и сатирический, сочетавший в себе черты ловкого слуги из итальянской комедии масок, грубую буффонаду английских клоунов, грацию и изящество французского юмора. Он взял хрестоматийные качества масок: от Арлекина - озорство, любопытство, находчивость и жизнелюбие; от Бригеллы - коварство, алчность и даже жестокость (в арсенале Дебюро было множество пьес, где Пьеро выступает в качестве мучителя, подвергающего своих оппонентов весьма извращенным пыткам); от традиционного фарсового Жилия Дебюро берет некоторую “жертвенность” – Пьеро постоянно попадает в передряги, становится объектом магических превращений, страдает от монстров и колдунов, с ним вечно происходит что-то страшное и нелепое. Его Пьеро в пантомимах-феериях типичный буффон – лишенный амурных чаяний, прожорливый, наивный, любопытный и глуповатый.

С появлением Дебюро на сцене Фюнамбюля маска Пьеро начинает управлять всем миром персонажей спектакля, вся сюжетная коллизия находится в его руках, именно он раскручивает сюжет и является его стержнем. Он может воссоединить влюбленных, а может сам заступить на место возлюбленного, может выказывать чудеса храбрости, сражаясь с русскими казаками, а может трусить при появлении мыши. Все маски следовали своему амплуа, но Пьеро его как будто не имел.

А.Деспот приводит 12 сценариев пантомимы с участием Дебюро¹⁵², которые, отличаясь более или менее замысловатым, фантастическим сюжетом с любовной интригой масок, схожи в одном: Пьеро каждый раз предстает в новой роли — то он военный, то зеленщик, то слуга. Паяц мог вмешиваться в действие, а мог наблюдать за ним со стороны, мимически и пластически комментируя его зрительному залу, мог получить подзатыльник и мог тут же отомстить за него. Важной чертой пантомимы Дебюро было то, что его Пьеро, проходя через все действие пьесы, на самом деле никогда не ввязывался в него всерьез. В спектакле он был связующим звеном, сплетающим волшебный мир сцены и реальности, своего рода персонажем из зала, с которым происходят все эти чудеса. Он гонится за Коломбиной или спасает ее от опасностей, не потому что испытывает какие-то чувства, а потому что заранее знаком с правилами игры. Цели как таковой Пьеро в пантомимах не имеет, он просто живет, веселится, проказничает, восхищается. Казалось, что бы он ни делал, он делает это для зрителя, показывая, как ловко он одурачил Кассандра или как удачно поколотил Арлекина.

Если машинерию, трюкачество, изощренные фантазмагорические сюжеты Дебюро получил в наследство от *commedia dell'arte*, английской и французской пантомимы, то интерес к посетителю райка и стремление наделить его качествами своего персонажа были несомненным открытием актера. Мим «мастерит» Пьеро из черт посетителей райка — находчивых, веселых, любящих выпить и закусить, надуть скарредного хозяина, способных помочь ближнему, но и самим не остаться в накладе. Комизм пантомимы Батиста был во многом рассчитан на публику с почти детским сознанием, на простых трудяг, которые пришли посмотреть на героя, исполняющего их тайные мечты. Пьеро Гаспара Дебюро во многом и сам ребенок: он пускается на поиски Арлекина и Коломбины, потому что это делают все персонажи, потому, что это увлекательно и интересно; как настоящее дитя, он сует свой нос во все, что покажется любопытным; попадает по-наивности в передряги; не задумываясь, лупит обидчика; тянет в карман все, что ему приглянется. Его качества и реакция совершенно инфантильные — он открыто веселится и пугается, отважно ввязывается в

¹⁵² А.Деспот. Указ.соч., р. 367.

борьбу, там где спасовал бы любой взрослый, не понимая «масштабов» противника, он по-детски жесток, когда накалывает кого-то на шомпол или отрывает голову, потому что не испытывает к объекту своего насилия по-настоящему серьезной неприязни. Жюль Жанен, первый биограф мима, так сказал о его персонаже: «он всегда разный – то веселый, то грустный, слабый и крепкий, грубый, шумный, то избивающий, то побитый – музыкант, поэт, простофиля, всегда нищий, как все обычные люди»¹⁵³.

Дебюро не только переосмыслил и сделал популярной маску Пьеро, но дал ей свободу и ввел в авторский театр. После первых успехов у публики мим стал не только актером в родном театре, но придумывал «режиссерские» ходы и участвовал почти во всех нюансах постановки почти всех пантомим. Не смотря на традиционные приемы низового театра, в его образе неожиданно обнаружили лиризм и правда показа переживаний, глубокая психологическая трактовка роли. В редакции Дебюро невозможно назвать Пьеро образом трагическим или меланхолическим. Это все еще была комическая маска, доводящая до хохота почтенную публику райка всевозможными лацци, трюками и колотушками. Несомненно, однако, что именно умение мима «сочетать серьезное со смешным, лирическое с гротеском, философию с фарсом»¹⁵⁴, пробудила к фигуре Дебюро интерес французских писателей-романтиков. Он становится основоположником жанра поэтической, авторской пантомимы.

В искусстве Дебюро французские романтики увидели свой новый театральный и художественный идеал: череда магических перемещений героев в другие миры и страны¹⁵⁵, трюки, переодевания и уловки традиционных персонажей народного театра, сопровождавшиеся немой игрой всегда одинокого, высокого худого белого клоуна. Едва ли не случайно зашедший в Фюнамбюль Жюль Жанен так проникся игрой мима, что написал о нем книгу, а побывавший на пантомиме «Бешеный бык» (1826) Шарль Нодье отозвался восторженной рецензией. Вскоре после этого искусство великого Пьеро становится известно всей французской столице.

¹⁵³ Storey R. F. Pierrots on the stage of desire..., p5

¹⁵⁴ А. Румнев. О пантомиме..., с. 94.

¹⁵⁵ Во многих пантомимах Дебюро действие, начавшееся в обыденной реальности, продолжается в фантазийном мире — в чреве кита, на арабском Востоке, в магическом лесу и т.п. (примерное содержание этих пьес приводит А.Деспот в указ.соч.).

Пантомима, воздействующая на человека не посредством имеющего прямой смысл слова, а через метафоры, через чувства, оказалась особенно близка духу эпохи. И если раньше сценарии для спектаклей писались весьма средними, никому не ведомыми писателями, теперь увлечение фигурой Пьеро и жанром пантомимы среди пишущей элиты привело к тому, что многие всерьез попробовали себя в этом жанре. Самыми знаменитыми сочинителями пантомим в XIX веке стали Ж.Шанфлери и Т.Готье. Последний написал несколько сценариев, наиболее известным из которых был «Пьеро – слуга смерти», вызвавший большой энтузиазм Жерара де Нерваля.

Любопытно, что романтики, столь активно развивавшие в своих теоретических эссе тему комического, прокламирующие животворящий смех низовых жанров, в собственном творчестве оказались проводниками юмора с обязательной долей трагизма и меланхолии. Представители течения расширили категорию комического, наградили ее новыми оттенками, включив в ее состав горький, иронический смех, смех сквозь слезы, выявили и описали положения, при которых веселое, на первый взгляд, скрывает за собой мрак, ужас, потусторонние злые силы. Авторская пантомима, предназначенная для наследников Дебюро, о которой разговор пойдет в следующей главе, носит вовсе невеселый характер, а к концу века вовсе окрашивается в угрюмо-мрачные тона.

Мимические спектакли Дебюро и образ, им созданный, любил зрители разных социальных слоев. Залогом успеха маски среди типичной публики бульварных театров была ее близость народу, ее реализм. Зритель райка, наблюдая за буффонадой Пьеро в образах простого солдата или трубочиста, узнавал в нем себя или своего соседа, смеялся над «собственной» наивностью, или гордился ловкостью, предприимчивостью. С другой стороны, трагикомичность, тонкость и неоднозначность Пьеро позволили публике круга Ж.Жанена создать новый культурный миф — сделать маску новым вариантом *alter ego* художника.

Впрочем, основой популярности этой маски среди интеллектуальной элиты стал не только театральный образ и великий актерский гений мима. Личная судьба Дебюро, его характер претворяются в рамках романтической концепции мира в миф о «художнике». В основе «Романтического Пьеро» лежала, в том числе, история

гения-скитальца, приехавшего в Париж из родной Богемии, долгие годы неудач и одиночества, попытки добиться признания, бедность¹⁵⁶. Импонировал создателям «мифа» и меланхолический характер актера, его непритязательность в быту, странное нежелание мима (уже будучи известным на весь Париж) переходить на большую сцену и получать крупные денежные гонорары.

Основополагающим моментом философии и эстетики романтиков становится неудовлетворенность, ощущение отчужденности творческой личности от реального (материального) мира. Это чувство стало основой для возвышения фигуры художника, представления о нем, как о Демиурге — создателе собственных «миров». Комедиант, как любая творческая личность, родствен художнику, имеющему дело с трансцендентальной сутью вещей, неподвластной обычным законам. В то же время положение художника двойственно. С одной стороны, всякий художник возвышен над обычными людьми, целиком «закабаленными» повседневностью, он стоит на границе перехода из мира реального в мир воображаемого, волшебного. С другой, — его величие оборачивается зависимостью от обывателя, которому он мог быть неугоден, который в силах обречь его на голодную смерть. Художник вынужден скитаться, как бродячий лицедей, и развлекать публику, торгуя собственным гением, приносить себя в жертву толпе — непредсказуемой и жестокой.

Заново открывшие Шекспира, а значит, и его максимум «Весь мир – театр», романтики обозначили свое место во вселенской труппе маской грустного клоуна Пьеро. Особенно популярной тема одинокого и непонятого комедианта, трактуемого как символическое воплощение Художника, станет между 1830 и 1870 годами. На нее откликнутся в своих произведениях братья Гонкуры, Теофиль Готье, Теодор де Банвилль, Шарль Бодлер, ее воплотят пластически французские художники, в том числе Тома Кутюр и Домье.

¹⁵⁶ По словам А.Румнева, посвятившего великому романтическому паяцу главу в своем историческом обзоре пантомимы, «в жизни Дебюро был прост и скромн, был добрым товарищем и ответственным, дисциплинированным актером. Непрактичный и нетребовательный, в родном театре у него не было даже пристойной артистической уборной – он переодевался в погреб, в котором, по воспоминаниям биографов, от сырости росли грибы» (О пантомиме..., с. 108).

Образ, созданный Дебюро (Луиза Джонс называет его «Романтическим»¹⁵⁷ Пьеро), сразу наложился на близкую кругу Жюль Жанена, Жерара де Нерваля и Теофиля Готье концепцию «маленького человека», которого никто не слышит, в котором никто не замечает художника. Дебюро сделал главной маской ничем, на первый взгляд, не выдающегося человека из народа (не отважного и ловкого любовника, не плута или комического старика), который одновременно мог быть комичным, трогательным, недалеким или находчивым, мог совершать героические или страшные поступки. Сама эта трагикомическая коллизия — величие Демиурга и абсолютная незащищенность художника, смех, скрывающий слезы, чуткость и тонкость, спрятанные под грубостью — была чрезвычайно близка романтическому духу. Этому аспекту уделил большое внимание первый биограф Дебюро Жюль Жанен, а вслед за ним почти все французские писатели-романтики начали развивать его в статьях и книгах.

Пьеро (а затем и комедиант вообще) стал собирательным образом художника-романтика, отвергнутого или непонятого толпой. Современные художники, используя фигуру Пьеро в «иконографии» Дебюро, часто подразумевают под ней себя. Увлеченные искусством Ватто писатели начинают проецировать образ «грустного Клоуна» на фигуру самого мастера, а в его «Жиле» видят прообраз трагикомического Пьеро Дебюро. Строго говоря, прямые связи между Дебюро и «Жилем» Ватто писатели стали проводить уже после смерти великого мима, т.е. приблизительно с конца 1840-х и в 1850-е гг. К этому моменту реальное представление о пантомиме Дебюро уже было искажено согласно романтическому «мифу». По замечанию Френсиса Хаскелла¹⁵⁸, на литографиях из книги Ж.Жанена Дебюро действительно похож на Жюля с картины Ватто, хотя это никак не следовало из характера его пантомим. Такое несоответствие может быть связано с тем, что

¹⁵⁷ Луиза Джонс выделяет три «типа» Пьеро, важных для XIX века: «романтический» — порождение театрального гения Дебюро; «Пьеро-Ватто» — культурный миф о грустном, меланхолическом Пьеро как alter ego художника, созданный на волне увлечения как пантомимой Дебюро, так и искусством XVIII века, преимущественно Ватто; и «Лунный Пьеро» — образ конца XIX века, близкий символистам, в котором мелодраматические черты достигли своего апогея.

¹⁵⁸ Haskell, F. The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth Century Myth. Chap. in «Past and Present in Art and Taste». Selected Essays. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

популярность белого паяца породила целое поколение меланхолических, грустных мимов, повторяющих костюм Дебюро, но искажающих его игру согласно романтическим канонам.

Бывший комический буффонный персонаж — Пьеро — объединил в себе в XIX веке все загадочное, меланхолическое и даже трагическое. Пьеро — маска страдающая, маска неудачника, которая на протяжении веков вызывала исключительно смех — проходит «обряд» гуманизации. С ним происходит трансформация, подобная той, что случилась в конце XVII века стараниями Доминика Бьянколелли с образом Арлекина. Переосмысление персонажа было основано, в первую очередь, на изменившемся в XIX веке гуманистическом представлении о самом человеке, его месте в мире, о смехе и страхе. Заново открытые персонажи народно-смеховой культуры — шуты, дураки, маски, химеры — теперь не столько смешат, сколько пугают или вызывают жалость, сочувствие или уважение.

Одна из причин, по которой Пьеро стал ассоциироваться с фигурой художника, была установка романтиков, что настоящий герой (творец) встречает на своем пути несметное количество препятствий. На его пути встает «глухая» к искусству публика, чинят козни власть предержащие, от самых маленьких, вроде издателей или директоров театра, до представителей государственной цензуры. Он — большой неудачник, чем ловкий Арлекин, который сразу бы подстроился под вкусы толпы и подольстился к начальству, чтобы достичь главной цели — успеха. Как известно, для представителей течения неудачник всегда был положительным персонажем, фигурой, которой следует сопереживать. Герою удачливому нет доверия, скорее всего, он вступил в сделку с нечистой силой, связан с колдовством, либо он — карьерист, обманщик или лицемер, что еще хуже.

Влияние романтиков на пантомимный театр сказалось и в том, что они, в качестве авторов сценариев для новых постановок, превратили Арлекина и Пьеро в совершеннейших антиподов. Пьеро с аристократически бледным лицом и тонким внутренним миром — идеал художника-романтика — противопоставлен победительному Арлекину, олицетворяющему материальное начало. Главной составляющей

отношений ведущих масок *commedia* с XIX века становится антитеза: один — решительный, другой — робкий, один — нахальный, другой — деликатный, один — белый и печальный, другой — «красный» и веселый. В таком качестве маски предстанут и на полотнах художников середины-второй половины XIX века.

Существенный интерес к итальянской комедии, ее истокам и истории бытования на французской почве, собственному марионеточному и фарсовому театру привел к появлению множества научных исследований и публицистических эссе таких заметных деятелей эпохи как Морис Санд, Теофиль Готье, Шарль Нодье и проч. Искусству XVIII века (главным образом проблемам творчества мастеров рококо) посвящены несколько работ братьев Гонкуров, Арсена Уссе и Жерара де Нерваля¹⁵⁹. В эпоху Регентства маскарад, как способ расцветить обыденность новыми, яркими красками, сбежать от рутинной повседневности или страшной реальности, как культурная парадигма — впервые мощно заявляет о себе. Столетие спустя, после событий Великой Французской Революции, наполеоновских войн и прочих политических и социальных потрясений Луи-Филипп и его окружение избирают новый политический курс и новые художественные идеалы. Костюмированные балы переживают второе рождение.

По замечанию Альберта Бойма¹⁶⁰, исследователя творчества Тома Кутюра, маски *commedia* вновь, как и в XVIII веке, становятся героями художественных произведений, с которыми автор и зритель ассоциируют себя более, чем с богами и героями классического искусства. Увлечение неорококо и искусством XVIII века в разных слоях французского общества проявлялось по-разному. Уютный, причудливый и нарядный, «рокайль» всегда был любим буржуа, тяготевшим к роскоши камерного масштаба. При Луи-Филиппе в стиле Буше и Ватто начали оформлять королевские покои в Тюильри и Сен-Клу. С этого момента обои, мебель и аксессуары, будуары, элементы домашней обстановки, и, конечно, праздники а la галантный век плотно входят в жизнь парижского общества. Вновь устраивались

¹⁵⁹ Большой массив произведений французских романтиков приводит и подробно анализирует в своей книге Луиза Джонс (см.: Jones L. E. *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth.* - Tubingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984).

¹⁶⁰ См.: Boime A. *Thomas Couture and the Eclectic Vision.* – London: Yale university press, 1980, p. 295.

многодневные маскарады в Опере и костюмированные шествия на улицах, в частных домах ставились спектакли в стилистике ярмарочного театра и картин Ватто, а коллекционеры и любители скупали искусство XVIII века.

Распространение стиля неорококо с традиционным для него комплексом художественных мотивов в придворной и буржуазной среде обострило интерес к героям настоящего исследования и обусловило частое их появление в работах мастеров салонной живописи, газетных и журнальных художников-карикатуристов, высмеивавших посетителей костюмированных балов. Солидаризируясь с Ж.Старобинским, можно отметить, что с этого момента начинает формироваться новая мифология, которая вытесняет традиционных аллегорических персонажей, выдвигая на их место маски итальянской комедии и уличных паяцев¹⁶¹.

Постепенно создалась альтернативная мифология, с помощью которой романтики «голосом» маски заговорили о проблемах современности. Образ маскарада становится аллегорией общества, реальности, которая скрывает свое истинное лицо, а фигура Пьеро — метафорой самого художника, его alter ego. Арлекин, согласно устоявшейся антиномии, предстает анти-героем и прямым противником белого клоуна. Моральные категории, которые романтики начинают применять к персонажам средневековья и Возрождения, радикально смещают акценты. Маска перестает быть частью веселого массового действия, она становится резонером личных переживаний автора о «маскараде жизни». Функция маски — быть резонером, выразителем авторской позиции - отчасти порождена была и особенностями игры Дебюро. Как уже было замечено, Пьеро в исполнении мима часто стоял несколько в стороне от главного сюжета пантомимы — комментировал действие для зрителя, так или иначе оценивал происходящее и только затем вмешивался в него.

Если к героям данного исследования в области философии и беллетристики было приковано внимание ведущих представителей течения романтизма, то в сфере

¹⁶¹ Ж.Старобинский в своей работе «Паяц: Портрет художника в образе комедианта» утверждает, что «нежданное возвышение одного из сюжетов жанровой живописи говорит о смене героя», о том, что «на смену богам идут площадные шуты» Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. - М.: Языки славянской культуры, 2002, С. 509

изобразительного искусства первой половины столетия, мастера первой величины не были ими заинтересованы. Последовательное воплощение отмеченных выше метафор отражает преимущественно творчество салонных художников, главным образом работы Тома Кутюра, и периодическая сатира.

Тома Кутюр и Жан-Леон Жером, написали работы на один сюжет и с одним названием — «Дуэль после бала-маскарада» (обе 1857 г., хранятся в коллекции Уоллес, Лондон, и Гос.Эрмитаже, Санкт-Петербург, соответственно. *См. Приложение 2, илл. 4,5*) - почти одновременно. Обе картины были инспирированы реально произошедшим событием: известный политик был вызван на дуэль во время маскарада; участники стрелялись на рассвете, не успев снять костюмы. Художники трактуют сюжет несколько по-разному. На полотне Жерома царит таинственный полумрак раннего утра. Заколотый Пьеро безвольно лежит на руках своих секундантов, а фигура Арлекина, утопая в серой мгле, удаляется с поля битвы в глубь картины. Группу переднего плана — Пьеро и двух его секундантов — как заметили исследователи А.Бойм и Ф.Хаскелл, художник уподобляет классической композиции положения во гроб. Верные соратники, подхватившие поверженного героя, трагически склоняются над его величественной фигурой. Белый с кровавыми разводами балахон Пьеро светится в туманном мареве, а мертвеющая рука продолжает сжимать шпагу. Ради усиления изобразительного и нравственного впечатления художник несколько погрешил против истины — дуэлянты стрелялись, и ни один из участников не был убит.

Картина Кутюра по-другому расставляет акценты в этой истории. Художник пишет не исход дуэли, а выбирает момент, предваряющий поединок, когда оба оппонента — нерешительный, тихий Пьеро и дерзкий Арлекин, намеренный драться — стоят в окружении секундантов. Патетическая драма Жерома снискала большой успех. Известно, что после Салона, на котором она появилась, поединки между юношами, вдохновленными театрализованной красотой смерти, только участились.

Различия этих картин не столь существенны для нас — принципиально то, что оба художника демонстрируют единую трактовку масок и их функций. Дуэли,

отметим, были одним из самых популярных сюжетных ходов в современных им пантомимах. Сравнивая работу Кутюра и пантомимы бульварного театра, А.Бойм приходит к выводу, что авторы картин едва ли не точно повторяют жесты актеров Фюнамбюля. Художники соединяют реальный прецедент и типичный театральный сюжет, возводя их из категории светского анекдота или комического номера на уровень символической трагедии нравов.

Пьеро и Арлекин в обеих картинах представляют четкую оппозицию, в рамках которой художник разворачивает критику¹⁶² современного общества и института дуэли. В обоих случаях Арлекин выступает в качестве сильного и ловкого, опытного дуэлянта, тогда как его «противник» явно оказывается менее успешным в вопросах физического противостояния. Пьеро для Кутюра и Жерома уже воплотил в себе представления о благородном, страдающем герое. Однако, если Жером придает своему Пьеро отстраненные христологические, мученические черты, то Кутюр воспринимает его более лично.

В «Дуэли» — как и во многих других произведениях Кутюра, где фигурирует грустный паяц¹⁶³, — Пьеро уже несет в себе переживания и личный опыт художника (Кутюра пытались спровоцировать на дуэль, но он сумел ее избежать). Таким образом, популярная тема «художника-комедианта» здесь звучит достаточно отчетливо. Заметим, что среди знакомых Кутюра были почти все создатели культа Пьеро — Жорж и Морис Санд, Шанфлери, братья Гонкуры. Скорее всего, он посещал их домашние постановки в духе итальянских комедий-пантомим. Поэтому неудивительно, что художник настойчиво вводит фигуру печального комедианта в свои работы.

Особенно подробную разработку тема *commedia dell'arte*, получила в творчестве Кутюра в 1854-70 гг., что совпадает с очередным возрождением интереса

¹⁶² Необходимо заметить, что в салонной живописи, использовавшей маски *commedia dell'arte* в целях критики или оценки состояния современного общества, велика была доля идеализации персонажей. Критика в такой живописи всегда оставалась на вторых ролях, была подчинена идее привлекательности, внешней красоты и классической «сделанности» произведения. Что не удивительно, поскольку цель салонных художников состояла в том, чтобы понравиться рядовому посетителю выставки.

¹⁶³ Художник создал целый цикл работ, в котором фигурируют маски *commedia dell'arte*.

к итальянской Комедии и открытием нового театра пантомимы «Фоли-Нувель», в котором маску Пьеро играл наследник и ученик Дебюро - Поль Легран. Чаще всего Кутюр использует фигуры Арлекина и Пьеро в качестве сатирических или морализаторских аллегорий¹⁶⁴ (согласно означенной антитезе) и наделяет образ белого паяца автобиографическими чертами. Примеров противопоставления Пьеро и Арлекина в живописи Кутюра множество.

В картине «Суд над Пьеро» (1864-70 гг. Музей изобразительных искусств, Кливленд *См. Приложение 2, илл.6*) яркий и элегантный Арлекин (в трактовке Бьянконелли) предстает в четко выраженной оппозиции к угрюмому и поникшему духом Пьеро (в трактовке Дебюро). Антитеза «Пьеро-жертва» и «Арлекин-мучитель» читается сразу, поскольку адвокат, которого представляет Арлекин, согласно французской традиции — персонаж, заведомо отрицательный. Пьеро украл из ресторана еду, которая лежит посредине зала суда, как улика, рядом сидят повар и его помощник в качестве свидетелей. Пьеро, крадущий еду — типичный сюжет пантомимы. Некогда, в период формирования Комедии, слуги Арлекин, Педролино или Бригелла также всегда были голодны и тащили хозяйскую еду. Знаменитыми «лацци» стали поедание Арлекином спагетти, поленты и даже мух. Изменив социальный статус, Арлекин есть мух перестал. Его сменил в этом деле ярмарочный Пьеро. Мотив кражи был одним из главных в пантомимах Дебюро — его Пьеро ворует одежду, чтобы перевоплотиться, еду, чтобы утолить голод, нередко попадаетея и бывает бит. Кутюр продолжает эту театральную традицию в своей картине, вводя фигуру Арлекина-адвоката.

Еще одной яркой иллюстрацией новой функции Пьеро является картина «Ужин после маскарада» (1855г., ГМИИ им.Пушкина *См. Приложение 2, илл.7*). В этой работе Пьеро (в одном из вариантов¹⁶⁵ обладающий отчетливыми портретными чертами художника) сидит на столе и с грустью смотрит на уснувшее после веселой попойки сборище арлекинов и коломбин. Сцена происходит в отдельном кабинете

¹⁶⁴ Такую характеристику образам *commedia dell'arte* и их функции в творчестве художника дает Альберт Бойм (Boime A. Op.cit, p. 292).

¹⁶⁵ Этот вариант картины находится в Музее изобразительных искусств и археологии в Сенлисе.

ресторана Maison d'Or, известного тогда всему Парижу. В таких кабинетах часто отдыхала костюмированная публика, там бывали Кутюр и Дюма-сын, братья Гонкуры, туда съезжались франты, актеры и куртизанки со всего города. Возвышаясь над уснувшими друзьями, Пьеро видит кругом опрокинутые стулья и перевернутую посуду, участников торжества, спящих кто где в самых комичных позах. Теофиль Готье воспринимал «Ужин после маскарада» как осовремененную версию знаменитой картины Кутюра «Римляне времен упадка». С ним трудно не согласиться. Кутюр фактически изображает то, что творится вокруг него. Среди героев картины современники узнавали портретные изображения знаменитых завсегдатаев подобных кабинетов (в частности, в девушке, которая лежит на полу, видели куртизанку Элис Ози). Появление фигуры художника, осуждающего всю эту пьяную толпу, отчетливо говорит о разочарованности автора во времени и в обществе, представленном комическими масками.

Сатира «Ужина» очевидна — пассаистски настроенное общество, в том числе высшее, вновь облачается в маскарадные костюмы, стремится сбежать в нарядный мир рококо и бесконечного веселья, пряча свое безделье и распутство за красивой ширмой. Подобно писателям-романтикам, примерявшим маску грустного клоуна на себя, Кутюр говорит о том, что его Пьеро — художник в высшем понимании слова. Он принадлежит этому миру физически, но душа его вхожа в иной, возвышенный мир искусства и вдохновения. Он грустен, потому что видит то, чего не замечают другие, он говорит людям о вечном и прекрасном, но никто его не слышит. Увлеченность Кутюра темой итальянских масок, далекой от привычных для последователя академической школы сюжетов, наглядно доказывает притягательность для художника XIX века метода анализа и показа современных нравов в формах оппозиции «Арлекин-Пьеро». Так Кутюр претворял в иллюстративные, повествовательные образы собственное ощущение времени, ту пустоту, ничтожность и тщету, которые он в нем видел.

Еще острее критика праздного костюмированного общества проявляла себя в газетной карикатуре. XIX век по праву считается расцветом журнальной и газетной сатиры, а представители печатной графики — обновителями языка изобразительного

искусства. Поль Гаварни (Гийом Сюльпис Шевалье) и Эжен Жерар были едва ли не самыми известными иллюстраторами маскарадной тематики. Оба художника были связаны с Тома Кутюром общими знакомствами и общими темами. Более того, Кутюр часто заимствовал для своих сатирических картин «находки» Гаварни и Жерара. Кабинет ресторана *Maison d'Or* впервые появляется в литографии Гаварни «Шансон на столе» (1853 г. *См. Приложение 2, илл.8*). Стоит заметить, что композиция в картине Кутюра, почти точно повторяет работу Гаварни. Однако трактовка образов у Кутюра мягче. Гаварни жертвует академической красотой во имя яркой сатирической ноты — дамы и кавалеры буквально «раскиданы» по пространству листа в комичных позах: кто-то веселится и неистово танцует, кто-то уснул в разгар праздника. Подобное «действие» представлено и в другой литографии Гаварни - «Бал маскарад» (1830-40-е гг.) и в работе Жерара «День карнавала» (1839 г.), обе также были известны Кутюру.

Карикатуристы, пренебрегая художественными приемами академической живописи, емко и зло критикуют нравы развлекающейся парижской публики. Едкая сатира Гаварни, созданная скупым языком, отчетливо сообщает зрителю приметы времени, сразу определяет пространственно-временные координаты, в которых живут герои. Ему неважны точные перспективные построения, красота складок на платьях куртизанок и плащах франтов. Художник не возвышает выхваченный из потока жизни фрагмент. Листы серии Гаварни «Парижские студенты»¹⁶⁶, например, «Пойдем ужинать...» (собрание Эрмитажа. *См. Приложение 2, илл.9*), где явно нетрезвый юноша в костюме Пьеро, смелым движением притягивает к себе Коломбину, не сообщают лишних подробностей. Художник показывает самое главное, выделяет только необходимые качества героев. Дерзкая и динамичная линия очерчивает фигуры переднего плана, тогда как задний план в гравюре трактован обобщенно — лица и тела переданы схематично, будто в смазанной фотографии. Такая «смазанная» манера сообщает зрителю ощущение шумного маскарада, в котором утопают герои, тогда как смелая динамика линий в фигурах главных

¹⁶⁶ Серия состоит из 60 листов, печаталась в 1839-1842 гг. в журнале «Шаривари», но часть (8 листов) была издана в составе других серий.

персонажей выхватывает их из веселого потока, фокусирует внимание на главном. Грустная улыбка Пьеро оборачивается дерзким хохотом — художник откровенно смеется над нравами общества. Зритель не теряется в аллюзиях и ассоциациях, не задается вопросами: кто эти персонажи, где они и в каком времени, — все эти составляющие сразу определяются выразительным языком художника.

В сериях «Воспоминания о бале Шикард» (1839-42 гг.), «Карнавал в Париже» (1843 г.), «Плащ Арлекина» (1852 г.)¹⁶⁷ Гаварни выхватывает все то острое и характерное, чем жил Париж в эти годы. В сюите «Школа Пьеро» из серии «Маски и лица», главные герои – одетые в маски белого клоуна - под «покровом» личины позволяют себе скабрзные шутки, злоупотребляют алкоголем, ведут себя развязно. Лист «Сон невинности» (1851 г., *См. Приложение 2 илл. 10*) отражает и высмеивает те изменения, которым подвергся Пьеро начала века. Главный герой - задумчивый, уставший от бессмысленной суеты маскарада юноша получает отказ от стоящей рядом роковой красавицы. Насмешливо улыбающаяся барышня предпочла другого - элегантного персонажа, который вкладывает ей в руку деньги. Теофиль Готье восхищался умением и смелостью Гаварни быть объективным историком, являясь в то же время частью этого веселого мира (он был известным франтом и фланером, таким же завсегдатаем маскарадов и частных кабинетов). Художник открыто показывал глупость и нелепость разодетых в карнавальные костюмы пьяных господ, не щадил их дам-куртизанок, меткими подписями к своим листам, высмеивал мелочные желания и тревоги этого круга.

Тему масок в творчестве Кутюра завершает серия картин, созданных им по мотивам мольеровских пьес. Фигура Мольера была очень важна для художников XIX века. Если раньше, в XVIII веке, великий драматург был символом национальной традиции, гениальным создателем французского комического театра, то теперь он сделался интересен еще и по другим причинам. Для Жорж Санд, которая много рассуждала о комических масках и драматургии Мольера, историков и литераторов ее круга писатель стал едва ли не важнейшим преемником традиций итальянского

¹⁶⁷ Большинство листов из этих серий было напечатано в журнале «Шаривари» и/или «Карикатур». Серия «Плащ Арлекина» состоит из 12 листов, и вся была напечатана в журнале «Эклер» в 1852 г. Некоторые листы этих серий находятся в собрании Гос. Эрмитажа.

театра. Недаром Жанен видел в Пьеро Дебюро мольеровского Мизантропа, а традиционная маска Скапена явилась верным спутником Арлекина и Пьеро в домашних постановках и маскарадах в доме Санд. Акцент ставился не только на том, что Мольер насытил свои маски красками традиционного французского фарса, но и на усвоении им главных уроков итальянской импровизационной комедии. Персонажи и сюжеты из драматургии Мольера на полотнах Кутюра смешиваются с масками *commedia*, две традиции сливаются в одну. Это особенно заметно на примере полотен «Болезнь Пьеро» (1859-1860 гг., Музей изобразительных искусств Нельсон-Эткинс, Канзас-сити, *см. Приложение 2, илл. 11*) и «Суд над Пьеро» (о которой говорилось выше).

В картине «Болезнь Пьеро» главным объектом сатиры является Доктор-педант, которого Мольер заимствовал у итальянской Комедии и превратил из юриста в медика. Так же, как персонаж из пьесы «Мнимый больной», доктор пытается продемонстрировать собственную ученость и власть над недугом, которой на самом деле не имеет — он воплощает в себе классическую смесь двуличности и невежества. Проявления комического горя Арлекина, отвернувшегося к стене, напоминает несколько гипертрофированные жесты безмолвного театра. Остальные персонажи полотна внимательно слушают традиционно затейливую речь доктора, который сыплет латинскими терминами. Эту (и без того подробную) характеристику Кутюр дополняет надписью сверху картины: «наука позволяет доктору видеть то, чего нет, а не то, что очевидно всем окружающим».

Маска Доктора со средних веков вызывала смех. *Commedia dell'arte*, Мольер, театр ярмарок и королевские театры Парижа часто эксплуатировали этот образ. Кутюр выстраивает цепь литературных и культурных ассоциаций. Он апеллирует не только к традиции, но и к современности. Пьеро и Арлекин снова появляются как вневременные знаки в оппозиции «больной-здоровый», а белый клоун несет в себе черты *alter ego* художника (в одном из писем Кутюр признается, что собственная «история болезни» подтолкнула его к созданию картины¹⁶⁸). Эту

¹⁶⁸ Текст письма и рисунок «Болезнь Кутюра» приводит А.Бойм в своей монографии (*op.cit.*, p. 326).

связь подтверждает рисунок, названный «Болезнь Кутюра» и выполненный в 1847 году, где изображен сам Кутюр в постели, в образе Пьеро, выслушивающий советы юриста, одетого в костюм XVIII века.

Культура и живопись XIX века обнаруживают двойственную природу костюмированных празднеств. По справедливому замечанию М.М.Бахтина¹⁶⁹, сама реальность для художника-романтика предстает как лично переживаемый маскарад. Таким образом, эта художественная форма является наиболее удобным приемом для выражения собственного отношения к реальности — для ее критики. Художник «препарирует» мир, используя маски как инструмент, наиболее отвечающий его трагической природе. В этом контексте работы такого салонного художника, как Жером, и живопись Кутюра чрезвычайно показательны. И тот, и другой, используя образы *commedia* в устоявшейся иконографии, с одной стороны, отвечали вкусам публики, а с другой — разворачивали критику современного, заигравшегося в маскарадах общества, дерущегося на дуэлях, прожигающего жизнь в кабинетах *Maison d'Or* или *Café d'Anglais*, не снимая костюмов. В этом смысле маски становятся замещением классических аллегорий добродетели или порока, распущенности или невинности, чьи узнаваемые фигуры только переодеты в другие театральные костюмы, близкие вкусам времени. А.Бойм даже называет их «антиклассическими и антибиблейскими по своим внешним признакам»¹⁷⁰, но подчеркивает традиционность их функций.

В рамках одной главы невозможно дать исчерпывающее описание всех нюансов, которыми наградили романтики образ комедианта. Паяц, отверженный предметом своих воздыханий, хрупкий, меланхолический поэт, - тип, сложившийся в это время, закрепленный в журнальной графике и живописи, в литературе и на театральной сцене, стал отправной точкой для формирования образа Пьеро эпохи символизма. Заметим здесь же, что нечуткая возлюбленная Пьеро к концу столетия превратится в роковую женщину-вамп.

¹⁶⁹ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле ..., с. 45.

¹⁷⁰ Boime A. *Thomas Couture and the eclectic vision...*, p. 297.

Романтический комедиант Теодора де Банвилля¹⁷¹, совершая прыжок с подкидной доски, возвышаясь над толпой, идя по канату, равен художнику, который, благодаря своему гению, способен покинуть этот мир разочарований при помощи творчества. К концу столетия вектор меняется. Комедиант Пьеро не уходит от жизненных обстоятельств в мир фантазий при помощи акробатического прыжка, но падает вниз, в наш грешный мир, и вынужден в нем как-то существовать.

Мотиву деклассированного клоуна и шута, который также был развит в романтической культуре (Банвиллем, Гюго, Альфредом де Мюссе в прозаических работах и поэтических сборниках), здесь не удалось уделить достаточного внимания, поскольку изобразительный материал для этого разговора предоставляют, главным образом, герои следующей главы. С середины века Бодлер и Домье посмотрят на уличного комедианта не только как на художника, но как на трудягу и представителя мира обычных людей, вынужденного выживать в большом городе. Эта линия получит развитие в рамках реализма, изобличительной сатиры Домье и некоторых других карикатуристов.

Суммируя все выше сказанное, заметим, что практически все коннотации образа комедианта, которые будут актуальны для изобразительного искусства XIX-начала XX века, сформировались в эпоху романтизма и есть плод субъективного мироощущения представителей этой культуры. Именно поэтому на протяжении всего исследования необходимо будет обращаться к литературному творчеству представителей этого течения, которые рассыпали те «зерна», что будут всходить на почве пластических искусств целого столетия.

¹⁷¹ Имеется в виду персонаж сборника 1857г. «Романтические оды», в частности, стихотворения приведенного в эпиграфе настоящей главы.

Глава IV. Образ комедианта в творчестве Домье.

«-О боже! дай мне сил глядеть без омерзенья
на сердца моего и плоти наготу!»

Шарль Бодлер. Поездка на Киферу (перевод И.Лихачева)

Эскапизму романтиков реалистическая концепция противопоставила изображение неприукрашенной действительности и конфликт человека с ней. Заметим, что во Франции реалистические тенденции плотно соседствуют с романтическими уже в 30-х гг. XIX века, и мы не можем обозначить резкую смену одного направления другим даже в рамках десятилетия. Показательным примером может служить личность Жюль-Франсуа-Феликса Юссона, известного как Шанфлери, который поначалу тесно соприкасался с романтическим кружком, участвовал в создании мифа о Грустном Пьеро, но меж тем стал автором манифеста реализма. Соответствовали изменившимся представлениям о прекрасном и пьесы, которые он ставил ближе к середине столетия для наследников пантомимы великого Батиста.

Широкое изучение художественного наследия прошлых веков, начатое в русле романтизма, не угасло со сменой культурной парадигмы. Мастера золотой эры французского искусства – XVII-XVIII вв. – такие как Ватто, Шарден, братья Ленен остались в центре внимания знатоков и коллекционеров. Сменились акценты в подходе к изучению и интерпретации их наследия. На первый план все больше выходит поиск национальных корней, определение подлинно французских черт в творчестве художников, открытие самобытных живописцев и графиков, на которых не лежала бы печать итальянских и прочих заимствований. Теофиль Готье, посвятивший Ватто не одну исследовательскую работу, отмечал, что его «французскость», как и «испанскость» Веласкеса, заключается в подлинном реализме, преданности натуре¹⁷². Жюль Шанфлери — горячий

¹⁷² Полностью цитата Готье приведена в статье M.Fried. “Manet’s sources. Aspects of his art 1859-1865” // Artforum 7, March, 1969, p33.

поклонник творчества братьев Ленен — определял ценность произведений трех братьев следующими словами. «...Потому что они были полны сочувствия к бедным, потому что они с большим удовольствием делали предметом изображения этих людей, чем сильных мира сего, потому что они, как Лабрюйер¹⁷³, тосковали по сельской жизни и соболезновали деревенским жителям, потому что они верили в свое искусство и убежденно занимались им, потому что они не боялись братья за низкий предмет изображения и полагали человека в лохмотьях более интересным, чем придворного в пышных одеждах, потому что они слушались собственных чувств, которые ими двигали...наконец, потому, что они были простыми и естественными»¹⁷⁴.

В изучении низовых пластов культуры акценты сдвигаются в сугубо национальную плоскость. Карнавалы с участием итальянских масок теряют свою привлекательность для элитарной среды. К открытому около 1860 года в Тюильри марионеточному «Театру Полишинеля» стекается публика всех слоев общества. Шарль Нодье¹⁷⁵ пишет книгу о главном персонаже этого кукольного театра, наследнике итальянского Пульчинеллы, полагая его культовым отечественным героем.

Комедиант, как изобразительный мотив, теряет свои очевидные связи с итальянской народной комедией, из Пьеро или Арлекина он превращается в абстрактный образ бродячего паяца французских улиц – клоуна, шута или акробата. Показательно, что в творчестве Оноре Домье, который уделил большое внимание «комедиантской» теме, есть лишь пара отчетливо узнаваемых масок «белого клоуна»: «Пьеро, играющий на мандолине» из собрания Оскара Рейнгарта, 1869 г., и «Трубадур» 1868-73 гг. из музея изобразительных искусств в Кливленде, в котором некоторые исследователи, в частности, Е.О.Боровиц¹⁷⁶, видят изображение Пьеро. (см. Приложение 3 илл. 1,2)

¹⁷³ Жан де Лабрюйер – французский моралист, 1645-1696 гг.

¹⁷⁴ Fried M. “Manet’s sources. Aspects of his art 1859-1865” // Artforum, March, 1969// pp45-46

¹⁷⁵ Книга написана в 1831г.

¹⁷⁶ Borowits H.O. Three Guitars: Reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier and Picasso // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, April, 1984.

В тот же период Домье создает серию по мотивам мольеровских персонажей. В отличие от романтиков круга Жорж Санд, Домье в работах, посвященных героям «Мнимого больного» и «Проделок Скапена», не акцентирует взаимовлияния Мольера и итальянской комедии. Все персонажи серии — Скапен, Доктор и его помощники, сам больной — абсолютно французские типы. В рисунке «Мнимый Больной»¹⁷⁷ (см. Приложение 3 илл.3) композиция, как справедливо заметил А.Бойм¹⁷⁸, повторяет схему картины «Болезнь Пьеро» Кутюра. Герои в работе Кутюра разыгрывают комическую пантомиму, тогда как в работе Домье настроение совсем иное: рисунок почти монохромен, бледное лицо утопающего в подушках больного почти сливается со зловеще-серым тоном полога кровати и задрапированной стены. Вытянутая фигура Доктора — главная вертикальная доминанта рисунка. Морщинистое лицо с крючковатым носом и важно поднятый вверх палец делают его похожим на судью, зачитывающего смертный приговор. Трудно сказать, чего больше в этом рисунке — злого смеха или леденящего душу ужаса. Очевидно, что Домье разделял откровенную неприязнь самого Мольера к всевластью врачей и юристов.

Все исследователи творчества художника замечают, что набор персонажей в рисунках и картинах к мольеровскому циклу не позволяет точно установить акт или сцену из пьес драматурга¹⁷⁹. В работе «Криспен и Скапен»¹⁸⁰ (см.

¹⁷⁷ 1858-60 гг., Институт Искусств Курто, Лондон

¹⁷⁸ Voime A. Thomas Couture and the Eclectic Vision. – London: Yale university press, 1980., P. 328. Скорее всего, именно рисунок Домье подсказал Кутюру композиционное построение. Известно, что художники общались, а рисунок Домье выполнен раньше картины Кутюра. Оба художника помещают «больного» между декламирующим Доктором и задрапированной занавеской стеной, в обеих картинах в точности совпадают положение кровати относительно плоскости картины и ракурс больного, лежащего на двух подушках. Схожи позы «ассистента» доктора и хозяйки в работах Домье и Кутюра соответственно. Однако, если Кутюр намеренно «дополняет» мир мольеровских персонажей парой Пьеро-Арлекин, то Домье оставляет без внимания эту тему.

¹⁷⁹ Различные догадки высказываются даже относительно личности героев. Облик и характер мольеровского аналога Бригеллы – Скапена - в картине «Криспен и Скапен» вполне узнаваем. И хотя Домье переодевает персонаж из привычного белого в красную полоску костюма в широкую белую рубаху с воротником, в трактовке его личности все исследователи солидарны. В таком же виде паяц изображен в нескольких работах Домье, в частности, в картине «Сцена из комедии» 1863-65 гг., из Музея Фогга, Кембридж Массачусетс. Личность его партнера до сих пор вызывает сомнения.

¹⁸⁰ Ок. 1858-1860 гг. Музей Орсе, Париж

Приложение 3, илл.4) художник помещает на одну «площадку» двух мольеровских слуг, схожих по набору черт и функций – оба они коварные интриганы, готовые ради собственной выгоды прибегнуть ко лжи, обману и прочим мелким пакостям. Такую же «схему» Домье часто использует в сатирических сериях. Отличающиеся друг от друга внешне, но единые по сути персонажи, задумывающие очередную жестокую проделку – Криспен и Скапен в театре Мольера подобны адвокатам и судьям в драме жизни. Недаром художник так часто показывает служителей правосудия в схожей позе.

Домье свободно обходился с традиционной темой. «Мольер своего времени», как величал художника его друг Шарль Бодлер, видел в театральных персонажах вечно актуальный набор французских типов и с его помощью критиковал нравы современного общества. Возможно, мастер таким образом заявлял, что люди не изменились – слуги продолжают наушничать, сплетничать и строить козни, а доктора и юристы переоделись, но остались верны своей натуре.

Все меньше от итальянской *commedia* сказочного, волшебного духа спектаклей первой трети века оставалось и в пантомимах бульварных театров. Формально, после смерти Дебюро, состав масок оставался тот же, а ведущая роль по-прежнему принадлежала Пьеро, однако характер постановок становился все более серьезным. Основным драматургом театра Фюнамбюль и его преемника Фоли-Нувель стал Жюль Шанфлери, а исполнителем главной маски - Поль Легран¹⁸¹.

Оба – драматург и актер – дополняли друг друга. Легран, который согласно свидетельствам современников, был менее элегантен и легок в движениях чем его знаменитый предшественник, не был способен играючи выполнять сложнейшие

¹⁸¹ У постановок в перечисленных театрах, безусловно, были и другие авторы, однако в массе своей они все ориентировались на Шанфлери, подражали ему. Помимо Леграна, который был любимцем Шанфлери, среди наследников Дебюро необходимо упомянуть его сына Шарля. Последний, по свидетельствам современников, куда больше следовал «заветам» отца, отличался большими способностями в области трюков и классических лацци, однако не обладал драматическим гением Батиста. Шарль Дебюро совсем недолго проработал в столице. Популярность тандема Шанфлери-Легран, их своеобразная «монополия», вынудили артиста уехать на гастроли в провинцию, где он основал несколько школ пантомимы, и даже за пределы страны.

трюки, которых требовала пантомима предыдущих десятилетий, однако имел очень выразительное, подвижное лицо, способное передавать тончайшие эмоциональные оттенки. Физически мим был полной противоположностью Дебюро-отца: пухлый, круглолицый, с короткими конечностями, пластически несколько грузный – он был скорее похож на Жиля XVIII века. Легран прошел школу драматического актера, играл до поступления в Фюнамбюль в водевилях. Роберт Стори приводит высказывания сына Дебюро, Шарля, и Теофиля Готье, в которых они, каждый на свой лад, недоумевают, как Леграну пришло в голову посвятить себя искусству пантомимы¹⁸². В одном из отчетов о посещении Фюнамбюля Готье написал: «он играет чересчур как актер, и недостаточно как клоун», но отметил, что Легран оказывается «равным Анри Моннье¹⁸³ и Бальзаку в умении создать карикатурный образ и в пронизательности наблюдений».¹⁸⁴

Именно такой актер был нужен Шанфлери. Сравнение с Бальзаком – создателем «Человеческой Комедии» - и Моннье, автором знаменитого Жозефа Прюдома – мелкого кичливого буржуа, театрального персонажа и героя множества карикатурных печатных сборников, очень показательно. Оно свидетельствует об общей для всех видов искусства тенденции - попытке создать собственные, исконно французские, современные социальные маски-типы. Однако, там, где великий писатель и автора маски Прюдома достигают значительных высот, успех Шанфлери - весьма сомнителен. Путь, по которому идут Бальзак и Моннье, не имеет в качестве отправной точки уже сложившуюся маску. Укорененный в культурной традиции, окутанный романтической мифологией, Пьеро заведомо диктовал драматургу линию поведения, внешний облик, которые не вязались с идеей, которую он хотел через нее выразить.

Можно выделить два магистральных направления, согласно которым развивался жанр в годы «гегемонии» Шанфлери. Это - пантомима реалистическая, в которой драматург пытался ставить и решать социальные проблемы, и пантомима, пронизанная мистицизмом, макабрическая, где

¹⁸² Storey R.F. Pierrots on the stage of desire..., p.39

¹⁸³ Анри-Бонавентура Моннье (1799-1877) - карикатурист, иллюстратор, драматург и актер.

¹⁸⁴ Цит по: Ibid.,p.39

поднимались вопросы моральные. Первая из них, казалось бы, должна была продолжить традицию реалистического типа представлений Дебюро, где все тот же старый-добрый буффон Пьеро балагурил в обстановке современного города и его жителей. Однако, если в трактовке Батиста «характер» маски Пьеро не менялся в зависимости от обстоятельств — будь то фантазийный мир, сельский ландшафт, или атмосфера современного Парижа —, то главный герой постановок Шанфлери не обладал такой сущностной целостностью. Его паяц воплощал в себе те качества, которых требовал тот или иной сценарий, роль, которую он исполнял. Таким образом, это была уже не вполне маска. Точнее описать это положение можно так: актер Легран, под псевдонимом «Пьеро», играл разные роли в спектаклях Шанфлери. Эту особенность отражают названия постановок. Приведем лишь несколько: «Пьеро маркиз»(1847г.), «Пьеро бюрократ»(1856г.), «Пантомима адвоката»(1865г.).

«Пантомима адвоката» хорошо иллюстрирует произошедшие в театре Фюнамбюль изменения. Пьеро работает клерком в юридической конторе, под началом мелочного и жадного Кассандра, и носит он потрепанный черный костюмчик, а вовсе не белую блузу. Паяц питает романтические чувства к Коломбине – секретарше Кассандра, та отвечает ему взаимностью. Преградой их счастью становится низкая должность Пьеро и нежелание Кассандра благословить брак личной ассистентки с клерком, ничем, заметим, не обоснованное, поскольку любовных поползновений относительно девушки у него нет, как нет меж ними и родственных связей. Действие спектакля развивается следующим образом. Во время обеденного перерыва влюбленные обнаруживают взаимную увлеченность, печалются о своей судьбе и строят планы на успешный карьерный рост Пьеро. Неожиданно появляется Арлекин, который тоже избрал Коломбину предметом своих воздыханий. Застав счастливую пару, он скрывается в кабинете начальника конторы, затем неловко обнаруживает себя, в результате чего происходит традиционная схватка между ним и Пьеро. За ней следуют совсем уж неожиданные вещи: во время «битвы» входит Кассандр, Пьеро с легкостью уговаривает Арлекина встать на его сторону, они вдвоем побеждают

юриста-тирана, в результате чего Пьеро получает высоко оплачиваемое место в конторе и Коломбину, а Арлекин оставляет свои любовные поползновения взамен на бутылку горячительного. Знаменательно, что в этой постановке бывший победоносный любовник Арлекин выполняет скорее функцию Пьеро — паяца, номинально включенного в амурный сюжет, готового забыть о даме сердца взамен на вино и еду.

Шанфлери в пьесах такого рода сохраняет формальное имя маски, начинает представление хрестоматийными лацци и комическими трюками, но совершенно извращает традиционный дух комедии. В центре проблематики жанра ставятся социальные и даже политические аспекты жизни. Последние особенно отчетливо артикулированы в постановках «Странствия Пьеро и Полишинеля»¹⁸⁵ и «Пьеро министр» (обе – 1848г.). «Пьеро министр» - спектакль о том, как скрытые за масками Луи-Филипп и министр его правительства Франсуа Гизо торжественно изгоняются Арлекином, олицетворяющим народ.

К 1860 гг. писатель лишает маски традиционных костюмов, что вовсе не встретило одобрения у публики. «Пьеро маркиз» - по замечанию Готье – вовсе открывает «новую эру в поэтике Фюнамбюля»¹⁸⁶. Здесь Шанфлери не просто переделал маски в «партикулярные» платья, но обнародовал истинные корни бледности Пьеро. Согласно сюжету, паяц находится в услужении у Полишинеля-мельника и весь первый акт крутится возле вращающей лопастью мельницы, постепенно покрываясь слоем мучной пыли. В своей полной негодования рецензии Готье окрестил драматурга «Лютером пантомимы» и возвестил о закате Католического искусства и начале эпохи искусства Протестантского¹⁸⁷.

Как уже отмечалось, в душе Шанфлери-реалист соседствовал с романтиком, причем романтиком мрачным, гофманианского толка. Другим его стремлением было включить в пантомиму подлинно шекспировские страсти, населить этот мир не добрыми феями, но призраками, привидениями, агентами самого Князя Тьмы,

¹⁸⁵ С середины века, согласно указанной тенденции, частым героем постановок становится Полишинель.

¹⁸⁶ Storey R.F. Pierrots on the stage of desire..., p.56

¹⁸⁷ Ibid., p.56

и поставить маски перед необходимостью разрешать сложнейшие моральные конфликты. Для концепции гротеска XIX века характерна аффектация этического, чего изначально совершенно не было в масках и комедиях Возрождения. Понятийное сознание, чуждое площадной культуре, разрушило возможность построения амбивалентного образа.

Эта линия, обозначилась в одном из последних спектаклей Дебюро-отца. Доподлинно не известно, кто был автором сценария знаменитого спектакля Батиста «Старьевщик»¹⁸⁸, в котором Пьеро убивал торговца старым тряпьем, чей одетый в саван призрак преследовал затем своего убийцу восклицая: «Старье покупаем!». Впрочем, в этой постановке персонаж Дебюро остался верен традиции – площадные маски издревле совершали на сцене кровавые убийства, и осуждать их никому в голову не приходило. Колотушки, отрубания конечностей, дефенестрации, накалывания на вертел etc, воспринимались зрителем как театральная условность, гиперболизированная реакция комической маски, которая не ведет к настоящей смерти. Всем известно, что маска, столь же далекая от настоящего человека, как и кукла, не может ни сама умереть, ни убить кого-то. Контакт этих персонажей с символическим воплощением смерти – призраком или скелетом – тоже новостью не был. Издревле он воплощался в шутовских танцах и лацци. Наиболее близким хронологически к описываемым событиям примером могут служить очень популярные у лондонской публики конца XVIII в. «Пляски со смертью» английского актера Гримальди старшего, отца знаменитого клоуна Джо.

Романтики разглядели в «Старьевщике» драму. Готье написал эссе «Шекспир в Фюнамбюле», в которой сравнивал постановку с трагедиями великого англичанина, а персонажа Дебюро — с Гамлетом и Макбетом. Писатель счел, что ядром спектакля была высокоморальная идея, что эта пантомима, одновременно

¹⁸⁸Основной считается версия, что автор сценария – Теофиль Готье. Однако Роберт Стори в своих исследованиях (Pierrot: A Critical History of a Mask. – New Jersey: Princeton university press, 1978

и Pierrots on the stage of desire...) приводит многочисленные версии авторства, и убедительно заключает, что поскольку подписанный текст сценария, даже в позднейшей редакции, утерян, то историки могут только строить предположения.

смешная и страшная, есть история о преступлении и неминуемо следующим за ним наказании. Оговоримся, что «Старьевщик» действительно оканчивался несколько не типично для Дебюро: призрак торговца после уморительного танца-битвы с Пьеро утаскивал его с собой на тот свет. В пантомимах Батиста паяц если и не всегда в конце выходил победителем, то уж точно оставался жив. Именно этот нюанс возбудил фантазию романтиков и породил главную идею череды мистико-драматических постановок наследников знаменитого мима.

В середине XIX столетия мотив общения паяца с потусторонним миром — его проводником в реальность являлся, как правило, невинно убиенный маской персонаж — используется для иллюстрации тезиса о неминуемом воздаянии за земные грехи. В 1846 году Шанфлери пишет пьесу «Пьеро, слуга смерти»¹⁸⁹. Идея этого произведения имела философский размах. Постановка знаменовала победу творческого человека, воплощаемого в фигуре Пьеро, над самой смертью. Сюжет заключался в следующем: Пьеро-столяр, убедившись, что бизнес идет ни шатко-ни валко, решает его стимулировать посредством убийства. Делец начинает умерщвлять жителей своего городка и затем продавать их родственникам гробы собственного производства. Каждое злодеяние заканчивалось фразой: «Я же говорил, что им нужны гробы!». Упрочив свое материальное положение, Пьеро увлекается Коломбиной, чье сердце отдано Арлекину. В этот момент за белым паяцем является смерть, которая говорит, что не отправит его гореть в геенне огненной, да еще и соединит его с девушкой, если получит взамен души Арлекина и его друга Полишинеля. Поначалу Пьеро идет на сделку, но вскоре осознает весь ужас своих преступлений и расторгает зловещий контракт. Кульминационным моментом постановки был не танец, но битва паяца с посланницей загробного мира, которую он торжественно сокрушает и тем самым искупает свои грехи.

Как отмечали критики, в этом спектакле Шанфлери практически ставит знак равенства между торжествующим клоуном-Пьеро и истинным художником,

¹⁸⁹ Он переиздает ее в 1859г. в сборнике «Сувениры Фюнамбюля» с извинениями за юношеский избыток «контрастов», «романтизма и философских глубин» своего первого варианта. До нас она дошла в позднейшем варианте.

чей «дух, освободившись от всего материального, что мешает его совершенствованию, воспарит в своей творческой стихийности»¹⁹⁰. Жерар де Нерваль писал об этом спектакле следующим образом: «современная философия никогда не рождала ничего более ясного и емкого, чем эта пантомима из семи сцен»¹⁹¹. Впрочем все, даже самые окрыленные идеей победы творца над смертью рецензенты, отмечали, что сам жанр, условность главного персонажа, магистральные линии его природы, совершенно не выдерживают возложенной на их плечи драматургической задачи. Нерваль в этой же рецензии для «Ля Пресс» возмущался, что исправление Пьеро кажется совершенно случайным, никак не вытекающим ни из его внутренних свойств, ни из внешних обстоятельств, которые его могли бы к этому побудить¹⁹².

В творчестве Шанфрели было еще несколько постановок, в которых Пьеро-убийца заключал, подобно Фаусту, контракты с дьявольскими силами, однако все они после «Слуги смерти» сводились к идее воздаяния за грехи. Самым ярким примером может служить пьеса «Повешенный Пьеро», по сути – мрачная парафраза «Старьевщика». Согласно сценарию, паяц в самом начале спектакля с целью наживы убивает некоего торговца, чье восклицание - «Пьеро, ты должен повеситься» - на протяжении всего спектакля доводит героя до самоубийства. Такого абсурдного драматизма не могла выдержать ни сама пантомима, ни публика. Да и автор, вскоре после нескольких неудачных постановок, окончательно «переключился» на работу в реалистическом ключе.

Около 1870-х гг. интерес к пантомиме почти полностью иссяк, на ее место пришел водевиль, цирк, выступление артистов в кафе-шантанах. Ведущим мимам пришлось уехать на гастроли по стране и за ее пределы. Они часто оставались в провинции, открывали школы для мимов, имели широкий успех у публики. Маска Пьеро с момента кончины Дебюро совершенно изменила своей природе, потеряла связь с народом и стала модным платьем, костюмом, который надевался поверх

¹⁹⁰ Их замечания Паола Харпер суммирует в эту емкую формулу. (Harper P. Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades - New York-London : Garland Publishing, 1981, p.71)

¹⁹¹ Цитата из статьи для издания «Ля Пресс», цит.по:Storey R.F. Pierrots on the stage of desire..., p.46

¹⁹² Ibid.,p47

того содержания, которое автор хотел донести до зрителя. Такой маска не могла заинтересовать крупных художников реалистического направления.

В Национальной галерее Канады хранится карандашный рисунок Густава Курбе – эскиз к афише спектакля 1856г. «Черная рука», по сценарию Ф.Деснойе, в Театре Фоли-Нувель. (см. Приложение 3, илл.5) Маску Пьеро в этой постановке играл все тот же Поль Легран. Спектакль явно относился к сорту мистико-драматических, мрачных представлений, в духе только что описанных. Однако здесь протагонист предстает жертвой. Пьеро, потерявший в бою со злодеем-Скапеном руку, отвечает своему противнику тем же. Отрубленной скапеновой конечностью главный герой намеревается восполнить свою утрату — приладить ее к собственному телу. Однако, черная рука антагониста живет своей коварной жизнью, и став частью Пьеро, подчиняет себе его волю. Такая зависимость приводит паяца к череде убийств, в наказание за которые он попадает в тюрьму, а затем – на плаху.

Эскиз к афише раскрывает самую суть постановки: Пьеро в традиционном белом костюме Дебюро, уже понесший физическую утрату, в ужасе отшатывается от вырастающей из земли огромной черной руки Скапена. Место действия определить трудно, скорее всего, это — некий абстрактный мрачный пустырь на окраине города. Композиционной и эмоциональной доминантой рисунка является фигура Пьеро, в ужасе отпрянувшая перед колоссальной – с пол его роста – рукой в повелевающем жесте. Рисунок Курбе не вносит ничего принципиально нового в образ Пьеро и отличается от работ современных графиков, иллюстрировавших сцены из спектаклей, лишь профессионализмом и исполнительской маэстрией. Техническое исполнение подсказывает нам, что это произведение большого художника. Очевидно, что «Черная рука» – ни в коем случае не программная для творчества Курбе работа и не может свидетельствовать об увлеченности фигурой Пьеро как изобразительным мотивом. Это единичный случай появления образа паяца в произведениях художника. Эскиз мог быть выполнен на заказ или по личной просьбе кого-то из друзей мастера, имевших отношение к постановке.

Самой афиши или данных, была ли она исполнена согласно описанному рисунку, не сохранилось.

В отличие от Курбе, другого мастера реализма — Оноре Домье — комедиантская тема занимала на протяжении всей жизни. Образы уличных «парадов» и их участников разрабатывались художником десятилетиями. В разные периоды, как творческие, так и исторические, Домье открывал новые аспекты этой темы. В наследии мастера существуют две важнейшие «комедиантские» линии. Во-первых, сатира на общество потребления (начало которому положил призыв «обогащаться», выдвинутый Франсуа Гизо), где герои представлены на типичной для уличного парада сцене и в хрестоматийных актерских позах. И, во-вторых, проблема изгнания свободы слова вместе с бродячими комедиантами – сначала из Парижа, а затем и из Франции¹⁹³.

«Парад», как специфический вид уличного представления в исполнении масок, появился очень рано. Изначально целью этих импровизированных представлений было привлечение внимания проходящих людей к выставленной ремесленником или шарлатаном продукции. Последний оплачивал услуги рекламных агентов-масок за то, что те расширяли его «клиентскую базу»¹⁹⁴. В то

¹⁹³ Не только востребованные прежде мимы вынуждены были потянуться в провинции, ввиду переустройства Парижа бароном Османом и назревшего кризиса пантомимических театров, но и простые уличные буффоны. В ходе значительной перепланировки Парижа в 1850-60-х гг. в целях предотвратить в дальнейшем (после опыта революции 1848 г.) возможность баррикадного уличного сопротивления и создать максимальное удобство для маневра войск при уличных беспорядках, барон Ж.-Э.Осман, наделенный Наполеоном III практически неограниченными полномочиями в чине префекта департамента Сена, в числе прочего уничтожил бульвар Тампль и театры, на нем находившиеся. Большая часть театров была снесена в 1862 году для расширения площади Республики.

¹⁹⁴ Результатом обращения ремесленника, медика или уличного шарлатана к бродячему актеру с просьбой ходить по улицам города и рассказывать о его чудотворной продукции, сопровождая свою речь фокусами, шутками и песенками, стало появление такого значительного масочного персонажа английской культуры как «дурень», со временем превратившегося в клоуна. Во вступительной статье к «Запискам Джозефа Гримальди» Ю.Кагарлицкий приводит любопытные сведения о традиции нанимать актеров-скоморохов с тем, чтобы те разыгрывали нехитрые представления перед ярмарочными шатрами, где врачи оказывали пациентам услуги и продавали свои снадобья. По Кагарлицкому, в Англии такую «моду» ввел английский врач XVI века Эндрю Борд — он, правда, комиковал самостоятельно, не прибегая к чужим услугам. «Сценический» успех доктора Борда дал имя целой профессии — благодаря ему все первые «дурни» звались «Эндрю-затейник». Кагарлицкий упоминает также, что Гольдони (спустя два столетия) видел в Милане ученого медика Бонафедо Витали, торговавшего на площади в окружении четырех масок *Commedia dell'Arte*, которые

же время парад комедиантов вошел в историю театра и культуры не только как одна из первых форм рекламы, но прежде всего – как неотъемлемая часть ярмарочных представлений бродячих актеров, а также спектаклей трупп *commedia dell'arte*.

На протяжении XVI-XVII вв. выступления итальянских комедиантов – как на городской площади, так и в покоях августейших особ – обязательно предварялись парадом. Если представление давалось во дворце или придворном театре, несколько масок, занятых затем в основном действе, выходили до его начала на сцену и вкратце рассказывали о главной коллизии сценария и составе действующих лиц, пересыпая свой рассказ шутками и трюками. Когда же выступление проходило под открытым небом, маски, расположившись на деревянном помосте посреди площади, сообщали проходящему люду еще и о месте и времени проведения импровизированного спектакля. Помимо коротеньких сценок, которые разыгрывали актеры во время парада, острые на язык итальянцы могли высказываться о событиях в городе или стране, подтрунивать над представителями патрицианских родов, равно как и над кем-нибудь из почтенной служилой публики. Традиционной особенностью парада стали не только веселые импровизации актеров, их песни, танцы и лацци, но так же и социально-политические остроты.

К началу девятнадцатого столетия как форма, так и содержание парада заметно упрощаются. Вместо импровизированных сценок или отрывков из спектакля, которые ранее разыгрывались комедиантами, они начинают использоваться преимущественно в качестве рекламного «оружия» шарлатанов всех мастей. Маски *commedia dell'arte* все реже участвуют в представлении. Их место теперь занимают паяц со своими комическими трюками, зазывала-оратор и силач, развлекающий публику поднятием гирь и прочих тяжестей.

разыгрывали импровизированный спектакль и рекламировали товар своего нанимателя, что лишний раз свидетельствует о плодотворности и всемирной распространенности такой практики.

(См.: Записки Джозефа Гримальди. / Под ред. Ч. Диккенса; с илл. Дж.Круикшенка; [пер. С англ. Г.А. Островский] вступ.статья и коммент. Ю.И.Кагарлицкого. - М.: Искусство, 1979г., С. 22.)

Внешний облик и основные амплуа комедиантов, участвовавших в парадах XIX века, донесли до нас художники-графики того времени. Работы некоторых из них (чаще всего это художники второго и даже третьего ряда) являются сейчас исключительно иллюстративным материалом или изобразительным документом, сообщающим о составе участников, их атрибутике, образах и, отчасти, о тех обстоятельствах, в которых они были вынуждены выступать. Типичные комические сценки, исполняемые одним-двумя паяцами перед столиком фокусника-шулера или палаткой шарлатана-дантиста, представляют графические листы многочисленных коллег Домье по сатирическим журналам. Среди них – литографии Виктора Адама (одна для издания *Passe-temps* 1839 г., другая под названием «Фокусник» 1840 г.), гравюра «Странствующий шулер» 1810 г. неизвестного автора из Библиотеки Арсенала (Париж), литография А.Девериа «Парад» 1834 г. и проч. (см. Приложение 3, илл. 6-8)

В отличие от названных художников, Домье идет дальше сухой фиксации фактов. В столь явном подчинении искусства комедиантов меркантильной задаче обогащения, в превращении уличных актеров в цирковых собачек при нечистом на руку нанимателе, художник усматривает симптом наступления общества потребления. Домье прозорливо заметил, что человек первой трети XIX столетия, повинувшись призыву министра Гизо, становится все больше ориентирован на отношения «купли-продажи». Он занят собственным обогащением любыми средствами. Именно это критическое наблюдение лежит в основе первых парадов мастера.

Одна из самых ранних работ, в которой Домье использует форму парада – литография для газеты *Le Charivari* 1839 г. (см. Приложение 3, илл. 9), где в качестве комедиантов художник изображает своих коллег по печатному делу. Издатели и художники, активно жестикулируя, заывают зрителей подписаться на газету. Посредине импровизированной «сцены» — возвышающейся над уровнем земли деревянной платформы — Домье помещает окруженного музыкантами г-на Дютака, хозяина газеты. Он представлен в роли типичного для уличного парада зазывалы-шарлатана: лицо искривлено напряженной громкой речью, резко

выпрямленная рука с указкой обращает внимание зрителя на развешанные позади него карикатуры. Таковую, как у Дютака, позу Домье будет использовать во многих работах. Уверенная и динамичная, но несколько нервическая постановка широко разведенных ног, изогнутый корпус, активное движение левой руки противопоставлено согнутой в локте правой, слегка запрокинутая голова, искаженный гримасой крика рот – вот маска шарлатана, желающего во чтобы то ни стало привлечь зрителя и продать свой товар. Работа не лишена самоиронии: в фигуре юноши на лестнице слева, приглашающего толпу клиентов пройти внутрь «театра *Charivari*», исследователи видят автопортрет художника¹⁹⁵. Таким способом Домье, очевидно, уравнивал исполняемую им в газете работу карикатуриста с ролью комедианта на параде, который предваряет основное действие и зазывает зрителей. Остальные участники труппы *Le Charivari* привлекают внимание публики игрой на музыкальных инструментах.

Подобная метафора была использована Домье и в более ранней гравюре 1833 г.¹⁹⁶ (см. Приложение 3, илл.10) Здесь форма парада – подмостки перед театром-палаткой – еще не проявлена так ярко, но очень узнаваем состав участников. Главный редактор (Шарль Филиппон) изображен в центре литографии бьющим в огромный барабан. Коллеги художника располагаются от него по обеим сторонам: Жульен лупит в тарелки, Форе играет на скрипке, Буке – на лире, Обер держит в руках партитуру, а сам Домье справа от редактора играет на тамбурине. В позднейшем варианте художник снимает столь очевидную портретность образов, обобщая лица участников парада и их движения до типических. Мастеру свойственно выявлять главные черты феномена, становящегося объектом сатиры. Это помогает зрителю проникнуть в самую суть события, не расплывая свое внимание на частности. Чтобы понять смысл сатиры, не обязательно точно знать состав «актеров» парада. Более того – уходя от портретности, Домье доносит до нас общий дух газетной культуры своего времени.

¹⁹⁵ См.: Harper P.H. Daumier's clowns..., P. 46 и Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи- пер. с французского Т.А.Савицкой и А.И. Смелянского, М.: Изобразительное искусство, 1984 г., С. 65.

¹⁹⁶ Гравюра на дереве, опубликована в *Le Charivari* от 24 ноября 1833 г.

Не один Домье использовал формулу парада в качестве сатиры на общество потребления. О распространенности подобной метафоры в первой половине и середине XIX века свидетельствуют литографии коллег Домье по газете – Гранвиля и Форе. Одна из них, в сущности, дублирует вышеописанную работу Домье (см. Приложение 3, илл.11)¹⁹⁷. Паяц в костюме шута, за которым виднеется афиша *Le Charivari*, с высоты платформы с остервенением кидает слова в стоящую внизу толпу. У его ног виден большой барабан и тарелки, в руках указка, но лицо шута скорее выражает гнев, агрессию, чем веселье. Перевесившись через перила платформы, комедиант тянет руки к прохожим и неистово орет на них. В то же время, под лестницей отчетливо видна еще одна пара рук, ласково увлекающая зазевавшегося слушателя под сень сцены.

Две литографии «Комедианты», сделанные Домье для апрельского номера газеты *La Caricature* в 1839 г. все в той же форме парада, свидетельствуют об умении художника молниеносно откликаться на события парижской жизни и расширять исторический прецедент до масштабов приметы времени. Первая – портрет знаменитого персонажа, клоуна Бильбоке, героя парадов на бульваре Тампль во времена, предшествовавшие Реставрации. Пьеса, в которой знаменитый актер Одри впервые вышел на сцену в этой роли, так и называлась: «Комедианты». Позднее, главную роль в ней играл вдохновитель второй литографии – Фредерик-Леметр. Домье изображает Одри-Бильбоке в позе зазывалы. По другую сторону от витрины расположился (в обнимку с большим барабаном и тарелками) спутник Бильбоке – Грингале. (см. Приложение 3, илл.12)

Витрина с куклами, на которую указывает персонаж Одри, вызывает ассоциации с театром марионеток. Персонажи легко узнаваемы — это шаржи на популярных деятелей культуры века. Слева направо Домье располагает «куклы» Жюля Жанена, скульптора Давида д’Анже, Виктора Гюго, восседающего на троне в центре, Эктора Берлиоза и Поля Делароша. Каждого из участников художник

¹⁹⁷ Литография Ж.Гранвиля и Э.Форе «Парад» опубликована в номере *Le Charivari* за 15 января, 1837 г.

снабжает атрибутами профессии или говорящими деталями. Рядом с Полем Деларошем, например, он размещает афишу с названиями популярных холстов художника – «Казнь Леди Грей» и «Дети Эдуарда IV».

Творцов высокой культуры высмеивает в литографии любимец улицы, шут. Вполне вероятно, что помимо желания снизить величие культурных «генералов», Домье намекает на правдивость уличного искусства комиков, на социальную остроту их юмора, за которую они и были изгнаны из Парижа.

Во второй работе Домье «Комедианты»(*см. Приложение 3, илл.13*) Бильбоке и его верный спутник становятся свидетелями жульничества знаменитого театрального персонажа – афериста Робера Макера¹⁹⁸. Домье располагает персонажа Фредерик-Леметра на заднем плане, рядом со зданием Биржи. Макер проворачивает очередную махинацию: продает акции, вероятно, фальшивые, возвышаясь над толпой на цирковых ходулях. Пространство в литографии развивается вглубь по диагонали – к фигуре Макера и зданию Биржи, следуя указующему жесту Бильбоке. Расположенные внизу справа Бильбоке и Грингале наблюдают за разворачивающимся перед ними фарсом. Типичным жестом зазывалы Бильбоке приглашает зрителя посмотреть представление величайшего афериста своего времени. Театральность работы очевидна – она сквозит и в ее композиционном построении, и в жесте Бильбоке, и в «котурнах» (ходулях) Макера, но особую буффонность ей придает фигура служителя закона, который ходит перед толпой на руках.

С помощью двух театральных персонажей Домье разворачивает целую панораму нравов своего города и времени по законам сцены. Вся жизнь приобретает характер парада, фарса, где писатели и художники – марионетки, а бизнес оборачивается финансовой аферой, сыгранной, как уличный спектакль. В 1830-40-е гг. пластический «словарь» Домье активно развивается; многие находки этого времени останутся в его творчестве навсегда. Наряду с указующим жестом,

¹⁹⁸ Персонаж впервые был сыгран и во многом создан актером Фредерик-Леметром в 1823 г. Позднее Домье создает несколько сатирических серий, посвященных махинациям этого беглого каторжника.

еще одним излюбленным пластическим мотивом художника становится изображение персонажа, бьющего в бас-барабан.

Серия работ, в которой Домье обращается непосредственно к фигуре комедианта, играет очень важную роль не только в творчестве самого мастера, но и в рамках национальной традиции изображения этой темы. В изгнанном уличном паяце Домье сплелись практически все линии интерпретации этого образа, выработанные писателями, поэтами, драматургами и художниками на протяжении века. Однако Домье не просто повторял сформулированные другими клише о художнике-комедианте, о романтическом Пьеро, отверженном нечуткой толпой обывателей, или о фигуре паяца как выразителе тех или иных качеств своего века (каким он предстает, например, на полотнах Т.Кутюра и Ж.-Л.Жерома). Мастер создает свой собственный «тип» комедианта, в котором органично переплетаются романтические, сатирические, реалистические черты и находят свое место не только интеллектуальные устремления эпохи, но даже автобиографические подробности жизни самого Домье.

В 1849 и 1853 гг., правительством были выпущены указы, сильно ограничивающие выступления комиков, а также уличных музыкантов. Чисто формальными предлогами пресечения парадов объявлялись увеличение числа карманных краж и слишком большое скопление народа, хотя главным поводом для разгона были — как водится — остросоциальные и политические шутки участников представления, оскорблявшие, по мнению власть имущих, государство и привилегированное сословие. Литография «Маленькие Театры» 1855 г. неизвестного автора¹⁹⁹ показывает бульвар Тампль, наводненный множеством публики, курсирующей от театра к театру. Однако, на бульваре уже не видно платформ для парадов. Безусловно, в Париже тогда еще оставались одиночные уличные артисты (канатоходцы, глотатели огня, жонглеры и многие другие), но парад как явление к середине столетия постепенно уходит в прошлое.

В таких работах, как «Изгнание комедиантов» (существует в двух вариантах: живописном и в технике акварели (первый — конец 1840-х - 1850-е гг., второй

¹⁹⁹ Хранится в Национальной Библиотеке Франции, Париж

1865г. см. Приложение 3, илл.15, 17) и «Комедианты»(см. Приложение 3, илл.17), Домье откликается на принятые правительством полицейские меры в отношении уличных артистов. В обоих случаях художник изображает убогий быт своих несчастных героев, указывает на их нищету, усталость от вечных скитаний. Он избирает героями паяцев, т.е. самую низшую, бедную «касту» уличных артистов. Персонажи, призванные смешить и развлекать публику игрой на музыкальных инструментах, песенками и трюками, в «Изгнании комедиантов» с трудом несут себя и свой скарб по городской улице, а в «Комедиантах» обреченно бьют в барабан, даже не надеясь привлечь внимание публики. Эти произведения Домье, могли бы стать иллюстрацией к высказываем Шарля Бодлера о задачах современного искусства, которые заключались, по мнению поэта, в «живописании скорби и неисцелимого страдания»²⁰⁰. Бодлер был убежден, что искусство Нового Времени должно обнажать конфликт души человека с внешним миром, иносказательно, поэтически описывать жизнь в большом городе, полную лишений и борьбы.

Сопоставление этих работ с «Парадом» В.Адама (1840 г., см. Приложение 3, илл.14) показывает, что Домье не только сознательно или нет следовал эстетической концепции Бодлера, но и ни в чем не погрешил против истины. Коллега мастера по парижскому журналу *La Grande Ville* изображает семью комедиантов из четырех человек, переходящих со всем своим имуществом в другой город. Автор отчетливо и подробно прописывает пестрые сценические костюмы и реквизит артистов: стул с барабаном, трубу, обруч. Несмотря на полное совпадение в выборе героев и сюжета, отличие работ «Парад» и «Изгнание комедиантов» очевидно. Там, где Адам просто фиксирует внешний вид и незавидный быт артистов, Домье создает сложный художественный образ, в котором присутствует и жизнь современной Франции, и факты из собственной биографии мастера, и реминисценции философского осмысления фигуры комедианта галльской художественной культурой последних десятилетий.

²⁰⁰ Такими словами характеризовал Бодлер искусство Э.Делакруа. Бодлер Ш. Об искусстве..., С. 286.

Домье умышленно стилизует красочные костюмы артистов. Паяцы - главные герои всей серии работ - облачены в свободную рубаху с помпонами, похожую на белый балахон Пьеро. С традиционной для этого типа комедиантов конической шапочкой происходят еще более знаковые преобразования. Художник меняет ее на трех- иногда дву-рогий мягкий головной убор, вызывающий ассоциации с шутовским колпаком.

Помимо политико-сатирической и философской линии, в названной серии работ звучит автобиографический, личный мотив. Исследовательница творчества художника П. Харпер предлагает интересную трактовку. По ее мнению, Домье насыщает эти работы подтекстом, связанным с фигурой отца. Жан-Батист Домье был стекольщиком, но мечтал стать знаменитым поэтом и драматургом. Некоторые его стихи поначалу издавались, даже пользовались популярностью в среде романтиков, однако вскоре публика проявила равнодушие к его литературному таланту. В момент написания этих картин, как отмечает Харпер, отец Домье серьезно заболел и вскоре умер в госпитале. Исследовательница предполагает, что неудачи отца, его скитания и попытка устроиться в чужом городе, указывают на возможные дополнительные смыслы в произведениях художника. В одном из стихотворений Домье-отца Харпер обнаружила сходную с картинами сына метафору о поэте, блуждающем по дорогам судьбы. Стихотворение завершается эпизодом, когда поэт идет сквозь толпу и остается совершенно не признанным, никто не поворачивает головы в его сторону.

В позднейших произведениях Домье на сюжет бродячих комедиантов еще отчетливей становятся связи между личным опытом мастера и фигурой паяца, усиливается и ожесточается политический подтекст. Акварель «Комедиант, играющий на барабане» (см. Приложение 3, илл.18) и «Парады» последних лет творчества Домье развивают новую трактовку фигуры бродячего шута. Наряду с разочарованием художника в позиции общества, в них проявляется его убежденность в необходимости говорить правду даже в условиях политической цензуры.

На первой акварели уличный комедиант в блузе и шапочке паяца бьет в военный барабан. Как и в «Комедиантах», никто не замечает барабанщика, кроме маленького мальчика позади него. Серо-синие, холодные тона акварели усиливают атмосферу отчужденности, суровости и серьезности «дела» паяца. Возможный смысл сцены можно разгадать, обратив внимание на скарб типичного «мошенника-манипулятора» за спиной паяца – шарлатанский столик с конусами и шариками. Фигурой шарлатана Домье пользовался в социальной и политической сатире, в частности, изображал в его роли и Робера Макера, и Ратапуаля²⁰¹.

Можно предположить, что уличный паяц, бьющий тревогу возле реквизита жулика, и есть сам Домье, который всю жизнь стремился привлечь внимание зрителя на бесчинство и надувательство политиков, оградить его, наивного и доверчивого, от обмана. Этот сюжет, очевидно, был очень важен для Домье: законченной акварели из Британского музея предшествовало много подготовительных рисунков с участием уличного комедианта-барабанщика.

Жесткая политическая сатира еще отчетливее обнаруживает себя в «Параде» из Художественной галереи Глазго (*см. Приложение 3, илл.19*). Здесь помимо комедианта-барабанщика появляется вторая фигура – тощий паяц в двурогой шапочке, комично вытянувшийся по стойке «смирно» на стуле. За спиной барабанщика Домье помещает большой плакат с изображением необычайно толстой женщины. Традиция развлекать публику аттракционами такого рода, как толстые или бородатые женщины, насчитывает много столетий. Не изжила она себя и во времена Домье, что доказывает гравюра А.Белланже «Праздник на ярмарке» (1832г., *см. Приложение 3, илл.20*), на которой рядом с одной из площадок парада висит точно такой же плакат с необъятной дамой. Едва намеченный задний план рисунка Домье демонстрирует еще одну платформу с комедиантами и двумя зрителями, запечатленными художником со спины. Очевидно, что и здесь, на ярмарке, воззвание барабанщика остается не услышанным. Однако смысл работы оказывается не таким простым.

²⁰¹ Ратапуаль – собственный тип-маска Домье, синтезированный художником на основе «касты» выборщиков штаба Наполеона III. В качестве шарлатана Домье представляет его в цинкографии для номера *Le Charivari* в 1871 г.

Ко времени создания рисунка Франция очевидно проигрывала войну с Пруссией, которую Домье на одной из карикатур 1867 г. для *Le Charivari* изображает в образе грузной женщины с усами и в шлеме. (см. Приложение 3, илл.21) В следующем году в той же газете художник помещает сатиру на беспомощную, устаревшую французскую армию. Ее олицетворением становится фигура, в точности повторяющая позу и выражение лица паяца из «Парада». Еще одной важной карикатурой Домье, достраивающей всю цепочку ассоциаций, является работа для ноябрьского номера *Le Charivari*, в которой Домье изображает себя в образе шута-корреспондента, наблюдающего за театром военных действий. (см. Приложение 3, илл.22) Можно сделать вывод, что комедиант-барабанщик на «Параде» из Глазго есть метафорический автопортрет самого художника, указывающего на соотношение сил между родной страной, истощенной революциями, и пышущей мощью Пруссией.

Существует еще один резон увидеть в фигуре уличного паяца как метафорический автопортрет Домье, так и образ художника-карикатуриста в целом. В поздние годы мастер попал в некоторую зависимость от своей славы сатирика. Почти все его биографы и исследователи творчества²⁰² отмечали, что художник, который жил довольно бедно и получал средства главным образом от работ для газет и журналов, с какого-то момента мечтал целиком посвятить себя живописи. Он создал несколько живописных полотен²⁰³, но их количество не выдерживает никакого сравнения с тысячами графических произведений. В глазах большинства современников Домье-живописец был заслонен Домье-карикатуристом, автором развлекательных картинок о быте добропорядочных буржуа. Невольно соглашаешься с комментарием Жюля Кастаньяри в газете «Le Siecle» по поводу описанной выше акварели «Комедианты», выставленной в

²⁰² См.: Калитина Н.Н. Домье1808-1879 гг. - М.: Искусство, 1955 г.; Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи...; Прокопьева С.И. Образ зрителя в театральных сценах Домье // Материалы XI научной конференции в память проф. М.В. Доброклонского. СПб., 1998; Daumier. National gallery of Canada. Exhibition cat. Ottawa, 1999; Harper P.H. Daumier Clowns...; Rey R. Honore Daumier. – London:Thames and Hudson, 1966.

²⁰³ Одно из них – «Изгнание комедиантов», дерево, масло, Вашингтонская Национальная галерея.

салоне 1878 г.: «мы не знаем ничего более грустного или более мучительного и горького, чем комедианты Домье»²⁰⁴.

«Парады» 1860-х годов можно назвать кульминацией всей темы уличного театра, начатой еще в 1830-е гг. Социальные и политические изменения в жизни Франции приводят к тому, что художник, выражает личную разочарованность в соотечественниках и правительстве – а также свою внутреннюю раздвоенность, – усугубляя образно-пластический драматизм внутри привычной метафоры. В таких работах, как «Праздник в соседней деревне» (литография 1865 г.) или в луврской акварели «Парад» (см. *Приложение 3, илл.23*), Домье сильно деформирует пропорции тела и головы героев, превращает их лица в ужасающие гримасы, а фигуры, находящиеся в сложном, напряженном балансе, искривляет нервической судорогой.

Особенно ярко эта деформация видна на указанной литографии у зазывалы-паяца. Его перекошенное от крика лицо (больше размером и страшнее, чем у г-на Дютака в ранней работе) и гигантский рот с заостренными зубами контрастируют с укороченным телом и тоненькими ногами-спичками. Такие же искаженные – то ли криком, то ли злобой – лица можно наблюдать в акварельном «Параде» из Лувра, где пять актеров на фоне театрального задника с нарисованным на нем крокодилом, пытаются заманить к себе зрителя. Здесь все пятеро трактованы абсолютно по-разному. Пара пожилых актеров слева, одетых в военизированные костюмы, пребывает в оцепенелых, фронтально ориентированных позах. Их иссушенные лица со впалыми щеками детально проработаны художником. Резкие, хищные черты лица, униформа и жесткое положение анфас к зрителю противопоставлены конвульсивным, резким движениям двух персонажей в центре.

Один из героев центральной группы в головном уборе наподобие чепца или шапки с длинными «ушами» неистово орет, пригнувшись к перилам сцены. Его широко расставленные ноги и упирающиеся в парапет разведенные локти создают своего рода оппозицию движению второго комедианта, изображенного в

²⁰⁴ Цит. по: Harper P. Daumier Clowns..., p.118.

уже знакомой позе зазывалы. Вооруженный указкой, увенчанный подобием цилиндра или каскетки, этот персонаж лишь отдаленно напоминает своих прототипов из первых парадов. Его искривленная фигура и положение одной руки почти полностью повторены, однако другая не согнута, а резко выпрямлена. Впившаяся в перила, она создает еще более агрессивную пластическую оппозицию. Лица обоих паяцев из центральной группы трактованы иначе, чем у актеров слева. Домье лишь намечает контуры и черты вытянутых, обезображенных криком физиономий, что необычайно усиливает иллюзию передачи звука – кажется, будто крик, издаваемый зазывалами, на самом деле слышен зрителю.

Замыкает группу фигура корпулентной женщины справа, откидывающей полог занавеса. Типичная «рубенсовская» дама, похожая на героинь живописных работ Домье, («Преследуемые нимфы» ок. 1848 г., например), дана в энергичном винтообразном движении. Ее грузное тело противопоставлено худобе остальных участников Парада, но особенно ярко – стоящему слева зазывале.

При посредстве резких, гротескных жестов, широко распахнутых ртов, экзальтированных поз – или, наоборот, мрачного, мертвенного спокойствия – парад превращается в «эмоциональное побоище». Каждый из героев по-своему «давит» на зрителя. Возможно, в этом позднем произведении обнаруживает себя восприятие художником эпохи Наполеона III, когда агрессивные агенты правительства под видом «паяцев» и «зазывал» подчиняли себе общество, своей эмоциональной экспрессией и нахрапистостью постепенно лишая его рассудка.

Пытаться однозначно трактовать фигуру комедианта у Домье – значит необычайно ограничить глубину этого образа в творчестве мастера. В героях описанных серий можно обнаружить внешние признаки и коннотации, популярные как во французской художественной среде девятнадцатого столетия в целом, так и сугубо личные. Парады раннего периода творчества художника, вскрывая пороки и страсти века, еще не несут печати горечи и озлобления, которые появятся лишь к 1860-м гг. В годы их создания художник – юный паяц, летящий по лестнице на параде *Le Charivari*. Автобиографический аспект

начинает отчетливо звучать в парадах только к концу жизни мастера. Это можно объяснить различными обстоятельствами: гибелью идеалов революции 1848 г., правлением Наполеона III, которого Домье не любил куда больше, чем «Короля-грушу» (Луи-Филиппа), смертью отца и матери в 1850-х, запретом на политическую карикатуру и увольнением из газеты *Le Charivari* в 1860 году. Очевидно, что к 1860-м годам Домье имел все основания считать себя непонятым широкой публикой комедиантом и комментировать волнующие его политические и социальные проблемы, скрываясь под маской паяца-барабанщика.

Восприятие романтиками маскарада жизни, где одно рядится в одежды другого, предпринятый ими художественный анализ двойственности мира — во многом созвучны политической и социальной сатире. Карикатурист, как и писатель-романтик, обнаруживает сквозь личину обыденности истинную суть вещей. Его задача — явить зрителю то, что на самом деле скрывается за привычной маской-обманкой. В целях показа истинного лица, карикатурист (путем гиперболизации, преувеличения характерного) конструирует новую маску — маску порока, который он находит в объекте своей сатиры.

В 1831-32 гг. О. Домье для издания «*Le Charivari*» создает серию литографических портретов государственных деятелей правительства Луи-Филиппа, которую называет «Маски». Политиков времен июльской монархии художник преподносит зрителю в крайне гротескном виде, с явным удовольствием утрируя отдельные «достоинства» модели. Некоторым из них Домье до крайности увеличивает нос, другим непомерно раздувает лоснящиеся щеки, третьим выделяет заплывшие от алчности и корыстолюбия глаза-щелочки. Однако, несмотря на то, что облик персонажей искажен столь активной пластической гипертрофией, они всегда узнаваемы и конкретны. Заметим, что маска, будь-то ритуальная или театральная, с самого зарождения этого элемента в жизни «человека играющего» действительно строилась по законам гротесковой гиперболизации или, напротив, условной минимализации отдельных черт лица. И в этом смысле, мы вполне можем относиться к литографиям и скульптурным

портретам²⁰⁵ вышеназванной серии Домье, как к маскам. В то же время, маска - это всегда отбор и обобщение некоторых свойств внешности (и качеств) человека до внеличностных, типических, до некоего архетипа, т.е. предполагает достаточно высокую степень ее отстраненности от конкретных частностей.

Исходя из основополагающего значения, которое вкладывается в рамках данного исследования в понятие маски²⁰⁶, ключевым является вклад Домье в области создания новых социальных типов. Гротесковые портреты политических деятелей гораздо больше привязаны к конкретной натуре, с которой художник их «лепит». Именно это не позволяет мастеру достичь тех высот обобщения, какие доступны ему в социальной сатире, в области, в которой художник поднимается до создания подлинных образов-масок.

Типизируя социальные явления своего времени, Домье отбирал самое показательное во внешности и качествах современников и возводил в «феноменальную» степень. Так стараниями художника появилось емкое художественно-пластическое определение нового, обретшего силу и статус класса буржуазии – «социальный тип, – по выражению Шарля Бодлера – одновременно и заурядный и гротескный»²⁰⁷. Каждый герой серий «Добропорядочные буржуа», «Купальщики», «Парижские типы», «Супружеские нравы», «Представители правосудия» (1830-1840-е гг.), немного отличаясь в деталях друг от друга, выражает суть единого явления. В литографии «Завтра именины его жены» 1846 года (*См. Приложение 3, илл. 24 а*) Домье показывает увешанного цветочными горшками господина, обстоятельно подготовившегося к празднику. По тому, как проработана фигура героя, становится ясно, что художника мало интересует его

²⁰⁵ Неизвестно, являлись ли гипсовые бюсты политиков, в точности повторявшие их литографические аналоги, этапом подготовительной работы Домье или были самостоятельной серией. Мнения исследователей по этому вопросу разделяются – некоторые убеждены, что Домье предварительно «обкатывал» форму в гипсовых бюстах, поскольку во всех литографиях лица политиков проработаны необычайно «скульптурно», так, как будто художник стремился передать графическими средствами объем, светотень, фактуру трехмерной формы. Другие настаивают на том, что гипсовая серия является совершенно самостоятельной, возникшей параллельно публикации литографических шаржей.

²⁰⁶ Маска, как общая, синтезирующая формула, определяющая не только облик персонажа, его пластику, мимику, но и основные черты его природы, линию поведения

²⁰⁷ Шарль Бодлер об искусстве... С.164

лицо. Как и у большинства буржуа из других литографий, в нем нет ничего примечательного, оно – среднестатистическое. Это очень важная характеристика «феномена» буржуа: толстые или тонкие, молодые или старые, все представители сословия имеют одно, мало примечательное лицо.

Гораздо интереснее для Домье оказывается пластика представителей новой «касты». В названной выше литографии скромно, но аккуратно одетый господин, сосредоточенный и желающий не терять респектабельности, словно утка «шлепает» по улице, комично раскачиваясь. Две его широко расставленные ноги очень напоминают коротенькие лапки водоплавающей птицы, а согнутые в локтях руки, увешанные горшками, походят на сложенные крылья. Сходство усиливается колористическими эффектами – ноги героя обтянуты светлыми брюками и заканчиваются широкими плоскими ботинками, а сверху на нем надет черный короткий сюртук. «Утиная походка» и серьезность, сохраняемая в любой ситуации — типичные свойства буржуа, с точки зрения художника. Такую походку можно встретить как у мужчин, так и у женщин, почти в каждом листе серий, посвященных жизни этого социального слоя.

В том методе, который избирает Домье для характеристики героев, нет места велеречивой нарративности. Художник «определяет» и рассказывает историю персонажа исключительно при помощи его облика, показывая его эмоции или выявляя особенности характера через четко продуманное взаимодействие всех частей тела. Все в персонажах Домье взаимосвязано. Начиная с положения ног и заканчивая формой кончика носа, мастер выстраивает характер модели, делает его цельным и органичным в каждой детали. Сообразно эмоциональной окраске и всем компонентам маски, художник собирает единую «телесную конструкцию» персонажей. Показателен в этом смысле лист «Бесплодные поиски планеты Леверье» 1846 г. (*См. Приложение 3, илл. 24 б*)), где немолодая парочка, прогуливаясь среди ночи, выискивает открытую недавно астрономом Леверье планету (Плутон). Муж и жена, одинаково круглые и напыщенные, важно вышагивают, переваливаясь с ноги на ногу, под звездным небом. Именно выразительный силуэт создает объемную композицию, необходимую для

повествования, а фон абсолютно подчинен положению фигур на листе. Походка, преисполненное уважительности и важности тело, деловой жест зонтиком — сходу выдают в них «истинных специалистов» в вопросах небесных светил.

«У него не найти ни одной головы, которая не вязалась бы с несущим ее торсом. В любой его фигуре все находится в полном соответствии: и нос, и лоб, и глаза, и руки, и ноги»²⁰⁸. Проиллюстрировать эти слова Бодлера о мастерстве художника могут также опыты Домье в области скульптурного портрета, например, серия его небольших бронз «Слуга», «Делец» (*См. Приложение 3, илл. 24 в*) или «Влюбленный», воплощающих либо различные социальные слои, либо эмоциональные состояния человека.

Делец — сухопарый, невысокий господин средних лет, почтительно согнувшийся в поклоне. С первого взгляда кажется, что положение его тела до крайности неустойчиво. Выражение лица Дельца также показательное: плотно сомкнутые, поджатые губы, распластывающиеся по физиономии в двусмысленной улыбке, глаза, которые едва ли не впиваются в воображаемого адресата. Внешняя учтивость и готовность служить сочетается здесь с презрением, тщательно скрываемым корыстным интересом. Думается, именно в этой притворности ярко проявляет себя характер персонажа. Вся фигура Дельца вырастает из негибких цепких ног, а истинная суть раскрывается в положении вытянутой, плотно прижатой к телу руки и пальцах, чуть согнутых как у хищной птицы. Он опутывает патокой лести воображаемого собеседника. В заблуждение вводят заискивающая улыбка этого господина, подающееся от подбородка вперед лицо и поклон. Истинную суть Дельца Домье раскрывает при помощи положения его ног, которые крепко держат своего хозяина на земле, и рук, что не упустят шанса обогатиться за чужой счет.

Пример со скульптурой Домье особенно показателен, т.к. здесь у художника и его героев нет поддержки какого либо фона — пейзажа или интерьера, — которые могли бы им «подыграть», дополнить характеристику или раскрыть фабулу.

²⁰⁸ Шарль Бодлер об искусстве... С.165

Тело каждого Добропорядочного Буржуа, и вообще «человека из общества», призвано выражать его функцию в окружающем мире. Оно облекается в приличествующий профессии, положению и случаю наряд, снабжается подобающим выражением лица, с тем, чтобы запрятать подальше естественную, природную составляющую, которая роднила бы его с любым «просто» человеком. Обретая социальный статус, человек приучает держать себя тем или иным образом, думать, говорить, ходить, «как следует», и постепенно все больше превращается из существа живого в некое искусственное произведение. Бодлер, апологет дендизма, считал это единственно правильной манерой поведения человека²⁰⁹. Тело и всякие животные его проявления, по мнению писателя, необходимо изживать или прикрывать целой системой поведенческих ширм. Ж.Старобински достаточно точно описывает воззрения Бодлера на этот счет и тот комический эффект, который отсюда следует. «Если тело есть зло, то лучшее, что можно сделать, - как-то обойти его стороной или преобразить. «Денди» - *(так же, как и буржуа у Домье. - Н.Щ.)* как раз и представляет собой человека, старающегося возвыситься над случайной данностью телесного существования. С помощью волшебной изощренности туалета денди пытается отстраниться от своего тела... Таков денди: бесстрастный, неуязвимый, скрывающий лицо под маской, временный обитатель своей наружной оболочки, превратившийся - по собственной воле - почти что в призрака. Заметим здесь, что одна из обычных функций клоуна, начиная с Ренессанса и елизаветинского театра, - пародирование денди: вид человека, притязающего на дендизм, но остающегося в плену своего тела, вызывает смех»²¹⁰.

Именно тело становится оружием карикатуриста. Герои Домье смешны, так

²⁰⁹ Здесь имеется в виду именно мужчина, т.к., женщину, до известной степени, за человека Бодлер не держал. Женщина, не занятая на службе, не имеющая профессии, а тем самым не представляющая собой никакой социальной функции, виделась ему животным, единственное назначение которого – продолжение рода. Вероятно, именно поэтому Бодлер был таким поклонником женской косметики и моды, которые призваны хоть как-то усмирять дамскую природу и естественную привлекательность. В этой его убежденности коренится важный росток образа женщины-суккуба, роковой и жестокой дикарки, который получит свое пластическое выражение к концу века.

²¹⁰ Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. - М.: Языки славянской культуры, 2002г., С. 536-537

же как смешон классический итальянский старик Панталоне – сгорбленный, пузатый, с трудом передвигающий свои подагрические ноги – тогда, когда он ухаживает за молоденькой барышней и бравирует своей энергичностью в столь почтенные годы. Комический эффект, которого Домье достигает при помощи показа тела буржуа, особенно красноречив в серии «Купальщики» (начата в 1839г. *См. Приложение3, илл.24 з*)), в которой почтенные парижане оказываются без платья - без защиты того привычного, что определяет их добропорядочность и статус в обществе. Один из героев этой серии карикатур - по грудь залезший в воду буржуа, очевидно, настолько не привык появляться на публике без официального костюма, что решил дополнить свое почти полное ню цилиндром, хоть как-то напоминая об его обычной респектабельности. Эта серия могла бы стать замечательной иллюстрацией следующего пятистишия Бодлера:

О неприкрытое уродство голых тел!
 Те скрючены, а те раздуты или плоски,
 Горою животы, а груди словно доски.
 Как будто их детьми, расчетлив и жесток,
 Железом пеленал корыстный Пользы бог!²¹¹

Порой, при создании масок представителей определенной общественной «касты», Домье пользуется приемами откровенной гротескной гиперболизации и гипертрофии черт. Яркими представителями таких изображений являются знаменитые служители закона – адвокаты и судьи. В серии «Служители правосудия» 1845 г., в частности, в листе «Да, господа, хотят обездолить несчастного...»(*См. Приложение3, илл.24 д*)), Домье, одновременно веселя и пугая зрителя, создает целую галерею типов с чрезмерно преувеличенными жестами, мимикой и чертами лица. Однако, не смотря на столь очевидную шаржевую составляющую в создании облика персонажа, сравнимую с той, что мастер использовал при создании политических «Масок» начала 1830-х гг., все герои «Служителей...» - суть собирательный образ целой «касты», а не

²¹¹ Цит. по: Ibid., С. 538

карикатуры на конкретных лиц. Именно этот фактор приближает их к феномену социальной маски.

В адвокатах, с которыми по долгу службы еще в самом детстве художник многократно имел дело²¹², он видел актеров, порой блестяще исполняющих свою роль, упивающихся артистической властью над зрителем. Вышеназванный лист из серии «Служители правосудия» высмеивает эмоциональную, пламенную речь такого «служителя», защищающего пятидесятилетнего «сироту» перед лицом трех спящих судей. Мирно дремлющее во время слушания дела правосудие – старый сатирический мотив, активно разрабатывавшийся еще Хогартом в XVIII веке. Но к этому типичному сюжету Домье добавляет выразительную фигуру Адвоката, который произносит лицемерную речь о справедливости. По его позе зрителю сразу становится ясно, как старательно и истово он играет свою роль: его лицо искажено выкрикиваемой речью, глаза и рот увеличены до неестественных размеров, все тело обратилось в крик и в жест направленной в сторону судей руки. По контрасту с его экзальтированной позой трое судей спокойно предаются сну. Налицо гротескная не только гипертрофия черт и фигуры «защитника», но и гиперболизация самой конфликтной ситуации.

Буржуа тоже играют – в аристократов, в знаточество, в художников и музыкантов, в светскую жизнь. Домье умело вычленяет специфические черты своих героев, показывает различные слои, выделяя только сущностное, главное. Полномочные представители своих классов — они мало меняются по сути, лишь с точки зрения внешнего облика претерпевая ряд изменений в разных сериях и листах художника.

Главными авторскими масками-типами Домье являются Робер Макер и Ратапуаль. Именно в этих образах понятие «маска» — общая формула, синтезирующая тип, она включает в себя раз и навсегда определенный, условно-портретный внешний облик, пластику, линию поведения персонажа и его функцию в драме жизни. Необходимо оговориться, что Робер Макер – символ эпохи коммерции 1830-40х гг., характерной для нее неодолимой страсти к

²¹² Только что попав в Париж, Домье работал рассыльным у судебного исполнителя.

обогащению любыми способами – не в полной мере авторское творение Домье. Макер – персонаж, сыгранный актером Фредерик-Леметром в мелодраме Б. Антье «Постоялый двор Андре» 1823 г.. В центре действия - обаятельный и бесконечно наглый, циничный и остроумный беглый каторжник, буффон, смело вступающий в единоборство с полицией. В 1830-х Фредерик-Леметр вновь обращается к этому персонажу. Теперь беглый каторжник примеряет на себя амплу финансиста: с повязкой на одном глазу и в мятом цилиндре, он вместе со своим напарником Бертраном прибывает в Париж, чтобы разжиться за чужой счет.

Макер превращается в собирательный образ человека новой формации, в тип предприимчивого афериста, распространению которого способствовала эпоха июльской монархии. Франция времени правления Луи-Филиппа предоставляла широкие возможности для новых «предпринимателей», которые с легкостью «дурили» вчерашнего бесправного человека за счет лазеек в законе и непросвещенности обывателя. С этого момента мошенник Макер, главная цель которого – легкая нажива, становится героем все новых постановок, литературных произведений и графических сатирических серий. Домье, совместно с редактором Филиппоном, делавшим подписи к изображениям, создает в 1836 г. целую серию литографий о Макере под названием «Карикатурана» для газеты «*Le Charivari*». В первых листах серии Макер одет согласно «иконографии» Леметра: на нем потрепанный сюртук, заплатанные брюки и съехавшая на бок шляпа; Бертрану, напарнику прохвоста-Макера, Домье придал портретные черты, высокого и тощего артиста Серра.

В этих изображениях еще сложно выявить собственный гротеск художника, он скорее заимствует приемы, найденные актерами, и акцентирует внимание на «занятиях» персонажей. Уже знакомый с личностью Макера зритель понимает, что где бы герои ни оказались, в чей бы дом ни пришли, — они затеяли очередную аферу, направленную на собственное обогащение за счет простого народа. (См. Приложение3, илл.25)

От листа к листу образ главного героя все больше отрывается от пьесы и обогащается собственными художественными находками Домье. Теперь мастер

не ограничивается красноречивой пиратской повязкой на глазу, но усиливает образ характерной гипертрофией пластики, гротескным выражением лица персонажа. Он акцентирует излишнюю слащавость мимики Макера, когда тот затягивает очередную жертву в свою аферу, выразительность его алчных глаз, узловатых, жадных рук. В листах «Карикатураны» и более поздних (1840-41гг.) рисунках серии «Сто один Робер Макер» Домье превращает героя из беглого каторжника в уважаемого бизнесмена, который одевается у лучших портных города, никогда не расплачиваясь, и живет в роскошных апартаментах, не отдавая за это собственных денег. Макер всем и всегда пускает пыль в глаза и пытается нажиться на несчастьях других.

Несмотря на то, что художник представляет своего героя на суд зрителя в различных ситуациях, одевает его в непохожие костюмы, его везде можно узнать. В одном из листов Робер Макер выступает с пламенной речью в суде, в другом лечит больного от колик в животе, в третьем готовится обдурить многодетную мать. Такая травестия очень напоминает бесконечные переодевания и интриги слуг *commedia dell'arte* или их мольеровских преемников. Домье наглядно показывает, как изобретателен и изворотлив этот человек нового времени, какое разнообразие масок предоставляет ему современное общество. В то же время, характерной чертой персонажа становится его внешняя непримечательность. Как и «Добропорядочные буржуа» — он обычный парижанин. Художник наделяет своего героя усредненными чертами лица, делает его, как Гоголь Чичикова, ни толстым, ни тонким, не красавцем и не уродом, и, помещая в различные ситуации, показывает, как такой человек может успешно существовать в любой сфере. Пластика Макера, мимика, его гипертрофированные жесты — самая характерная часть образа. Лицо Макера меняется с необыкновенной легкостью в зависимости от ситуации — радость, печаль, удивление, деланная искренность и доброжелательность — но всегда очевиден наигранный, показной характер этих переживаний.

Маска Робера Макера — продукт коллективного творчества. Домье делит лавры ее создания с авторами пьесы, с гениальным актером Леметром, с

редактором «*Le Charivari*» Шарлем Филиппоном, часто придумывавшим «сценарии» и подписи для литографий. Авантюрист первой половины века еще кажется достаточно безобидным по сравнению с полностью авторским созданием художника - маской демонического бонапартистского тайного выборщика полковника Ратапуаля. Этот социальный тип приходит на смену Макеру с 1850-х гг. В целом, для работ Домье после 1850-х гг. характерны менее ироничные и менее жовиальные образы. Политические карикатуры после провала революции 1848 года и в годы правления Наполеона III (вплоть до официального запрета на эту деятельность) становятся злее и язвительней, чем прежде.

Карикатура «Члены Общества десятого декабря при исполнении своих филантропических обязанностей» (1850 г.) наглядно отражает это изменение. Герои картины – сторонники Луи Наполеона, активно способствовавшие реставрации империи и подготовившие почву для государственного переворота 1852 г. Литография демонстрирует типичные методы «агитации» участников Общества десятого декабря: три вооруженных дубинками персонажа самозабвенно избивают простого парижанина. Вероятно, бедняга отказался выкрикивать имя Луи Наполеона в толпе, что бегло намечена позади группы главных героев.

Знаменитый Ратапуаль – член того же Общества десятого декабря, опора будущего главы Второй Империи. Оружие свиты принца Наполеона – длинная деревянная дубинка, станет неотъемлемым атрибутом маски Ратапуаля. Интересно проследить, как, постепенно, от листа к листу рождался этот гротескный образ, как художник отбирал, заострял пластические характеристики, способные выразить саму суть маски.

Впервые этот персонаж появляется в литографии 1850 г. под названием «Приведение к присяге нового члена филантропического Общества десятого декабря». Здесь Ратапуаля еще не так-то просто узнать. Он толст, не столь жеманно грациозен, каким станет впоследствии, но уже вступил на свою стезю — призывает перебить всех парижан, если они воспротивятся выкрикивать имя Наполеона и поддерживать реставрацию империи. Еще в нескольких литографиях

того же 1850 г. Ратапуаль появляется, вместе со своим «коллегой» Касмажу. В листе «Ратапуаль и Касмажу. Наиболее активные члены филантропического Общества десятого декабря...» (*См. Приложение 3, илл. 26 а*) оба персонажа еще очень схожи между собой. Они одеты в одинаковую униформу - длинные рединготы – на их головах цилиндры, в руках дубинки. Даже лица героев мало отличаются друг от друга – сухие, обтянутые немолодой, дряблой кожей, с острыми носами, под которыми растут бравые, чуть закрученные усы. Здесь Ратапуаль пока не обладает специфической, шарнирной, пружинящей пластикой, напротив — он стоит устойчиво, вызываясь отставив вперед ногу.

Вопрос о том, где впервые появляется в своем законченном виде маска длинного, тощего, подвижного полковника Ратапуаля, воплощающего саму идею «императорской власти любой ценой» — в литографиях или в форме гипсовой статуэтки — остается без ответа по сей день²¹³. Важно то, что к началу 1850-х гг. художник впервые самостоятельно создает новую маску, с четко проработанной внешностью, с неотъемлемыми атрибутами образа и с определенной функцией. (*См. Приложение 3, илл. 26 б*) Герой эпохи Второй Империи, один из тех, кто растоптал идеалы революции 1848, кто запугал или обвел вокруг пальца простых людей, является собирательным образом целого пласта парижского общества. Худой, высокий мужчина средних лет, на тонких журавлиных ногах, постоянно находящийся в неустойчивом балансе, словно в танцевальном па, с острой закрученной бородкой и торчащими усами – полномочный представитель «штаба» Луи Наполеона. Его серый потрепанный редингот и помятый цилиндр появляются то тут, то там, чтобы подстрекать на очередной переворот и без того смятенных после нескольких революций граждан. Тайный выборный агент,

²¹³ Роже Пассерон (Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи..., с.148-155.), проследивает эволюцию формирования образа бонапартистского агента, начиная от ранних листов (упомянутых выше) до литографии 1851 г. «Прекрасная дама, разрешите предложить вам руку...», где Ратапуаль предстает уже во всей красе. Исследователь приходит к выводу, что гипсовая статуэтка появилась незадолго до выхода этой, последней, литографии, поскольку фигура члена Общества десятого декабря в ней моделирована необычайно «скульптурно». Но многие ученые придерживаются мнения, согласно которому именно статуэтка предшествовала всем графическим изображениям и появилась уже в 1850 году. Вопрос, к сожалению, остается открытым, поскольку точных свидетельств не сохранилось.

полувоенный, полуполицейский, Ратапуаль поддерживает громкими криками лицемерные выступления будущего Наполеона III и обещает растерянным, напуганным жителям города и окраин «золотые горы», если они будут «правильно» голосовать (например, литография «Добрый Мсье Ратапуаль пообещал им, что после подписания петиции, они будут осыпаны жаворонками, жареными и полностью готовыми к употреблению» 1851 г. (*См. ПриложениеЗ, илл.26 в*)) или «В день военного парада. Ратапуаль и его штаб: “Да здравствует император!”» того же года). Придуманная маска начинает, подобно Роберу Макеру, кочевать из одной ситуации в другую, из листа в лист, не изменяя своей сущности и внешности, возвещая о крахе добытой многими жизнями Республики.

Есть версия, что имя страшного, в полном смысле гротескного агента Наполеона произошло от французских слов «крыса» [rat] и «волосы» [poil], а поза его появилась из сплава пародии на пластику и повадки парижских денди, а также стилизации под танцующие фигурки масок Калло из серии «*Balli di Sfessania*». Действительно, во всех листах Ратапуаль пребывает в неестественно изогнутой, динамичной позе. Сходство с героями Калло особенно очевидно выявляет лист «Прекрасная дама, разрешите предложить вам руку...» (*См. ПриложениеЗ, илл.26 г*)), где Ратапуаль изящно и притворно-почтительно кланяется аллегорической фигуре Республики, предлагая ей свою руку. Заведя дубинку за спину, Ратапуаль приседает на одну ногу, грациозно выставляя другую так, будто приготовился к польке или кадрили. Свободная рука Полковника по всем правилам этикета элегантно согнута в локте — в жесте приглашения на танец. Несмотря на заискивающее выражение лица Ратапуаля, Республика надменно глядит на него сверху вниз, очевидно, не доверяя уловкам выборщика.

Все тело Ратапуаля, хотя и приведено в позу придворного танца, более комично, чем по-настоящему элегантно. Слишком худая и манерная фигура Полковника, пребывающая в сложном, неустойчивом балансе - пародия на галантные манеры. Его «шарнирная», забавная пластика необычайно контрастирует с неприятным, даже страшным лицом. В этом случае очень эффектно воспользоваться одним из приемов режиссера С. Эйзенштейна, к

которым он прибегал на своих лекциях о монтаже, при разборе произведений изобразительного искусства. Если на время закрыть чем-либо голову Ратапуаля, то выразительная его пластика произведет эффект однозначно комический, — слишком тонкие, напряженные и приведенные в неестественное положение ноги, хитро и манерно искривленное в угодливом поклоне тело, нарочито церемонная постановка рук. В таком виде фигура, действительно, напоминает буффонные позы героев Калло или типичное нелепое кокетство старого венецианца Панталоне перед молоденькой возлюбленной. Однако, если скрыть на время эту презабавную позу и оставить лишь голову Ратапуаля, то настроение изменится на резко противоположное. Неприятно торчащие в стороны усы и бородка, словно колющие глаз зрителя, горбатый агрессивный нос, на который напозаывает мятый цилиндр, и злые глаза с прищуром — вот что представляет собой лицо Полковника. Такую физиономию уже сложно окрестить смешной. Напротив, она внушает едва ли не ужас, усиливающийся при мысли о том, на что способен такой человек, если дать ему власть.

При помощи маски выборного агента штаба Наполеона полковника Ратапуаля Домье изобличает и выявляет пороки социума своего времени. Художник срывает лицемерную маску заботы и рвения о правах и благополучии граждан с власть предержащих и их агентов, чтобы показать всему обществу их истинное лицо — страшное, сощуренное лицо Ратапуаля, расплывшегося в сардонической улыбке. Он воплощает важный феномен социальной и политической жизни Франции, а также разочарованность художника в обществе и его критику власть имущих. Ратапуаль — синтезированная форма для всех неизменных внешних и внутренних качеств маски. Он воплощает представление о маске Нового времени, о новых ее гротескных формах.

Дабы проиллюстрировать мысль о том, что важной потребностью всей культуры середины XIX столетия, было классифицировать и определить характерные черты и облик своих современников, вычленив специфические типы французского общества, приведем еще один пример. Коллега Домье по сатирическому жанру, Поль Гаварни, стал создателем маски бездомного

правдолюбца-шута Вирелока, проповедующего на улицах, подобно средневековым дуракам. Философское изречение бродяги на одной литографии из сюиты «Изречения Фомы Вирелока» (1852 г.) гласит: «Человек пожирает баранов, как волк, и блеет, как баран; и во все вмешивается...нищета и петля – вот милосердие!»²¹⁴. Внешность Вирелока – типичный облик уличного жителя: он неопределенного возраста, весь зарос волосами и бородой, одет в лохмотья и потрепанную накидку. Его неперенные спутники – дорожная длинная палка, круглые очки, надетые на лоб, и маленькая шапочка. Бродяга всегда приветлив и словоохотлив. (*См. Приложение3, илл. 27 а*)

Наравне с посетителями балов-маскарадов и модной публикой, героями сюит Гаварни часто становились парижские клошары. Некоторые из них вызывают только горькую жалость (чаще всего это выброшенные на улицу матери с детьми или убогие калеки из серии «*Дьявол в Париже*»), некоторые – улыбку. Наивные, открытые и добрые персонажи сюиты «Двуполые»: весело «Говорящий по-латыни» бродяга, женщина, продающая газеты, трогательная «Мифическая богиня свободы», заставляют улыбнуться.

Только Фома Вирелок говорит с человеком о нем самом. В одном из листов названной сюиты мудрец изображен выходящим из леса навстречу уважаемому молодому охотнику со словами: «Древняя история, дети мои, это история Пожирателей и Пожираемых, Унижающих и Унижаемых. Такова Жизнь».(*См. Приложение3, илл. 27 б*) Вирелоку не нужно сострадание или умиление – он счастлив, потому что мудр, или потому что безумен. Он сам необходим людям, которые в суете жизни забывают о самом главном; бродяга заставляет их остановиться и подумать о себе самих и о жизни.

Во многом Гаварни следует традиции, создавая маску деклассированного шута-мудреца, далекого от алчных амбиций, погони за положением в обществе и признанием. Маска Вирелока — неприглядного, ничем внешне не выдающегося клошара — нужна Гаварни, чтобы обратить внимание посетителей маскарадов,

²¹⁴ Стоит упомянуть о дополнительной игре слов – «*misere et cord*», что означает нищета и петля, и «*misericorde*» — милосердие.

рядящихся в красочные костюмы, на то, что истинно мудрый человек не нуждается в этой мишуре.

Для образа Вирелока художник использует традиционную форму карнавального дурака, который на самом деле оказывается единственным счастливым, мудрым и свободным человеком. И по той же традиции клошар - маска самого Гаварни, его alter ego, при помощи которого художник разговаривает со зрителем. Не случайно в литографиях с его участием так редко появляется второй собеседник, чаще всего Вирелок обращается непосредственно к зрителю. Маска бродяги дает возможность фланеру-Гаварни напрямую разговаривать с обществом, членом которого он является, о том, что действительно важно. Вирелок, не принадлежащий свету, может себе это позволить, сам художник – нет. Таким образом, формируется еще один тип маски, своего рода авторский псевдоним или марионетка, от лица которой художник выражает свой собственный взгляд на мир.

Глава V – Персонаж-маска и маска-тип в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека и Жоржа Сера.

Нет, нашим женщинам, виньеточным сиренам,
 Столетия прошлого испорченным плодам,
 В высоких башмачках и юбке с модным трендом,
 Я сердца, мрачного, как бездна, не отдам.

Пускай щебечущих красоток золотушных,
 Поэт хлорозных дев, рисует Гаварни, -
 Цветы, возросшие в оранжереях душистых,
 Мой рыжий идеал не заслонят они.

Вам, леди Макбет, вам, великой в преступленьи,
 Могу я посвятить моей души стремленье,
 Вам, кинутый в снега Эсхиловой мечте.

Могу тебе, о Ночь, дивиться неустанно,
 Дочь Микеланджело, изогнутая странно
 В доступной лишь устам Гиганта наготы.

Ш.Бодлер. «Идеал» из сб. «Цветы Зла», пер.В.Левика

Последняя четверть XIX века предоставляет обширный изобразительный материал, где в качестве главного героя выступает персонаж, наделенный некоторой театральной маской. Сфера «обитания» этих героев весьма разнородна: образы *commedia dell'arte* (в первую очередь их наследник Пьеро) становятся особенно любимым мотивом газетных и журнальных художников-сатириков, которые активно используют их для нужд социальной критики; по-прежнему верен комедиантам Салон; в среде революционеров живописи — мастеров

импрессионизма и постимпрессионизма – личина паяца также не редкий гость. Впрочем, в творчестве последних маски паяцев, как правило, являются лишь красочным, эффектным атрибутом, выполняют травестийную функцию. К примеру, Огюст Ренуар и Поль Сезанн²¹⁵ пишут в костюмах Пьеро и Арлекина своих родственников и знакомых, тогда как Анри Руссо в качестве декоративного мотива помещает нарядные фигурки Коломбины и Пьеро, подобные куклам-марионеткам, в свои сказочные джунгли.

С кризисом пантомимы и наступлением натурализма в театре все большую популярность в изобразительной среде приобретает сюжет квазитеатральный – цирк, кабаре и кафе-концерт. Первый расцвет кафе-концертов падает на 1860-е гг., а к 90-м они становятся самой популярной формой публичных развлечений для всех социальных слоев. К концу века их программа включала в себя постановку одноактных пьес и небольших оперетт, пантомиму, исполнение коротких номеров артистами цирка: заклинание змей, чревовещание, укрощение и дрессура животных, воздушная гимнастика и, конечно, танцевальные выступления, самой долгожданной частью которых являлся канкан (или как его еще называли — *quadrille naturaliste*)²¹⁶. Вслед за изменением статуса артистических кафе и кабаре – признание их, наряду с театром, гордостью и «визитной карточкой» Парижа – постепенно менялось отношение к ведущим артистам эстрадного жанра. В частности, ошеломительная популярность певицы Иветт Гильбер во Франции и за рубежом привела к тому, что ее изображения тиражировались не только в рекламных афишах выступлений и на пачках конфет, но и в сборном альбоме фотографий великих деятелей галльской культуры уходящего столетия, рядом со знаменитой трагедийной актрисой Сарой Бернар и писателем Анатолем Франсом. Для открывшегося в 1882г. музея восковых фигур Гревен наряду с восковыми статуями политиков, королей, именитых художников

²¹⁵ Опыту Сезанна в этом жанре автор исследования уделит большее внимание в следующей главе.

²¹⁶ Такие кафе могли быть двух типов – под открытым небом (такими, как их увековечил Огюст Ренуар) или в помещении. В первом случае вокруг сцены расставлялись и накрывались столы, во втором пространство организовывалось на манер театрального зала, с рядами партера, ложами, амфитеатром и сценой, часто отделенной от публики оркестровой ямой.

и литераторов, был изготовлен ее портрет в рост, а также фигура знаменитой танцовщицы и проститутки ля Гулю, что долгое время вызывало бурное негодование особенно консервативной публики²¹⁷.

Маски клоунов, акробатов, певцов и певиц входят в образный арсенал писателей, чьей областью интереса является современность во всем ее многообразии. В цирковую среду погружает читателя роман Эдмона де Гонкура «Братья Земганно»(1879г.), многие произведения Эмиля Золя и Ги де Мопассана окунают его в атмосферу кабаре и артистических кафе, а исполнительницы песен и танцев из этих заведений нередко являются героинями популярных в то время романов нравов²¹⁸. Отдает дань этой теме и значительное число художников-импрессионистов; первое место среди них, вне всякого сомнения, занимает Эдгар Дега, посвятивший ей около 40 полотен²¹⁹.

Новые формы развлечений, пользуясь формулой М.Волошина, становятся еще одним источником модных масок для парижского общества. Публика потоком текла в эти заведения не только для того, чтобы послушать песни, посмотреть на канкан и потанцевать. Специфическим аттракционом артистических кафе становятся сами прогрессивные художники, поэты, писатели,

²¹⁷ См. об этом: Chapin M.W. Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-Siècle Paris. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, September 2002, Chapter 1 'The café-concert and the culture of Celebrity', p. 56.

²¹⁸ Подробнее этот аспект исследует в своей диссертации Chapin. M.W. Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-Siecle Paris. A dissertation... p.40

²¹⁹ Впрочем, появление такого рода героев в работах большинства представителей импрессионизма и тех художников, которых позднее окрестят «постимпрессионистами», в первую очередь есть следствие наблюдений за окружающей средой. Они отражали специфику массовой культуры Парижа конца века. Внимание мастеров, передававших «впечатления», было приковано к реальности «как она есть», какой она видится глазу, и к соответствующим способам передачи ее плоти, света и цвета на холсте, бумаге или картоне. Их можно было бы назвать реалистами в некотором абсолютном смысле этого слова – творцами, стремящимися ухватить и передать мгновение таким, как они его почувствовали и увидели, а следовательно, таким, как оно было на самом деле. Маска (в принятом автором настоящего исследования понимании) не интересовала художников этого направления. Практически ни один из них не увлекся театральной личиной сколько-нибудь серьезно, ни для одного она не стала образной «матрицей», основой художественного мышления. Ввиду этих особенностей творчество импрессионистов не предоставляет для нас искомого материала, несмотря на фактическое наличие изображений паяцев в их художественной практике.

художественные критики – все те, кого с 19 столетия принято называть богемой. Наравне с ведущими артистами Монмартра и Монпарнаса они представляют собой тип человека от искусства, живущего особой, отличной от обывателя жизнью, в которой все, начиная с костюма и манеры держаться, заканчивая его трудом, есть акт творчества. Не случайно они сами так часто появляются на полотнах и плакатах современников, а один из героев этого исследования - Тулуз-Лотрек нарочито подчеркивает это внутреннее родство. Для публичной жизни мастер создал себе гротескную «куклу», маску. Свидетельства современников, фотографии, на которых художник корчит рожи, переодевается в костюм Пьеро или алтарного мальчика, участвует в театрализованных представлениях в кафе Рудольфа Салли или Аристида Брюана, наконец, его собственные произведения, в которые он включает созданный им для себя персонаж, доказывают, что Лотрек в обществе играл принципиально такую же роль, как герои его афиш и полотен.

Настоящую главу хотелось бы построить на сопоставлении художественных методов двух мастеров постимпрессионизма, в чьем творчестве тема цирка и кафе-концертов занимает важное место, однако, претворяется совершенно по-разному и выявляет принципиальное несходство их образного мышления – Анри де Тулуз-Лотрека и Жоржа Сера.

Несмотря на то, что во многих аспектах (социальное происхождение, темперамент, особенности биографии и сам творческий метод) художники были полной противоположностью друг друга, они оба почувствовали, что мир парижской развлекательной сцены и его обитатели – вовсе не маргинальная область существования общества конца века, но сфера, многое определяющая в характере времени, важность которой для изобразительного искусства трудно переоценить. Сера «препарировал» ее средствами высокой живописи, помещая на холст пластический и смысловой экстракт этой среды, тогда как Лотрек находил адекватное воплощение этой темы в жанре, наиболее близком ей по смысловым и художественным свойствам – жанре плаката.

Ритм жизни Парижа конца века набирал обороты, подобно отошедшему от станции поезду, ускорялся все стремительнее, кружа человека в своем неумном

движении. В городе выростали новые кварталы, возводились мосты, разбивались парки и площади, строились театры и кафе. Тотальная урбанизация столицы и появление на улицах новой техники требовали иного поведения в городской среде: жизнь кипела и днем, и ночью. Для того, чтобы привлечь внимание прохожего, остановить его торопливую деловую поступь, художнику необходимо было создать нечто яркое, броское, емкое и лаконичное по своим декоративным и смысловым качествам. Рекламные плакаты²²⁰ вошли в жизнь Парижа около 1835-36 гг. В сфере этого нового модного жанра начали работать многие художники (чаще графики, чем живописцы): Огюст Раффе, Гранвиль, Орас Верне, Поль Гаварни, Амеде-Шарль-Анри Шам, Эдуард Мане etc. Их афиши редко исполнялись в цвете, чаще всего это были монохромные изображения на фоне тонированной бумаги. Ведущим способом производства такой продукции в 1870-х гг. являлся трафаретный метод. Несмотря на то, что «отцом» французского плаката, каким мы его знаем, был Жюль Шере²²¹, именно Тулуз-Лотреку удалось вывести жанр плаката с ролей подчиненных и утилитарных на уровень

²²⁰ Афиши во Франции ведут свою историю с 17 века. Уже в это время была выработана жесткая цветовая дифференциация уличных объявлений – текст писался на бумаге того оттенка, который был привязан к определенной сфере жизни общества. Так, например, желтые афиши изначально информировали о программе Оперы, зеленые — знакомили с репертуаром Комеди-Франсез, а белый цвет свидетельствовал о том, что листок содержит сведения государственного значения. Именно белый цвет «зарезервировало» за собой правительство, запретив его использование в качестве основного в театральных и концертных афишах. Любопытно, что этот запрет был действителен и во времена Лотрека, в произведениях художника чистый белый цвет как правило не используется, или задействован минимально. Подробно историю развития жанра рассматривает Фейнблатт Э. во вступительной статье «The posters of Toulouse-Lautrec: Art for the pavement public» к каталогу «Toulouse-Lautrec and his contemporaries & Posters of Belle Epoque from the Wagner Collection» / E.Feinblatt, B.Davis – L.A.:Los Angeles County Museum of Art, 1985, P.11-13.

²²¹ Он разрабатывал этот жанр в течение долгого времени, обучался искусству печати в Англии, первый начал производить плакаты при помощи литографского камня. Шере работал в смешанной технике, используя тушь наравне с литографским карандашом. Часто художник использовал также кисть или зубную щетку, разбрызгивая по камню краску, дабы «оживить» произведение – цветные точки поверх изображения создавали ощущение мерцающей, вибрирующей поверхности. Шере смешивал несколько цветов прямо на камне или покрывал его поверхность двумя разными цветами, которые, напротив, не смешивались, а делили плакат на цветовые плоскости – фон, по которому художник затем работал.

самодостаточного произведения искусства. Художник сумел поставить его в один ряд со станковой живописью²²².

В центре художественного мира Лотрека находится самобытный «персонаж-маска», и именно его самость, а не некая отвлеченная идея, задает параметры произведения. Как верно замечает исследовательница творчества художника Н.И.Воркунова, «среди мастеров постимпрессионизма Тулуз-Лотрек был, в сущности, единственным, всецело посвятившим себя изучению современного человека». ²²³ Лотрек всегда был занят созданием портрета конкретного лица в конкретной ситуации, а не общей, пусть и часто встречающейся, ситуации и ее гипотетических участников. Мастера интересовало личное, самобытное, неповторимое в модели, ее внутренние качества, которые влияют на формирование внешних, определяют ее облик.

Показательно сопоставление афиш для кафе «Мулен-Руж», выполненных Жюлем Шере и Лотреком. На плакате первого²²⁴ (*См. Приложение 4, илл.1*) изображена красная мельница, вокруг которой на осликах скачут задорные барышни в коротких платьях и подвязкой от чулок в руках. Художник перечисляет все, что, с его точки зрения, нужно знать зрителю о рекламируемом заведении: визуальный эквивалент названия кабаре, указание адреса заведения и вереница улыбающихся красоток вольных нравов, которых обязательно там встретит каждый вошедший. В своей афише мастер увековечил славу «Мулен-

²²² Поводов к подобному изменению статуса рекламного плаката можно найти несколько, совсем не все из них непосредственно связаны с Лотреком. Однако для настоящего исследования принципиально важен характер влияния, оказанного именно этим мастером. Он одним из первых начал выставлять свои плакаты наравне с работами в признанных графических техниках и произведениями маслом на публичных выставках. В 1883г. в галерее своего приятеля Мориса Жуаяна на Монмартре Лотрек представил около тридцати произведений, в числе которых были знаменитые афиши «Ля Гулю, Мулен-Руж» и «Мулен-дела-Галетт».

²²³ Воркунова Н.И. Дега и Тулуз-Лотрек. / Французская живопись второй половины 19 века и современная ей художественная культура: Материалы Научной конференции 1971 г. - М.: Советский художник, 1972г., с.74.

²²⁴ Жюль Шере. «Бал в Мулен-Руж», 1889г., цветная литография.

Руж» как «величайшего рынка любви в Париже»²²⁵ и это, пожалуй, единственная конкретная характеристика, которую можно вычлениить, глядя на плакат.

Знаменитая афиша Лотрека появилась двумя года позже. (*См. Приложение 4, илл.2*) В отличие от Шере, который лишь обозначает атмосферу веселья, там царящую, и намекает на сорт удовольствий, обещаемых посетителю, Лотрек сразу знакомит зрителя с главным аттракционом заведения: умопомрачительным танцем его звезд — Ля Гулю и Валентина ле Дезоссе. Несмотря на то, что к 1891г. (году появления плаката) пара выступала на сцене «Мулен-Руж» уже несколько лет и их танец никак нельзя было назвать премьерным, этот «номер» оставался одним из основных магнитов кабаре. Намеки Шере Лотрек заменяет рассказом о том, что на самом деле творится внутри стен красной мельницы. И даже не рассказом, поскольку в его работе нет места нарративной повествовательности и формальному перечислению фактов, но буквальной передачей того, что видит и чувствует человек, оказавшийся в самом центре событий — в зрительном зале во время этого восхитительного действа. Художник выбирает наиболее выгодный угол зрения, с которого открывается лучший вид на исполнителей и их аудиторию. Едва взглянувший на афишу прохожий моментально оказывается в самой гуще событий, переносится в атмосферу кабаре, где даже осветительные приборы, уподобленные большим желтым мыльным пузырям, пускаются в лихорадочный пляс, зараженные общим весельем.

Обилие подробностей и мелких деталей Лотрек заменяет крупными цветовыми пятнами, монументальными фигурами исполнителей, очерченных мягким, гибким силуэтом. Пространственная архитектура плаката зиждется на тонком сочетании статики и головокружительной динамики: огромная серая фигура Валентина на первом плане, глухой черный ряд зрителей, красные буквы, наложенные сверху и снизу поверх изображения, усмиряют, останавливают безудержное движение Ля Гулю и линий досок под ее ногами, которые, напротив — затягивают зрителя вглубь произведения, сообщая иллюзию абсолютного его

²²⁵ Это определение современника цитирует Фейнблатт Э., см.: «The posters of Toulouse-Lautrec: Art for the pavement public» к каталогу «Toulouse-Lautrec and his contemporaries...», p.14.

присутствия внутри «Мулен-Руж». В результате создается эффект постоянной визуальной и смысловой пульсации: непосредственность восприятия происходящего, возникающая благодаря выбранной точке зрения и виртуозной передаче пластики исполнителей, сменяется ощущением «искусственности», декоративности произведения, а впечатление от самодостаточного художественного произведения, раскрывающего мир кабаре во всех его эстетических и психологических аспектах, в следующую же секунду оттесняется информационным и рекламным его назначением.

Центральное место в работе отдано Ля Гулю. Канкан в то время исполняли почти во всяком заведении вроде «Мулен-Руж», но именно Ля Гулю, ярко выделяясь на общем фоне, стала олицетворением этого танца. Лотрек в своей афише увековечил этот факт, представив артистку не механически выполняющей известные «па», но в момент апофеоза знаменитой *quadrille naturaliste* — когда девушка пускается в пляс, «прыгая как сошедшая с ума коза, сгибая и разгибая свое тело с такой силой, что вам кажется, что оно вот-вот порвется пополам»²²⁶.

Не только движения тела артистки заверяют зрителя, что перед ним не кто иной, как прима Красной Мельницы, слава которой гремит на весь Париж. Лотрек не пишет ее портрет в привычном понимании этого термина, но указывает лишь несколько характерных деталей облика – рыжие волосы, собранные на макушке в слегка комичный пучок, челка, самодовольный, несколько презрительно искривленный рот. В отличие от ног артистки, охваченных активным движением, вся верхняя половина ее тела и особенно голова кажутся совершенно спокойными, даже неподвижными. Ее профиль четко обозначен на фоне «стены» теней-силуэтов зрительного ряда — черты лица спокойны, глаза прикрыты. Ля Гулю явно получает удовольствие от танца, от своего положения дивы в этом мире развлечений, от обилия людей, изо дня в день приходящих наслаждаться ее искусством.

²²⁶ Thomson R. The dance-halls and the chaut, цит.по: Toulouse-Lautrec. The Human Comedy. Exhibition at Statens Museum for Kunst 17.09.2011-19.02.2012. / Concept and curating of exhibition and book: Birgitte Anderberg and Vibeke Knudsen. - Munich, London, New York, Prestel Verlag, 2011, p.12.

Лотрек оставляет в центре одну танцовщицу, а фигуру Валентина ле Дезоссе уводит на первый план и дает в контражуре, в результате чего артист остается в тени основного действия. Такая расстановка обусловлена не только декоративными выгодами, но несет в себе смысловую нагрузку. Кабаре было местом развлечения преимущественно мужской части населения Парижа (что подтверждает подавляющее большинство силуэтов в костюмах и цилиндрах среди запечатленных Лотреком зрителей). Для этой части публики главным предметом интереса, безусловно, являлась Ля Гулю и ее «сестры» по профессии, совмещавшие в себе две ипостаси – муз танца и жриц любви. Для характеристики двойственности такого положения артисток художник выбирает ровно тот момент представления, который для львиной доли посетителей кабаре являлся самым вожделенным – пышные юбки танцовщицы взмывают вверх, открывая обтянутые чулками ноги и панталоны. Вместе с тем, в том, что в самый центр произведения художник помещает Ля Гулю, демонстрирующую свой мало прикрытый тыл, заключен еще один подтекст: Лотрек и его модель намеренно дразнят зрителя, посмеиваются над ним. Судя по умиротворенному выражению лица исполнительницы, ее мало волнует, что о ней думают чопорные прохожие и поборники строгой морали. Некоторая высокомерность в посадке ее головы и во взгляде означает, что артистка несколько не чувствует себя заложницей обстоятельств. Внутренняя свобода, независимость от чужого мнения, чувство достоинства и уверенности в себе – имманентные Ля Гулю качества. Это явственно следует из всех произведений Лотрека, ей посвященных: вливается ли она с подругами в зал «Мулен-Руж»²²⁷ или шествует по нему, властно уперев руку в бедро в компании своей сестры²²⁸ (*См. Приложение 4, илл.3а,б*). Все эти свойства, наряду с характерным пучком рыжих волос, развязными движениями и откровенными нарядами, есть часть ее образа, «торговая марка», выбранная раз и навсегда.

²²⁷ «Ла Гулю у входа в «Мулен-Руж»». 1892. 79,4 x 59 см., картон, масло, Музей современного искусства, Нью-Йорк.

²²⁸ «В «Мулен-Руж». Ля Гулю и ее сестра», 1892г., цветная литография, 65x49,8см., Метрополитен-Музей, Нью-Йорк.

Условием выживания артиста кафе-концертов и кабаре в пору расцвета этой культуры в Париже являлась необходимость выработать свой собственный ни на кого не похожий образ, в котором приходилось, как работать, так и жить. Специфика этого рода искусства заключалась в том, что в отличие от актера драматического или музыкального театра, меняющего обличья в зависимости от спектакля и «возвращавшегося» к себе по его окончании, звезды Монмартра продолжали играть свою роль до тех пор, пока рядом с ними был хотя бы один зритель. Они не являлись актерами в привычном смысле слова, поскольку их образ «вырастал» не по воле драматурга, но на основании собственных качеств исполнителей — тематика и стиль пения или характер танца, костюм, грим и пластика увязывались с происхождением артиста, в том числе социальным, с особенностями его внешности, тембром голоса. Из всего многообразия этих свойств кабареьер выбирал те, что станут (в несколько утрированном, конечно, виде) основой его «лирического героя».

Лучшим представителям этой развлекательной культуры — подобно первым актерам *commedia dell'arte* — удавалось создать уникальный персонаж, обладавший постоянным набором внешних признаков, характерной линией поведения и творческой манерой. Артист и персонаж носили одно имя и не расставались всю жизнь. Так складывался неповторимый почерк, за счет которого артист мог выделиться из ряда подобию (безликих исполнителей веселых песенок и танцев для рабочего класса и мелких буржуа), привлекая внимание более искушенной публики.

При создании портрета-маски какого-либо исполнителя Лотрек «отрубает» все случайное, лишнее, а самое характерное, напротив, усиливает и гиперболизирует. Ярким примером такого художественного метода может служить плакат «Аристид Брюан в своем кабаре “Амбассадор”»²²⁹ (*См. Приложение 4, илл.4*). К моменту создания этого произведения Брюан уже был известен всему городу и в рекламе, в сущности, не нуждался. Афиша была

²²⁹ Цветная литография, 1892г., 150x100см.

заказана исполнителем для того, чтобы широко анонсировать его переезд из прошлого пристанища — кафе «Мирлитон» на Монмартре.

Монмартр являлся местом сосредоточения свободолобивых, революционно настроенных людей. Это была рабочая окраина, где плохенькие квартиры и откровенные лачуги соседствовали с притонами, борделями и артистическими кафе. Ослабление государственной цензуры после Коммуны 1871 года привело к тому, что население района, состоящее во многом из анархистов и революционеров, безнаказанно могло озвучивать свои лозунги публично, в том числе в стихотворной и музыкальной форме. Этим же обстоятельством объясняется рост числа публичных развлекательных заведений: с середины 1880-х гг. и на протяжении 90-х все возрастающее количество кафе, кафе-концертов, танцевальных залов, театров и цирков превратило Гору Мучеников в центр парижских развлечений. Вскоре некоторые особо успешные владельцы заведений такого рода и их главные звезды смогли позволить себе переезд в более престижные районы столицы, поближе к домам состоятельной части своей аудитории.

Новое кабаре Брюана «Амбассадор» располагалось в фешенебельном округе Парижа рядом с площадью Согласия и Елисейскими полями, его окружали здания посольств и роскошные апартаменты зажиточных господ. Такая перемена места, с учетом особенностей творчества Брюана, является весьма показательной. Аристид был исполнителем песен собственного сочинения, окрашенных в революционные, едва ли не анархистские тона, чьим главным героем был простой, тяжелым трудом зарабатывающий себе на жизнь люд — разнорабочие, служащие фабрик, проститутки, танцовщицы etc. Поэтика его песен зиждилась на восхвалении этой прослойки общества, описании бытовых трудностей и простых, но оттого не менее прекрасных радостей их жизни, а также на осуждении, а зачастую и на открытом оскорблении властьпредержащих. Его выступления превращались в целый спектакль: он ходил по залу, опрокидывал столы, бил посуду, заражаясь все больше злобой и негодованием по мере исполнения стихов, обращался к залу напрямую и открыто сыпал бранными словами в лицо

заглянувшим в кафе представителям высших слоев общества. К слову сказать, последних среди посетителей артистических кафе и других развлекательных заведений Монмартра было не мало. Для лучшей характеристики искусства Брюана и атмосферы его прежнего кафе, которую он, наряду с тяжелой грубой мебелью, перенес на новое престижное место жительства, имеет смысл обратиться к роману «Париж» современника певца Эмиля Золя:

«“Камера ужасов” на Монмартре (имеется в виду «Мирлитон» — *Н.Щ.*) находилась на бульваре Рошешуар, в помещении одного кафе, хозяин которого прогорел. Это был узкий, неправильной формы зал с темными закоулками и низким закопченным потолком, под которым застаивался воздух. Его убранство отличалось крайней примитивностью, — по стенам просто-напросто были расклеены ярко размалеванные афиши, на которых изображены были обнаженные фигуры в самых бесстыдных позах. В глубине находилась небольшая эстрада, где стояло фортепьяно, в кулисах виднелась дверь, закрытая занавеской. В зале ряды простых скамеек без мягких сидений и ковров, а перед ними столики, как в трактире, на которых стаканы оставляли липкие круглые следы. Никакой роскоши, ни малейшего изящества, даже чистоты. Газовые рожки горели без колпачков, ярким пламенем накаляя воздух, где плавали густые облака табачного дыма и человеческих испарений. Сквозь этот туман проглядывали потные багровые лица. Зал был битком набит, острый запах пота действовал возбуждающе, и после каждой песенки публика раздражалась криками. Достаточно было поставить подмости и выступить на них Легра (т.е., Аристиду Брюану — *Н.Щ.*) и двум-трем девкам с грязными, омерзительными куплетами, чтобы за три вечера создать успех. Поддавшись на приманку, ополоумев, весь Париж теснился в этом подслеповатом кафе, которое десять лет влачило жалкое существование, так как окрестные мелкие рантье не находили там других развлечений, кроме ежедневной партии в домино... Потоки отвратительных сальностей привлекали веселящийся Париж. Буржуазия, завладевшая деньгами и властью, пресытилась до тошноты всеми благами, но не желала от них отказываться и сбегалась в этот притон, чтобы выслушивать всякие непристойности и брань, которую ей бросали

в лицо. Словно загипнотизированная оскорблениями, предчувствуя свой близкий конец, она испытывала наслаждение, когда ей плевали в физиономию. Тут было какое-то зловещее знамение времени: обреченные люди сами бросались в грязь и жадно смаковали гнусности, буржуазия словно стремилась ускорить свое разложение. В этом смрадном вертепе можно было встретить солидных мужчин с превосходной репутацией и хрупких прелестных надушенных женщин, изящных и изысканно-элегантных»²³⁰.

Лотрек уловил столь верно подмеченные Золя свойства эпохи: желание артиста шокировать и провоцировать публику, и ее встречную готовность быть потрясенной. Художник показывает нового хозяина «Амбассадора» уверенно и неотвратно «вплывающим» в свои владения. Его фигура, данная в трехчетвертном повороте, занимает почти все пространство этой большой по размеру афиши, выполненной на двух листах бумаги с использованием пяти литографских камней. Брюан изображен на фоне залитой светом желтой стены кафе и дверного проема. Над головой певца зритель видит крупные буквы названия нового места его обитания — «Ambassadeurs». Едва переступив порог, Брюан сразу же «заполняет» всю кубатуру шантана. В руках Аристида сучковатая палка-посох, которая одновременно служила ему тростью и оружием, т.к. была способна защитить от внезапных нападений, частых на беспокойных улицах городских окраин, где он раньше жил и выступал, а также символизировала грубую силу борца «из народа», готового драться за права бедных и угнетенных.

Вместе с певцом в этот тихий, благообразный район Парижа, где оскорбления, драки и скандалы в кафе были чем-то неслыханным, собирается ввалится один из основных героев творчества шансонье. За спиной Брюана, в правой верхней четверти плаката, из мрачной синевы ночной улицы выглядывает фигура явно нетрезвого матроса, намеренного последовать за своим кумиром. Исследователем творчества художника Н.И.Воркуновой было совершенно

²³⁰ Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т.; под общ. ред.: И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова.,Т.19, «Париж» из серии «Три Города». - М. : Художественная литература, 1961, С.168-169.

справедливо замечено, что Лотрек обнаруживает в первую очередь внутренние, психологические мотивы движений своих героев, нежели описывает чисто физические особенности их положения в пространстве. Вся суть персонажа Лотрек способен раскрыть в одной его позе: зритель сразу представляет себе характер этого матроса, откуда, зачем и даже какой походкой он дошел до этих дверей, какова будет дальнейшая траектория его движения. Несмотря на то, что внешне герой пребывает в покое — он стоит, вальяжно опираясь на раму входной двери — ход событий живо представляется зрителю.

В этой афише мы вновь сталкиваемся с умением Лотрека создать произведение, в котором средствами художественной выразительности достигнут эффект игры смыслов, где ощущение иератической статики сменяется динамикой, и наоборот. При взгляде на плакат, зритель сразу же сталкивается с формальным противоречием: он видит огромную, стесненную естественными границами листа фигуру Брюана, чисто физически не способного двигаться в столь замкнутом пространстве. Однако за счет диагонального построения, выбранного ракурса, поворота фигуры певца в три четверти и использования открытого дверного проема художник наполняет образ Брюана мощным, хотя и неспешным, движением. В смысловой трактовке фигуры исполнителя скрыто такое же говорящее противоречие. Лотрек пишет образ совершенно реального человека: этот крупный, уверенный в себе мужчина обретается в настоящем мире и подвержен всем его естественным законам; он медленно, с достоинством входит с улицы в стены собственного кафе. Черты лица Аристида и детали его облика в целом абсолютно конкретны, портретны и узнаваемы. Однако в тот же самый момент, лаконичность средств, какими пользуется художник для «лепки» монументальной фигуры Брюана, укрупняет персонаж до масштабов символических.

Реалистичность здесь граничит едва ли не с иконоподобием. Внешний облик артиста абсолютно эмблематичен: условно красивое, мужественное лицо, сопутствующие ему неизменные атрибуты мифологемы защитника угнетенных слоев общества — трость, черные плащ со шляпой и красный шарф —

напоминают о цветах анархистского флага. Брюан как будто бы пребывает вне времени, в покое вечности. Он сам является целой вселенной этого произведения, главной и единственной основой архитектоники афиши.

Другой иконой времени, воплощением эпохи *fin de siècle*, была Иветт Гильбер – певица, с которой Лотрека связывают долгие годы тесной дружбы и множество художественных произведений: рекламные афиши, два посвященных ей графических альбома с текстами Гюстава Жеффруа²³¹ и иллюстрациями мастера, множество станковых работ. Однако, несмотря на столь близкие отношения и явную взаимную заинтересованность мастера и дивы парижской сцены, Гильбер предпочитала заказывать афиши к своим выступлениям другим авторам. Корень такой эстетической «глухоты» исполнительницы и ее недоверия к художественному гению Лотрека заключался в описываемом творческом методе мастера и его образном мышлении – методе построения маски, которая через внешний, всегда пластически искаженный конструкт выражала бы суть исполнительской манеры артиста.

Главными свойствами сценического амплуа Аристида Брюана были его подчеркнутая маскулинность, мощь, масштабность проблем, которые поднимали тексты его песен, неотвратимость в желании их озвучить и решить. Все эти эпитеты и смыслы явственно читаются в работах, которые для него делал художник, и они очевидно комплементарны образу исполнителя-мужчины. При помощи физических параметров фигуры артиста Лотрек создает пластическую аналогию его «вселенской» славы в Париже и за его пределами. Не удивительно, что для рекламы своего следующего кабаре – «Эльдорадо»²³² — Брюан просит Лотрека фактически повторить свой шедевр²³³. Впрочем, даже в столь хвалебном

²³¹ Гюстав Жеффруа (1855 – 1926 гг.) – французский журналист, художественный критик, историк и писатель. Был одним из первых исследователей импрессионистического художественного движения. К французскому изданию альбома 1894г. – *La suite françaises* – написал текст о самой Гильбер и ее творчестве.

²³² Афиша «“Эльдорадо”, Аристид Брюан в своем кабаре» 1892г., цветная литография, 148,1x97 см.

²³³ Различие между первым и вторым плакатом минимально: если в афише «Амбассадора» Брюан движется справа налево, то в «Эльдорадо», наоборот, — дверной проем с силуэтом матроса находится в левой части работы, и фигура Аристида развернута слева направо.

портрете ощущается неминуемая ирония Лотрека: он подтрунивает над моделью, представляет певца-дебошира эдаким богатырем, сжимающим дубину, с напряженно сдвинутыми бровями и в залихватски закинутом на плечо алом шарфе, эпическим героем, решительным шагом направляющимся на борьбу с несправедливостью.

Образ Иветт Гильбер - один из самых гротесковых, шаржево-комических в наследии мастера, что, вне всякого сомнения, вытекало из собственной манеры певицы. При создании своего неповторимого исполнительского стиля Гильбер сознательно играла на особенностях, не сказать недостатках, внешности: она акцентировала свою худобу и отсутствие груди открытыми платьями, утягивающим талию поясом и глубоким вырезом, чрезмерно длинные тонкие руки подчеркивала черными перчатками. Таким образом, принцип, согласно которому артистка «сочиняла» свою сценическую маску, был тем же, что у Лотрека: «Именно о рисунке, - пишет Н И Воркунова, - о выразительности силуэта заботилась певица, сознательно превращая себя в гротеск методом заострения и преувеличения»²³⁴. Все эти внешние признаки, наряду с некоторой надрывностью, нарочитой искусственностью ее манеры петь, двигаться, экзальтированно, трагикомически кривить маленький рот и вскидывать брови для современников были воплощением духа конца века, его болезненной, странной красоты. Газета «*La vie parisienne*» так писала о Гильбер: «она становится все больше и больше похожа на импрессионистский плакат, с ее невозможно желтыми волосами, губами, которые слишком красны, перчатками чересчур черными и поясом чрезмерно зеленым»²³⁵.

Начинала Гильбер свою карьеру как актриса²³⁶, однако прославилась выступлениями в кафе-концертах, кабаре и мюзик-холлах, в которых пение²³⁷

²³⁴ Воркунова Н.И. Дега и Тулуз-Лотрек...с. 126.

²³⁵ Richard Thomson «Rethinking Lautrec», цит.по: Toulouse-Lautrec. The Human Comedy. Exhibition at Statens Museum for Kunst 17.09.2011-19.02.2012. Concept and curating of exhibition and book: Birgitte Anderberg and Vibeke Knudsen. Munich, London, New York, Prestel Verlag, 2011, p.77.

²³⁶ Она дебютировала в Театре Варьете в 1888г. и была занята преимущественно в незначительных ролях. В начале 1890-х гг. Гильбер окончательно порывает с театром и

было смешано с речью, а музыкальные фрагменты перемежались монологами. При исполнении своих сочинений она сильно искажала произношение на британский манер, использовала множество слов из языка жителей туманного Альбиона, а в самом ее образе, отмечает исследователь, «томность и цинизм стареющей кокетки странным образом сочетались ... с идеалами английской гувернантки и мечтами о возвышенной любви»²³⁸.

Сценический прием «коверкания» произношения на манер того или иного европейского языка, введение во французскую речь иностранных слов пользовался во Франции второй половины XIX века большой популярностью. Первой певицей кафе-концертов, которая прославилась на всю страну, воспользовавшись, в числе прочего, забавным немецким акцентом, была некая М-me Тереза. Расцвет ее карьеры приходится на время работы Дега с образами певиц кафе-концертов. Хотя личность М-me Терезы в этих произведениях практически невозможно установить, их знакомство друг с другом несомненно: в письмах художника есть множество упоминаний имени артистки, восхищенных отзывов о ее исполнительском мастерстве. В отличие от Лотрека, Дега не интересовала личность артиста, уникальные свойства его внешности и творческой манеры. Он был занят исследованием и описанием феномена певицы кафе-концерта в целом. Так, в двух его знаменитых пастелях «Концерт в кафе “Амбассадор”»²³⁹ и «Певица кафе-концерта»²⁴⁰ (См. Приложение 4, илл.5, б) артистки во время выступления трактованы совершенно безлично. Дега подмечает характерные жесты, которые оживляют пение и способствуют привлечению внимания публики, эффектные сценические позы, однако самой персоне, частным деталям облика моделей или особенностям их исполнительской

начинает выступать исключительно в кафе-концертах, мюзик-холлах и кабаре с песнями и декламациями.

²³⁷ Гильбер исполняла песни на стихи Поля де Кока, Жана Лоррена, Жана Ришпена и др., а также песни собственного сочинения. Позднее, в первое десятилетие XX века ее репертуар заметно усложняется, становится более литературным, пополняется средневековыми песнями.

²³⁸ Appignanesi L. Cabaret. Yale University Press, New Haven and London, 2004, p.37.

²³⁹ 1876-77гг., пастель, 37x27см, Музей изящных искусств, Лион.

²⁴⁰ 1878г., холст/ пастель, 52,8x41,1 см, Гарвардский Художественный Музей, Кембридж, Массачусетс.

манеры автор значения не придает. Самость каждой конкретной певицы в работах Дега никак не проявлена. Исполнитель есть такая же анонимная составляющая целого общего впечатления, как нота — часть всей партитуры, а музыкант — оркестра, сцены и зрительного зала. Для трубача, флейтиста или скрипача характерны раздутые щеки или определенная постановка рук, наклон головы, поскольку это способствует наилучшему или единственно возможному звучанию инструмента. Точно то же подмечает Дега по отношению к певицам кафе-концертов: для них всех естественно и типично подаваться всем корпусом в сторону аудитории, чтобы вовлечь ее в происходящее, эмоционально окрашивать, расставлять смысловые акценты или способствовать извлечению звука при помощи рук, etc²⁴¹.

У мастера не найти портретов знаменитой Терезы. Певица, равно как и гимнастка мисс Лала²⁴², не являются самодостаточным предметом изображения для художника. Дега равным образом интересуется поза артистки и то, как устроена сцена, на которой та выступает, или конструкция цирка, каковы возможности человеческого тела или голоса, как работает исполнитель с публикой. Задача мастера — чисто живописная. Он с почти реалистической достоверностью показывает натуру, взятую в самых необычных ракурсах, в движении, подверженную искажающему эффекту освещения, и обстановку, в которой она находится. Таким образом, отмечает Н.И.Воркунова, «принципиально различны объективно-исследовательская позиция Дега, позиция зрителя, проницательного свидетеля разнообразных фактов современной жизни, и субъективно-заинтересованная точка зрения Лотрека, не только зоркого наблюдателя, но

²⁴¹ В силу такой особенности творческой манеры Дега исследователи до сих пор пытаются установить личность исполнительниц на этих пастелях: некоторые из них полагают, что за образом певицы в красном в работе «Концерт в кафе “Амбассадор”» скрыта звезда сцены Викторин Демэй, другие же уверены, что она — одна из множества последовательниц М-me Терезы. Подробнее об этом см.: Mary Weaver Chapin. Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-Siècle Paris. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, September 2002, p.35-36.

²⁴² Имеется в виду работа Дега «Мисс Лала в Цирке Фернандо», 1879 г., холст, масло. 117x77 см. Национальная галерея, Лондон.

прежде всего — участника и соучастника изображаемых сцен действительности»²⁴³.

Тулуз-Лотрек был не только соучастником описываемых им событий, но и со-творцом артистических масок своих героев. Выход альбома «Иветт Гильбер. Французская Сюита» с иллюстрациями мастера в 1894г. вызвал большой общественный резонанс. (См. Приложение 4, илл.7) Консервативная пресса в числе прочих негативных оценок деятельности певицы и художника писала следующее: «Нет никаких сомнений, что мадемуазель Гильбер ослеплена жаждой славы; однако, что же, в таком случае, сделалось с ее самоуважением и с ее женской благопристойностью? Очевидно, что мсье Лотрек видит и представляет все уродливым!»²⁴⁴ Во «Французской сюите» пластическое искажение тонкого, угловатого тела артистки, ее длинного носа, впалых щек и глаз, экзальтированных, преувеличенных жестов, вся чрезмерность и искусственность ее исполнительской манеры достигают апогея. Художественный язык, найденный Лотреком для этой серии, полностью отражает и подчеркивает собственный исполнительский почерк Гильбер, который сама певица определяла следующим образом: «Больше всего я хотела предстать в высшей степени незаурядной — настолько, чтобы я могла рискнуть всем и предъявить сатирический репертуар, изображающий все непристойности, все неумеренности, все пороки моих современников, чтобы дать им возможность смеяться над самими собой... В этом было мое открытие, моя большая идея»²⁴⁵.

Сюита Лотрека представляет Гильбер на сцене: искривленную в момент исполнения песен фигурку артистки художник помещает на лист сбоку от текста Жеффруа. Чаще всего Лотрек дает ее изображение в полный рост, в трехчетвертном повороте или в профиль, чтобы подчеркнуть тщедушное тело,

²⁴³ Воркунова Н.И. Дега и Тулуз-Лотрек. / Французская живопись второй половины 19 века и современная ей художественная культура: Материалы Научной конференции 1971 г. - М.: Советский художник, 1972г., с.76.

²⁴⁴ Цит.по: Toulouse-Lautrec. The Human Comedy. Exhibition at Statens Museum for Kunst 17.09.2011-19.02.2012. Concept and curating of exhibition and book: Birgitte Anderberg and Vibeke Knudsen. Prestel Verlag, Munich, London, New York, 2011, p.49.

²⁴⁵ Там же.

вздернутый нос, поднятые и сведенные над переносицей брови и широкие движения рук. Известно, что Гильбер практически не двигалась по сцене. Во время исполнения, она стояла вытянувшись «по струнке», акцентируя некоторые моменты песни резкими движениями корпуса – то подавалась вперед, то, резко «сломавшись» в талии, откидывалась назад или в сторону. Главными средствами пластической выразительности артистки были активная мимика ее подвижного лица и жесты рук, облаченных в перчатки траурного цвета.

В иллюстрациях к альбому Лотрек выделяет именно эти, подвижные части облика Гильбер: он делает ее тело почти бесплотным, платье и общий абрис фигуры очерчивает легким контуром, избегая подробностей. Несколькими движениями резца художник набрасывает прихотливый силуэт певицы, чуть искривленный характерным движением. С альбомных листов на зрителя смотрит не сама артистка, но ее персонаж: чересчур худое, немолодое существо, в женском платье, со смешной растрепанной прической и нелепо подкрашенными губами. Оно гримасничает и кокетничает с аудиторией, патетически, неестественно заламывает руки, страдает или смеется.

На фоне полупрозрачной фигуры — этого ловко пойманного рукой мастера эфира, из которого собирается человекоподобная форма — резко выделяются скрупулезно вылепленная голова и широкие, активные движения рук в черном футляре перчаток. По замечанию Зигфрида Уичмана, в японском искусстве, сильно повлиявшем на художественную манеру мастера, резко опущенные уголки рта у модели (а именно с таким выражением Лотрек изображает Гильбер почти в каждом рисунке этой серии) могут быть интерпретированы как обозначение величия ее актерского дарования²⁴⁶. Лицо певицы художник делает похожим на клоунскую маску, которая «схематизирует, сгущает, искажает, преувеличивает, ослабляет, изламывает, подчеркивает» естественные черты женского лица²⁴⁷. Лицо становится бесполом, а иногда — искаженное гримасой — даже мало

²⁴⁶ Siegfried W. Japonisme. The Japanese influence in Western art since 1858 - London: Thames and Hudson, 1981, p.68.

²⁴⁷ Слова артистов цирка братьев Фрателлини, записанные П.Мариелем, цит.по: Воркунова Н.И. Образы цирка в творчестве Тулуз-Лотрека. // сб.статей памяти Б.Р.Виппера / Искусство Запада. Живопись, скульптура, архитектура, театр, музыка, Москва, 1971 г. – с.221

походит на человеческую физиономию. Мимике вторит динамичная пластика рук: в одной литографии они протянуты вдоль тела, будто сведенные нервической судорогой, в другой — резким движением раскинуты врозь, как крылья птицы, в прочих — дерзко указывают в зал или нежно обнимают плечи певицы. По контрасту с тонкими штрихами, с помощью которых Лотрек моделирует фигуру и лицо Гильбер, ее руки он будто бы окунает в краску: они глухо «залиты» черным цветом. Эта часть тела исполнительницы – отдельный персонаж, еще один герой серии, который приковывает к себе внимание едва ли не больше, чем сама артистка.

«Масочность» этой серии образов Гильбер становится особенно явственной при сравнении ее с «Английской сюитой»²⁴⁸, появившейся несколькими годами позднее. Оба альбома представляют героиню во время исполнения песен, оба завершаются изображением ее поклона. Показательно сравнить эти две последних литографии каждого сборника. Во французском варианте²⁴⁹ (*См. Приложение 4, илл. 8*), склоненная в подобии реверанса фигура Гильбер помещена художником слева от текста во всю высоту листа. Одна рука певицы поднята вверх, повторяя вертикальную линию портала сцены, другая — опущена вниз и чуть заведена за спину. Она выглядывает из-за кулисы, отодвинув ее тяжелую ткань, чтобы проститься с публикой по окончании выступления. Поклон, ломающий тело пополам, и кулиса «съедают» часть фигуры певицы, в результате чего она кажется еще тоньше, тогда как руки, противоположно направленные по вертикали, зрительно удлиняют ее тело. Линии платья и прически певицы, угловатые руки, одна из которых «ползет» вверх и «цепляется» за ткань кулисы, кажутся написанными в одно касание, «без отрыва». Они сплетаются в единое целое, в

²⁴⁸ Альбом был опубликован в Лондоне в 1898г. с вступительной статьей на английском языке. От французского издания он отличается тем, что изображения артистки занимают весь лист, а не располагаются сбоку от текста, и «смягченной», менее гротескной художественной манерой – Лотрек создает несколько более приближенные к реальности портреты Гильбер во время выступления.

²⁴⁹ Существует еще один вариант этой композиции – «Иветт Гильбер кланяется публике» в Музее Тулуз-Лотрека в Альби (картон, гуашь, 48x28см).

«закорючку», причудливый гротеск, лишь в общих чертах напоминающий женскую фигуру.

Очевидно, что шквал критики, обрушившийся на художника и модель, оставил свой след на дальнейшей работе Лотрека. Во втором издании художник «перечисляет» значительно больше подробностей, сопровождающих выступления Гильбер: появляются посетители партера и лож, мимо которых шествует популярная артистка, царственно откинув голову, подробное описание ее костюма. Теперь дива облачена не в простое бледно-голубое платье, но в пышный наряд, декорированный пенной оторочкой из кружев на вороте и рукавах, что порой, как показывают некоторые листы серии, дополнялся объемным белоснежным чепцом. Фигура Гильбер в этой серии приобретает объем, плотность, «вес», становится натуроподобной. Литографии передают эффект быстрого, «репортерского», карандашного рисунка: Лотрек уже не «заливкой», но легкой штриховкой указывает на цвет перчаток, слегка подчеркивает удлиненный нос, тонкие растянутые в улыбку губы. Болезненность и хрупкость стана артистки никак не проявлена — фигура укрыта слоями ткани; угловатость, комичная экзальтированность движений сменилась плавностью и мягкостью. Сотканый из прихотливых линий человекоподобный персонаж вырос в уверенную в себе, ироничную, сановитую особу, великодушно принимающую восхищение публики как данность.

Для «сцены поклона»²⁵⁰ (См. Приложение 4, илл.9) Лотрек выбирает ракурс, при котором зритель смотрит на артистку не из кресла партера, но из-за кулис. Мы видим глубокий реверанс первой придворной фрейлины, в который погружается Гильбер, ее пышное платье драпируется тяжелыми парадными складками, а широкие короткие рукава уподобляются крыльям бабочки. Формально, перед нами тот же самый мотив, что во «французской сюите», только данный со спины, но здесь Лотрек снимает почти все пластические искажения, которые доносили до зрителя суть гротескового искусства певицы. Вместо маски

²⁵⁰ Существует еще один вариант этой композиции – «Иветт Гильбер кланяется публике» в Музее Тулуз-Лотрека в Альби (картон, гуашь, 48x28см).

сценического образа Гильбер, он создает серию портретов известной артистки в момент представления, с перечислением всех основных определяющих ее амплуа деталей облика и характерных движений.

В афише «Японский Диван» (*См. Приложение 4, илл.10*)²⁵¹, созданной задолго до появления «Английской сюиты», в 1893г., Лотрек находит, возможно, наиболее точное воплощение сценического персонажа Гильбер и эпохи, ее породившей. Самыми скупыми художественными средствами – при помощи острохарактерного силуэта и кадрирования – избегая велеречивых подробностей, мастер пишет маску исполнительницы. Фигурка певицы занимает малую часть этого внушительного по размеру плаката, но смысловая и художественная роль Гильбер много больше отведенного ей пространства. Произведение делится диагональю оркестровой ямы на две части – зону зрительного зала и, меньшую по масштабу, зону сцены, на которой в верхнем левом углу Лотрек располагает изображение артистки. Столь «необязательная» для певицы часть тела, как голова, «срезана» верхней границей листа – для того, чтобы охарактеризовать исполнительницу, художнику не нужна эта подробность. Положение тела, откинутае назад плечи, вытянутые и сомкнутые перед собой руки моментально разоблачают таинственную персону: зритель сразу же понимает, что перед ним не актриса, акробатка или танцовщица, но певица. Раскрыть тайну ее личности также не составляет труда, т.к. чрезмерная худоба изображенного тела, примечательный его изгиб, чрезвычайно длинная, тонкая шея и черные перчатки недвусмысленно указывают, что это никто иной, как Гильбер²⁵². Персонаж составлен из неизменных образных констант, самых главных внешних признаков и предьявляет пластический, визуальный эквивалент артистического и певческого искусства Гильбер.

Афиша служила рекламой знаменитого кабаре, где выступало множество звезд парижской развлекательной сцены, куда ходила публика совершенно разных социальных слоев, в том числе аристократы, состоятельные буржуа и

²⁵¹ 1892-1893 гг., цветная литография, 75,5x59,5 см. Музей Тулуз-Лотрека, Альби.

²⁵² Заметим, что Гильбер в течение долгого времени была звездой «Японского Дивана», однако к моменту создания афиши не выступала на этой площадке уже два года.

представители культурной элиты. В подтверждение этого факта Лотрек помещает на первый план плаката портрет танцовщицы Джейн Авриль в компании знаменитого художественного критика, франта и завсегдатая лучших столичных увеселительных заведений Эдуара Дюжардена. В отличие от плаката для «Мулен-Руж», где основным способом привлечения посетителей (а значит и главным действующим лицом) была Ля Гулю, в этом произведении смысловой центр не так очевиден. С одной стороны, он смещен в сторону зрителей – Лотрек показывает, что кабаре пользуется популярностью среди ведущих критиков и элегантных дам. С другой, художник демонстрирует, насколько разнообразны сокровища «Японского Дивана», в котором можно увидеть выступление популярной певицы Гильбер, танцовщицы канкана Авриль и насладиться этим действием в обществе признанных ценителей прекрасного.

Отличительные свойства образа и творческой манеры каждой из исполнительниц, их самобытность, особенно ярко проявлены в этой афише через прием противопоставления. Гротесковая угловатость Иветт Гильбер, ее детская бесполость контрастирует с мягким, гибким, полнокровным абрисом фигуры Авриль. Последняя выступает здесь в качестве символа воплощенной женственности и элегантности, в ней явлена стать светской дамы, внимающей звукам музыки и пения сдержанно, полу-прикрыв глаза. Шикарная шляпа с перьями, скромное, но вместе с тем роскошное, черное платье, пышный объем рыжих волос и тонкие черты лица очерчены упругим, плавным контуром, которому вторят линии грифов виолончелей в оркестровой яме, стула из гнутой древесины, на котором она восседает, как на троне, и мягкий овал бокала для шампанского, покоящегося около ее локтя. Детали костюма и прически Авриль даны едиными цветовыми пятнами, что сообщает ее облику величественность и монументальность.

Красота и змеиная грация фигуры танцовщицы оттенена не только гротесковой искаженностью Гильбер. Столь же комический вид Лотрек придает мсье Дюжардену: он сажает критика в неестественную, искривленную позу в глубине ложи позади Авриль. Его щеки и губы, к которым он поднес гнутый

наконечник своей трости, карикатурно раздуты, один глаз сластолюбиво прищурен, а вместо второго виден слепой зрак моногля. Напыщенный фронт очевидно более увлечен сидящей рядом дамой, чем происходящим на сцене – он разглядывает Авриль подобно ювелиру, которому принесли на оценку редкий камень.

Животная мягкость и гибкость, кошачья грациозность также имманентны образу Авриль, как Иветт Гильбер свойственны резкость и угловатость подростка. Весьма характерно, что сменившая Ля Гулю на посту звезды «Мулен-Ружа» танцовщица тоже была исполнительницей канкана. Однако это были совершенно разные по характеру танцы. Резкая, взрывная пластика распутной Ля Гулю не имела ничего общего с тягучими, плавными движениями Авриль. В каждом произведении Лотрека, посвященном последней — к примеру, «Джейн Авриль в “Жардан де Пари”»²⁵³ (См. Приложение 4, илл.11) и одноименном плакате 1899г.²⁵⁴ — образ танцовщицы полон целомудрия, женственности и невинного кокетства.

Джейн Авриль — пожалуй, самый разработанный персонаж парижской сцены в творчестве Лотрека, одна из самых любимых его моделей. Художник создал множество ее портретов во время исполнения танца и вне сцены, делал афиши, анонсирующие выступления артистки, использовал ее образ для рекламных плакатов кабаре. Однако одним из самых сильных образов танцовщицы, раскрывающих не только собственные черты облика и характера героини, но и феномен артиста кабаре в целом, является работа «Джейн Авриль, покидающая “Мулен-Руж”»²⁵⁵. (См. Приложение 4, илл.12)

Это единственное изображение артистки, в котором не найти и следа ее привычных кошачьих движений, лоска и элегантности наряда, величественной осанки, сверкающей юности лица. Танцовщица, вдруг постаревшая лет на десять, бредет, засунув руки в карманы и уронив неподвижный взор себе под ноги.

²⁵³ 1983г., цветная литография, 130x95см.

²⁵⁴ «Джейн Авриль», 1899г., цветная литография, 56,4x38 см, Музей Прикладного искусства, Копенгаген.

²⁵⁵ 1892 г., картон, отжатое масло, 85,8x64 см., Уодсворт Атенеум, Хартфорд, США.

Лотрек пишет худую изможденную женщину, закутанную в длинное пальто, отрывистыми, резкими мазками так, что ее синее пальто кажется сотканным из косых струй осеннего ливня. Все пространство вокруг героини Лотрек создает такими же косыми мазками краски и нервными ударами-точками. Художник выполняет эту работу так, как будто в его руках не кисть, а карандаш – жесткими, энергичными штрихами. Единственным «живописно» проработанным элементом картины является лицо Авриль, данное в три четверти. Бледное, почти белое, с красно-оранжевым всполохом поджатого рта и синевато-фиолетовыми рефлексамии от пальто и шляпы — это лицо усталого, замученного тяжелым трудом человека. Отчетливо видны впалые щеки артистки, ее сосредоточенный, печальный взгляд.

Привычный масштаб образа Авриль изменяется в этой работе: на голове женщины шляпа с перьями, но у этой шляпы нет ничего общего с шикарными головными уборами артистки Авриль — огромными, похожими на какие-то удивительные грибы или свернувшихся на ее голове райских птиц. Шикарная копна рыжих волос превратилась в блекло-желтый пучок того же оттенка, что блики на стенах и мостовой. От гордой царственной осанки или девичьего кокетства тоже не осталось и следа.

Как уже было отмечено выше, артист развлекательной сцены, в отличие от драматического актера, вынужден играть свою роль не только на сцене, но и сойдя с нее в зал кабаре или кафе-концерта. Чем популярнее становился артист, тем публичнее была его жизнь – в кафе, на улице, в гостях он оказывался заложником собственного образа, принесшего ему широкую известность и материальное благополучие. Исполнитель практически лишался возможности быть собой. Художник «застал» знаменитую Авриль в момент ночной прогулки до дома, когда даже досужие прохожие не глядят в ее сторону. В это мгновение исполнительница может сделать «передышку», скинуть утомляющую личину, стать собой, а не «изображать» себя. Описываемое произведение не является визуальным воплощением сценического образа танцовщицы Джейн Авриль, но может быть расценено как интимный портрет друга художника.

В основе персонажа-маски Тулуз-Лотрека лежит итог сценического перевоплощения артистов, клоунов и даже простых людей, которые, выходя в свет, всегда кого-то играют. Однако, отталкиваясь от внешности, мастер описывал то, что под ней – суть явления, и в этом корень его пластического гротеска. Лотрек видит и показывает свою модель с нескольких ракурсов: он умеет пластически усилить, заострить и подчеркнуть характерные особенности публичной личины – маски, и вместе с тем, намеком, несколькими деталями обнаружить перед зрителем истинную суть человека. Немаловажно, что Тулуз-Лотрек, донесший до нас истинные портреты самых выдающихся танцовщиков и певцов кабаре и кафе-концертов конца XIXв., сочетал в своем творческом подходе совершенно разные позиции: как «придворный» художник этого мира — он выступал в качестве стороннего наблюдателя, имел возможность изучать его внешнюю составляющую; как посетитель, завсегдатай, друг учредителей практически всех развлекательных заведений Парижа и их ведущих исполнителей — мог изучать их настоящую сущность в частных беседах, постигать, что скрывается за сценической «ширмой». Так, в образе дерзкой, уверенной в себе танцовщицы Ля Гулю угадывается простая девушка, поставленная судьбой в трудные обстоятельства и желающая выйти из них с гордо поднятой головой. Масштаб фигуры Аристида Брюана, которого не может вместить даже огромный плакат, созданный в его честь, обнаруживает желание художника несколько подтрунить над своим героем — исполнителем провокационных, скабресных песенок, но никак не революционным вожаком. Эти примеры явственно обнаруживают, что художник, виртуозно схватывая маску, сконструированную артистом, в тот же момент приподымает ее, одновременно показывает зрителю «ширму» и человека за ней.

Противоположный принцип лежит в основе создания образов сцены в творчестве Жоржа Сера. Если в центре художественного мира Лотрека находился самобытный персонаж-маска, задававший индивидуальные параметры произведения, то в основе метода Сера лежала умозрительная идея, желание

уловить и зафиксировать типологические признаки культуры массовых развлечений Парижа конца века.

Основатель дивизионизма за свою недолгую жизнь создал три живописных полотна, в которых фигурируют герои, связанные с темой настоящего исследования – «Парад»²⁵⁶, «Канкан»²⁵⁷ и «Цирк»²⁵⁸. По сравнению с уже обозначенным объемом произведений на ту же тематику у Дега, может показаться, что для Сера она была не столь значима. Однако рисунки мастера, посвященные танцовщицам канкана, «эстрадным» певицам и актерам бродячих театров, появляются практически сразу, как только Сера находит свой художественный почерк, в начале 1880-х гг., и проходят через все его творчество. Впрочем, не только обилие этих рисунков выявляет глубокий интерес Сера к теме. Количественный признак, безусловно, не является для нас решающим.

Весьма показательно, что из шести программных многофигурных полотен художника²⁵⁹ три посвящены современным публичным квазитеатральным развлечениям и их исполнителям. Учитывая личные качества Сера и особенности его творческого подхода – то, с какой основательностью он брался за создание каждого жанрового полотна, выбирал место действия и героев произведения, количество подготовительных рисунков, живописных эскизов, предшествовавших появлению окончательного варианта – мы в праве утверждать, что это не случайно. Каждое произведение на сюжет парижской жизни включает в себе не очевидный с первого взгляда подтекст, сформулированный вывод, касающийся нравов и условий жизни общества, современного Сера. Над восхищенной описательностью любого, выхваченного эпизода в них превалирует отбор, компоновка, анализ и заранее определенная смысловая нагрузка полотна. Именно поэтому для настоящего исследования творчество художника-неоимпрессиониста представляет большой интерес.

²⁵⁶ 1887-88гг., Музей Метрополитен, Нью-Йорк

²⁵⁷ 1889-90гг., Музей Креллер-Мюллер, Оттерло

²⁵⁸ 1890-91гг., Музей Орсе, Париж

²⁵⁹ Имеются в виду «Купание в Аньере» 1884г., «Воскресный день на острове Гранд-Жатт», 1884—1886гг., «Натурщицы» 1887-88гг., и указанные выше «Парад», «Канкан» и «Цирк».

В основе каждого живописного произведения Сера лежал вывод, итог его наблюдений над жизнью, адресованный зрителю, заставляющий его задуматься о современности. Художник не просто делился некоторым фактом реальности, но подвергал заинтересовавшее его явление анализу. Многофигурные полотна Сера напоминают пазл, собранный из множества фрагментов, где каждый персонаж, каждое дерево или элемент архитектуры, зная свое место, отвечает общей идее²⁶⁰. Так, полотно «Парад» (*См. Приложение 4, илл.13*) — оно создавалось мастером параллельно с «Натурщицами»²⁶¹ для Салона «Независимых» 1888г. — «распадается» на несколько рисунков разных лет, в которых присутствуют все ключевые элементы будущей картины. Тремя основными из них являются: «Дерево»²⁶², «Тромбонист»²⁶³, и «Месяе Лояль и пони»²⁶⁴ (*См. Приложение 4, илл.14 а*). Герои этих рисунков, практически без изменений будут перенесены автором на холст.

Время создания этих графических листов совпадает с периодом непосредственной работы Сера над «Парадом», так что они могут считаться подготовительными. Впрочем, мы можем зафиксировать увлеченность Сера миром бродячих комедиантов еще с начала 1880-х гг. Впервые, согласно данным Р.Томпсона, художник обращается к этой теме в 1881г., во время поездки в Монфермей²⁶⁵, а позднее, в 1886г., выставляет свои графические работы, посвященные цирку и странствующим актерам, на выставке импрессионистов. Таким образом, традиционная тема уличных комедиантских выступлений была хорошо разработана художником еще до окончательного сложения целостной концепции полотна.

²⁶⁰ Известно увлечение Сера в ранний период его творчества искусством Н.Пуссена и Д.Энгера.

²⁶¹ Фонд Барнса, Мерион

²⁶² 1887-88гг., бумага, карандаш конте, 30x24см., Частная коллекция, Париж

²⁶³ 1887-88, бумага, карандаш конте, итальянский карандаш; 31,1x23,8см Музей искусств Филадельфии

²⁶⁴ 1887-88гг., бумага, карандаш конте, 29,5x22см., Собрание Анны и Питера Ротшильдов, Нью-Йорк

²⁶⁵ Однако Томпсон не приводит в своей монографии рисунков того времени, а ссылается на работу — Richard Thomson. Seurat. - Oxford, New York: Phaidon Press Limited, 1985, p.148

Несмотря на то, что обилие рабочего материала типично для Сера и характерно для всех его многофигурных жанровых композиций, «Парад» — первая вещь, целиком «сочиненная» художником, в которой натура покоряется натиску идеи. В этой связи особенно любопытен тот факт, что автор столь трудоемкого, скрупулезного и предполагающего аналитический подход художественного метода, обращается с целью его последовательного применения к столь далекой от него по духу сфере — комедиантскому уличному представлению, полному площадного юмора и непредсказуемых импровизаций.

Сера задумывает ночную сцену, ноктюрн, в которой он не зависел бы от «капризов» природы, от пленэрных эскизов, диктующих свои «естественные» законы. Такой метод работы позволяет художнику последовательно претворить в жизнь свою живописную теорию и создать произведение, способное предопределять будущую реакцию зрителя²⁶⁶. Он создает лишь один масляный эскиз²⁶⁷, в котором устанавливает фундаментальную хроматическую конструкцию уже сложившегося в его сознании полотна. Несмотря на скромные, сравнительно

²⁶⁶ Дивизионизм, или пуантилизм, им созданный, опирался на математический расчет, на открытия последнего столетия в области изучения цветового спектра, композиционного, цветового и линейного построения и психологического воздействия этих составляющих картины на зрителя, среди которых основными были: открытия Шарля Анри, Шарля Блана (1813—1882гг., это французский художественный критик, историк, искусствовед и гравёр, член Французской академии; автор «Истории живописи всех школ», в которой им были собраны биографии наиболее известных европейских художников; автор «Грамматики искусства рисования» 1867г., где им была высказана теория о взаимозависимости между средствами художественной выразительности, а также о физиологических и психологических особенностях их восприятия человеком), Хумберта де Супервиля (1770-1849гг. — художника и ученого голландского происхождения, с 1829г. работавшего в Риме и являвшегося членом «Академии размышляющих», основанной Ф.Джани в 1790-х гг, автора ряда теоретических работ по искусству) и колористические теории Делакура. Далее, при обращении непосредственно к произведениям Сера, некоторые аспекты теорий этих ученых будут охарактеризованы подробнее. Более детальное рассмотрение этих научных теорий применительно к искусству Сера см. в: Kemp M. The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat - London: Yale University Press; Revised ed. edition, 1992., и Thomson R. Seurat. - Oxford, New York: Phaidon Press Limited, 1985., Appendix 1, где приведено письмо Сера к Феликсу Фенеону от 20 июня 1890г., в котором художник подробно излагает научные изыскания, которые легли в основу его метода.

²⁶⁷ «Парад», 1888г., деревянная панель, 16х26см, собрание Фонда Эмиля Бюрле, Цюрих.

с предыдущими картинами, размеры «Парада»²⁶⁸ (100x150см) и спешку, в которой он создавался, чтобы успеть к Салону, эта работа, очевидно, была очень существенна для Сера, поскольку дальнейшие его поиски в области жанра пойдут именно по этому пути.

Очень важное для понимания общего замысла картины высказывание Сера (оно было записано в 1888г. его другом писателем Гюставом Каном и, по всей вероятности, относится к периоду работы художника над «Парадом») цитирует Р.Томсон: «Я хочу представить современных людей упрощенными до их существенных характеристик, двигающимися так, как они могли бы двигаться на фризах Фидия, и поместить их на полотно, построенное по законам хроматической гармонии, так, чтобы градации тона, находились в согласии с направленностью линий; полотно, где линия и цвет существовали бы согласно друг другу»²⁶⁹. Исследователи творчества художника, Р.Томпсон и Д.Рассел, упоминают о диаграммах и многочисленных заметках, касающихся цветового решения картины, которые Сера сделал с обратной стороны масляного эскиза. Они доказывают, что художник мыслил «Парад», исполненным сообразно с золотым сечением и в соответствии с теориями своего друга, ученого Шарля Анри, которые тот высказывает в работе «Введение в научную эстетику» 1885 г.²⁷⁰.

²⁶⁸ Картина порывает с традицией Сера писать многофигурные композиции в натуральную величину, однако сохраняет заданную ранее пропорцию: полотно на половину меньше по высоте, чем по длине.

²⁶⁹ Цит. по: Thomson R. Seurat..., p152.

²⁷⁰ Шарль Анри (1859–1926 гг.) – французский издатель, историк математики и библиотечарь Сорбонны. Им было написано несколько трудов по истории математики, геометрии, психофизике и смежным дисциплинам, в частности «Эстетика и психофизика» 1890г. и «Гармония форм и цветов» в 1891г. Анри приходит к заключению о физиологическом воздействии композиционного и цветового построения полотна на зрителя. Направленность вертикальных, горизонтальных и диагональных линий, которые составляют архитектуру произведения, имеют совершенно определенное эмоциональное воздействие. Такую же взаимосвязь Анри усматривал по отношению к колористическому строю картин: вследствие длины их волн, красный, оранжевый и желтый цвета сообщают приятные ощущения, а зеленый, синий, фиолетовый вызывают грусть. Анри также разработал хроматический круг, в котором были представлены все дополнительные цвета и все цветовые гармонии. Схожие мысли высказывал и Шарль Блан — еще один теоретик, повлиявший на формирование художественного метода Сера. Мартин Кемп пишет, что основным свойством идей Блана была его «романтическая» (Kemp Martin. The science of art: optical themes in western art from

Сюжет «Парада»²⁷¹ повествует об одном из «аттракционов» знаменитой ежегодной Ярмарки Имбирного Пряника — выступлении актеров и музыкантов Цирка Корви. Сера пишет публику, толпящуюся около временной сцены, на которой играют музыканты перед представлением. Работу можно разделить на три узловых «эпизода». Зеленая конструкция справа – театральные кассы, куда направляется состоятельная публика, которая может позволить себе купить хорошие места. Центральное место отдано стоящему на отдельной сцене тромбонисту, позади которого видна еще одна лестница в кассы «для бедных». В левой части «Парада» Сера располагает балкон с музыкантами и ту часть публики, что стоит за дешевыми билетами. Вся сцена разворачивается перед временным цирковым тентом, который декорирован овальными цветными афишами и прочей зазывной рекламой.

Помимо идеальной, точно выверенной композиционно и колористически «сценической коробки» (декораций), Сера необходимы были идеальные актеры – исполнители режиссерского замысла. Именно для этого художник прибегает к

Brunelleschi to Seurat, London, 1990., p. 256) убежденность в прямой связи между средствами художественной выразительности и «глубочайшими струнами человеческой души» (Кемп Мартин. Там же.). В своих изысканиях он опирался на разработки художника и теоретика Х. де Супервиля, в частности, на иллюстрирующий эти идеи рисунок голландского мастера «Схематические лица» («Эссе об абсолютных знаках в искусстве», Лейден, 1827-32гг.). Как следует из названия, рисунок представляет собой три условно изображенных человеческих лица в различных эмоциональных состояниях. В первом из них линии глаз, носа и губ направлены от центра лица вверх, что создает эффект улыбки и прищуренных в порыве смеха глаз; во втором изображении линии глаз, носа и рта представлены в виде горизонтальных черточек; в третьем, направленность линий зеркально противоположна первому рисунку. Таким образом, де Супервиль иллюстрировал зависимость вектора линий от настроения, которое они сообщают зрителю: приподнятое, индифферентное или спокойное и удрученное.

²⁷¹ Форма парада, и это не могло быть не известно Сера, — традиционна для социальной и политической карикатуры. В активных выпадах против власти средствами живописи Сера никогда замечен не был, тогда как социальный анализ является важнейшим зерном каждой его многофигурной работы. Как следует из цитаты, приведенной выше, одной из целей Сера в этом произведении было представить емкую характеристику того разнородного общества, что собиралось на окраинах Парижа. Весьма примечательно, что этот ключевой мотив занимает так мало фактического места на полотне: весь зрительский ряд срезан нижним краем картины по плечи – их социальную принадлежность мы можем понять лишь по головным уборам и направлению движения в разные кассы. Обладателей цилиндров и модных причудливых дамских шляпок Сера группирует в правой части, тогда как толпу слева составляют рабочий в характерной кепке, три девушки с непокрытой головой и мелкий буржуа в котелке - они ждут своей очереди купить билеты по 50 сантимов.

маске, как к образно-визуальной структуре, в рамках которой можно создать персонаж в равной степени условный, типологический и функциональный – обладающий необходимым набором внешних и поведенческих качеств, сразу улавливаемых зрителем.

Еще в начале творческой карьеры, до создания своих первых громких живописных произведений, Сера часто ездил на этюды в пригороды и на окраины столицы, работал в малоимущих восточных районах. Итогом этих поездок стало множество зарисовок представителей четвертого «класса»²⁷². В большинстве своем они относятся к началу 1880-х годов. Очевидно, что художник посвятил много времени изучению и наблюдению за этими людьми и их бытом. Рисунки модисток, нянек, уборщиков, мелких торговцев, грузчиков и других рабочих разного рода отличаются емкой и точной фиксацией характерной для них пластики, деталей одежды, головных уборов, причесок. Сера выводит «экстракт» того, что можно было бы окрестить типологической маской социальной принадлежности: его персонажи лишены индивидуальности, даже лиц, но по едва различимым атрибутам их внешнего вида, движениям и рабочим инструментам, которыми они нагружены, зритель может безошибочно определить, кто эти люди. Сера занимает социальная функция человека и те черты, которые его герой приобретает, выполняя каждый день определенный набор действий, сталкиваясь с теми условиями, в которые его поставило общество.

С точки зрения сюжета, композиции и цвета «Парад» делится на две части – левую и правую. В правый сегмент Сера помещает состоятельную публику и распорядителя Цирка Корви со стеклом под мышкой, а также исполненного самолюбования юношу во фраке и пышном воротнике, который, по всей

²⁷² Рисунки художник практически всегда выполняет в одной технике – карандаш конте по бумаге с ярко выраженной фактурой, которую он заштриховывает с разной степенью нажатия. Такая манера позволяет ему избегать резких контуров и жестких линий. Все пространство в его графических работах кажется состоящим из неких одинаковых молекул, которые в наиболее разреженном виде похожи на воздух, группируясь кучнее — на дома, элементы городской среды, а в наиболее тесном соседстве превращаются в подобие той или иной человеческой фигуры. Персонажи рисунков Сера напоминают призраков, поскольку зритель видит лишь их силуэты. Только берясь за создание портрета в технике графики, Сера прорабатывает индивидуальные особенности лица, его выражение, характерные частные детали облика.

вероятности, анонсирует программу выступления и приглашает на него всех желающих. Последний сильно отличается от привычного типа зазывалы в работах Домье и его братьев по газетной карикатуре – растрепанного крикуна, распаленного собственными пламенными рекламными речами, обращающегося к публике всякого сословия в надежде продать как можно больше билетов. Голова оратора у Сера, аккуратно уложенная, с эффектным, кокетливым хохолком, обращена к фешенебельной части зрителей. Несмотря на то, что торс его развернут к общей массе аудитории, сложенные на груди руки и колени устремляются вправо — как на египетских рельефах²⁷³ — по направлению к властимушам. Сам мотив лестницы, по которой поднимаются состоятельные буржуа, соответствует теории о восходящих слева направо линиях, сообщающих зрителю ощущение приподнятости и веселья. Это впечатление усилено и цветом: здесь доминируют энергичные желтые, оранжевые и красные тона.

Левый сегмент, который, кстати, занимает большую часть всего полотна, решен в печально-меланхолическом ключе. На этот эффект работает примат синих, фиолетовых и зеленых тонов, а также сочетание горизонтальных и направленных сверху вниз линий. Главным мотивом, заключающим в себе это нисходящее движение, является тромбонист. Его фигура в самом центре полотна чем-то напоминает узкую пирамиду, начинающуюся конусовидной шапочкой и стекающую, расширяясь, к сцене-платформе. Это «удрученное» движение поддерживают очертания лестницы в кассу «для бедных» и музыкальных духовых инструментов в руках у исполнителей на балконе. Отчетливо выделяющиеся горизонтали – постамент тромбониста, перила, отгораживающие музыкантов, очертания рекламных плакатов на тенте Цирка и ряд газовых осветительных рожков²⁷⁴ – примиряют разнонаправленные линии, собранные в

²⁷³ Джон Рассел отмечает, что на трактовку фигур в этом произведении повлияло увлечение Сера египетским искусством. Russell J. Seurat – London: Thames & Hudson, 1985, p.216.

²⁷⁴ Депрессивную мрачность верхней горизонтали Сера «разбавляет» формой газовых светильников, похожих на сияющие звезды или цветы, которую он сам в письме от 1890г., называл символизирующей празднество. Теплый розовый свет, исходящий от них и от освещенного циркового тента несколько скрашивает общий печальный, холодный и «мокрый» строй всего полотна. См. об этом: Russell J. Seurat..., p.218.

одном полотне, и позволяют гармонизировать столь же различный эмоциональный посыл двух частей.

В связи с переустройством города бароном Османом в столице и на окраинах произошло серьезное социальное перераспределение: каждый район получил свое классовое лицо. Отныне рабочий люд и мелкие буржуа, вытесненные за пределы престижного бульварного кольца, были вынуждены селиться на периферии: «Классовая война была отражена в географии столицы»²⁷⁵. Районы, удаленные от центра города, были четко поделены между представителями разных слоев общества: к северу и северо-востоку от бывших городских стен обитали революционно настроенные, почти нищие слои общества — рабочие со своими семьями, мелкие преступники и бездомные; юг и юго-запад, напротив, был местом сосредоточения состоятельных буржуа, это была зона тихой семейной жизни и достатка.

Ярмарка Имбирного Пряника устраивалась на площади Наций, на восточной окраине Парижа, находящейся на расстоянии чуть менее километра от Порт де Вэнсенн, в 12 административном округе столицы. В течение всего года это был типичный рабочий район, населенный теми, кого Сера определил в левую очередь на своем полотне. Однако на ярмарку съезжался весь Париж: привычные обитатели района толпились у временных комедиантских подмостков наряду с буржуа и столичной «интеллигенцией» — писателями и художниками, среди которых мотив цирковых выступлений и парада по-прежнему пользовался большой популярностью. Меж современных мастеров слова, посвятивших свои сочинения этой теме в 1880-е гг., было много близких знакомых Сера. Среди них следует упомянуть такие имена как Жан Аябер, Жан Лоррен и Жюль Валлес²⁷⁶. В художественном мире интерес к теме парада проявляли Шарль Морен, Жан-Франсуа Рафаэлли²⁷⁷, прославившийся своими работами о жизни городских окраин, и Эмиль Бернар. Все перечисленные описывали мир ярмарок и парадов

²⁷⁵ Tombs R. The war against Paris. 1871 – Cambridge: Cambridge University Press, 1981 – p.3

²⁷⁶ Последний собирал материал для новеллы «Укротительница» о быте комедиантов, однако он остался опубликованным лишь в виде серии статей в «Жиль Блас» за 1882г.

²⁷⁷ На персональной выставке Рафаэлли 1884г. были представлены две работы на тему парада.

полным радостного гомона, задорной музыки и смеха, хотя и не забывали упомянуть нищету, которая окружала этот «праздник жизни». Сера трактует сюжет принципиально иначе.

Магистральным впечатлением от полотна становится некоторая подернутая тоской созерцательность. Художник останавливает мгновение, почти лишает его красок, так что кажется, будто дело происходит не вечером, а в осенний промозглый день под морозящим дождем, когда весь мир одновременно предстает и красивым, и печальным. Сера не занят ставшим типичным для салона сюжетом о тяжелом быте бродячих комедиантов. Мастер совершенно «выключает» в этой традиционно громкой сцене звук, чтобы смотрящий имел возможность услышать то, о чем ему говорит автор, не отвлекаясь на мишуру или дешевые слезливые трюки.

Художник разворачивает перед зрителем социальную панораму. Не смотря на то, что большая часть полотна отведена художником для изображения артистов и администрации Цирка Корви, смысловая доминанта и даже пластическая проработка смещена в сторону публики. Все участники представления пребывают в некоем оцепенении, они бесстрастны, по большей части неподвижны, и механически выполняют свою работу. Музыканты на балконе кажутся клонированными, неживыми «человекомашинами»²⁷⁸. Даже тромбонист, выведенный Сера на первый план, представляется скорее частью своей платформы, чем живым существом, элементом архитектуры или заводной

²⁷⁸ Весьма примечательно, в этой связи, что актеров-комедиантов из подготовительных рисунков Сера заменяет музыкантами. (См. Приложение 4, илл. 14 б) Используя в живописном полотне фигуру распорядителя цирка из упомянутого листа «Месье Лояль и пони», Сера не включает в него двух других героев – самого пони (несмотря на то, что «ученые звери» были визитной карточкой Корви) и клоуна. Чаще всего персонажи его графических «разработок», таких как «Три танцора» (или «Комедианты», 1886г.; бумага, карандаш конте; 24,1x31,1см; Собрание А. Вуднера, Вашингтон), или «Пьеро и Коломбина» (1887-88; бумага, карандаш конте; 24,8x31,2см; Музей искусств Касама Нихидо, Япония) находятся в активном, характерном движении. Они веселят и развлекают зрителя. Выбор неподвижных музыкантов для живописного полотна обусловлен нежеланием Сера сообщить центральной композиции приподнятое, радостное настроение — ведь стремящиеся вверх жесты рук и движения ног комедиантов могли бы (согласно теории Анри) сформировать именно такое впечатление. Сера, сосредоточенный на социальной проблематике, сознательно избегает этого тона.

куклой. Мы понимаем, что перед нами исполнители, только благодаря их физическому расположению на сцене и наличию у них музыкальных инструментов. В то же время зрительский фронт гораздо более оживлен, даже несколько персонализирован.

Таким образом, традиционные ассоциации, связанные с формой парада, — художник-комедиант, творческая индивидуальность выступающая перед глухой безликой толпой, — на которые указывает Ричард Томпсон²⁷⁹, кажутся здесь не слишком убедительными. Гораздо важнее, что «Парад» — первое живописное произведение Сера, в котором он использует сюжет популярного массового развлечения современного Парижа для анализа социальных явлений эпохи. Художник пишет фреску современной жизни. В ее успокоенном, пропитанном вечностью ритме, вереницей проходят все слои столичного общества конца века. Тут отражаются особенности их существования: мода, развлечения, пороки, уродство и «классовая» несправедливость, смешанные с характерными для этой сферы жизни блеском и красочностью. Это полотно — первый опыт художника по созданию многозначной, поэтической метафоры, которая раскрывает болезни общества.

В следующем многофигурном полотне Сера «Канкан» (1889-90гг., *См. Приложение 4, илл.15*) градус критики современного общества сильно повышается, а контраст между искрящимся, разгульным весельем популярных парижских развлечений и плачевным моральным и социальным состоянием населения столицы слышен еще отчетливее. Путь к формированию замысла картины начинался, как и в случае с «Парадом», с рисунков. Впервые Сера делает карандашные зарисовки танцовщиц канкана и певиц кафе-концертов в 1880-81 гг., а в Салоне «Независимых» 1887 и 1888гг. выставляет законченные графические произведения.²⁸⁰ В основе сюжета и композиции полотна «Канкан»

²⁷⁹ Thomson R. Seurat... pp.155-156.

²⁸⁰ Принципиальное отличие от рассмотренных выше рисунков комедиантов состоит в том, что это не натурные беглые зарисовки, а выполненные в мастерской законченные произведения, которые Сера заранее готовил к показу в Салоне.

лежит рисунок из этой серии - «В “Японском Диване”»²⁸¹ (См. Приложение 4, илл.16). Окончательному варианту картины предшествовало, помимо него, еще два живописных эскиза на доске и холсте, при рассмотрении которых становится ясно, как формировался замысел «Канкана».

Композиционная основа картины Сера, вне всякого сомнения, отражает смысловые коннотации, заложенные в нее художником. В первом живописном эскизе²⁸² положение фигуры зрителя первого ряда – главного проводника критической мысли художника - претерпевает изменения. Если в рисунке его присутствие лишь слегка обозначено, то в живописном эскизе (См. Приложение 4, илл. 17 а)) внимательно наблюдающий за действием мужчина «материализуется» полней – у него появляется левое плечо и абрис скулы. Во втором, позднейшем варианте²⁸³ (См. Приложение 4, илл. 17 б)) этот персонаж еще больше входит в пространство картины: в правом нижнем углу мы видим его полное, одутловатое лицо, плотно сомкнутые губы, часть костюма и шляпу, практически скрывающую его взгляд. Но и это не последнее изменение. Настойчивое «вторжение» этого элемента в пространство картины становится очевидным при рассмотрении окончательного варианта. Все приметы, что Сера дает посетителю первого ряда, недвусмысленно говорят о цели его визита в кабаре: он облачен в дорогую шляпу и костюм, наделен толстым, масляным, сластолюбивым лицом со вздернутым носом и крупными ноздрями, жадно впитывающими все запахи кабаре, и держит перед собой трость так, словно стремится еще откровеннее испарушить ею юбки танцовщиц.

Художник задумал произведение, отражающее реалии современного веселящегося Парижа, подобным формуле, ни одно из слагаемых которой не должно быть упущено. Чтобы воссоздать атмосферу бурного веселья распущенной публики, он заменяет ранее разработанный в рисунках мотив эстрадных певиц (внешне статичных, выступающих в целомудренных позах и костюмах) исполнительницами скандального, «развратного» канкана, стяжавшего

²⁸¹ 1887-88гг., бумага, карандаш конте, 30,5x23 см., Лувр, Париж

²⁸² 1889-90гг., доска, масло, 21,8x15,8см., Собрание Института Искусств Курто, Лондон.

²⁸³ 1889-90гг., холст, масло, 55,2x46,9см, Художественная Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало.

неслыханную популярность среди жителей столицы и всей Европы²⁸⁴. В пандан к ним художник помещает единственного посетителя, который олицетворяет собой основную аудиторию такого рода развлечений – развращенную деньгами буржуазию, потворствующую моральному падению беднейших слоев общества.

Сюжет о девушках-танцовщицах из низших слоев, обязанных зарабатывать деньги для себя и владельцев кафе за счет обеспеченной публики фешенебельных районов, был очень распространен в это время. Современные художники, писатели и журналисты по-разному трактовали его. Некоторые высказывали сочувствие к судьбам бедняжек, другие, ставили акцент на политической подоплеке проблемы, обвиняя правительство в неспособности обеспечить достойную жизнь граждан (тем самым почти оправдывали действия девушек), прочие обвиняли все общество в моральном падении. В сочинении Гюйсманса «Некоторые» 1889г. есть описание картины Раффаэлли, на которой изображена артистка, танцующая «кадриль». Сущность главной героини картины писатель обозначает следующим образом: она пришла «с окраин, чтобы прожить свою жизнь на сцене, удовлетворяя вуаеристическую похоть жителей богатых кварталов; но под карнавальными блестками, под косметикой, под всей экстравагантностью этих выставленных на показ животов и поднятых грудей, я нашел пьяную вульгарность жеста и торгашескую похоть глаз»²⁸⁵.

Развлечения такого рода вызывали бесконечные споры в политической среде, являлись актуальной темой для дебатов в высшем свете и поводом для широкой полемики в прессе. «Правые» считали грубые, тривиальные и весьма сомнительные с моральной точки зрения выступления артистов опасными для буржуазии, тогда как «левые» сетовали, на то, что кабаре отвлекают низшие слои

²⁸⁴ Популярность этого сюжета среди современников можно подтвердить следующим курьезным примером. В 1889г. график Ф.Люнель сделал для выпуска «Кюрьер Франсэ», приуроченного ко Всемирной выставке, иллюстрацию, в которой авторитет Эйфелевой башни, как символа нового облика столицы Франции, оспорен юной танцовщицей. Вместо того, чтобы воздавать должное чуду инженерной мысли - башню художник помещает на задний план работы - члены жюри выставки внимательно разглядывают юную особу, вскинувшую ногу в характерном для канкана движении и открывшую их взглядам свои кружевные панталоны.

²⁸⁵ Цит. по: Richard Thomson. Seurat... p208.

общества от революционной борьбы. Монархисты объявляли популярность кафе-концертов следствием разлагающих народ действий слабой и нравственно распушенной Третьей Республики.

Сера не высказывает собственной отчетливой позиции на этот счет. Вместо расхожего в то время сентиментального сюжета о бедных девушках из рабочих кварталов, поставленных перед необходимостью веселить публику непристойными танцами и торговать собственным телом ради куска хлеба, художник берется за создание объективной картины. Холодно и рационально он показывает танцовщиц такими, какими они предстают перед зрителем изо дня в день: это - череда похожих на кукол девиц, с одинаковыми «рабочими» улыбками, в цветастых нарядах, что с точностью робота выполняют заученные движения, и чья цель - удовлетворение потребностей обеспеченной публики.

Одним из слагаемых общей идеи «Канкана» являлось желание художника увековечить сюжет, типичный для массовой графики, — журнальных и газетных гравюр, рекламных плакатов — в формах большого искусства. Сера хотел возвысить этот бытовой мотив и те социально-общественные проблемы, которые за ним скрываются до уровня проблематики серьезной живописи. Помимо необходимости быть знакомым с ночной жизнью Парижа и ее особенностями²⁸⁶, одним из средств в достижении этой цели для художника было знакомство с печатной графикой. Главным «помощником» Сера в формулировании пластического словаря был Жюль Шере, чьи плакаты художник коллекционировал. В «Канкане» переключка с работами Шере, в частности, с его цветной литографией «Новый цирк. Ярмарка Севильи», 1889г.²⁸⁷ (*См. Приложение 4, илл.18*), очевидна. Живописец использует схожую композиционную схему для своего полотна — он фактически копирует расположение сцены с танцовщицами и фигурами музыкантов у ее подножия. Однако лишь буквальной адаптацией пластического «словаря» плакатиста его

²⁸⁶ Несмотря на то, что Сера вел замкнутый, тихий образ жизни и отнюдь не стремился к подобного рода времяпрепровождению, известно, что он посещал артистические кабаре, в частности, заведение Рудольфа Салли «Черный Кот». По всей вероятности, во время работы над «Канканом» ему приходилось «захаживать» и в заведения менее изысканного уровня.

²⁸⁷ Музей Рекламы, Париж.

влияние не исчерпывается. Сера, озабоченный новой задачей - передать в технике дивизионизма человеческие фигуры в активном движении, перенимает некоторую резкость, угловатость линейной манеры Шере. По сравнению с его предыдущими работами персонажи «Канкана» совершенно лишены привычной мягкости, округлости, зыбкости, в них появляется что-то от шаржа, гротеска.

Не удивительно, что в поисках новой пластики Сера обращается именно к Шере. В конце XIX века последний воспринимался не только как один из самых коммерчески успешных мастеров рекламных плакатов, но так- же, как художник, умевший соединять актуальные сюжеты своего времени, исполненные в актуальной же технике (известно, что Шере оказал большое влияние на развитие «жанра» афиши), с классической традицией. Женские персонажи этого мастера, в глазах современников, были прямыми наследницами образов Тьеполо и Ватто. В качестве другого важнейшего достоинства этого художника отмечалось его умение проявлять тонкий вкус и остроумие при обращении к «вульгарным» сюжетам.

В следующем Салоне «Независимых», открывшемся 10 марта 1891 года, Сера решается представить программное, однако незаконченное, полотно «Цирк» (*См. Приложение 4, илл.19*) и несколько марин. Масштаб «Цирка» весьма внушителен — вместе с оформленной художником рамой размер картины составляет 185x150см — а фигура клоуна на первом плане написана в натуральную величину. В полотне суммировались все предыдущие поиски Сера в области изображения столичных развлечений: попытки выработать точные иконографические и пластические знаки для визуальной характеристики духа времени, людей, посещающих эти зрелища, передачи движения исполнителей и публики. В этой работе Сера использует собственный накопленный материал в области социального анализа и образный арсенал плакатистов, главным образом все того же Шере. Критический подтекст здесь артикулирован наименее четко. Несмотря на детальную проработку «населения» зрительного зала — ряды амфитеатра заполнены представителями всех слоев общества от бедняков на галерке до состоятельной публики и аристократии первых рядов — главными

задачами «Цирка» являлись адаптация собственного художественного метода Сера, научных разработок в области цвета и композиции для передачи активного движения и перевод специфической иконографии в область высокой живописи.

В стремлении дать как можно более полную картину времени, Сера включает в состав картины не только представителей всех социальных слоев, но «перечисляет» и основные цирковые жанры: на одной сцене сходятся клоуны, акробаты, наездники, дрессировщики. Таким образом, Сера хотел создать живописное полотно, которое смогло бы как можно объемнее охарактеризовать эпоху, его породившую. Возможно, поэтому «Цирк» — самая тонко «выделанная» картина мастера, в которой он с равным тщанием прорабатывает общую архитектонику и мельчайшие детали костюмов и мимики своих героев.

Созданию полотна предшествовала большая подготовительная работа. Сера использует кальку, делает шесть рисунков и один живописный эскиз. Само полотно художник разлиновывает прямо по грунту — покрывает его сеткой горизонтальных и диагональных линий, по которым затем пишет. Сделано это с тем, чтобы при добавлении новых персонажей они занимали бы ровно то место, где не нарушали бы задуманный строй картины, а подчеркивали его. Масляный эскиз²⁸⁸ от законченной картины отличает неполный состав участников. В нем Сера формирует само цирковое пространство, «расставляет» ключевых персонажей и лишь намечает фигуры в зрительном зале, а также цветовую гамму будущего полотна.

В колористическом отношении «Цирк» построен на трех основных цветах — красном, желтом и синем — тогда как дополнительным цветам отведена вспомогательная, служебная роль. Ядро пространственной архитектуры цирка складывается из доминирующей вертикали фигуры красного клоуна на первом плане и горизонтальных рядов балюстрад амфитеатра, того же цвета. Центр картины — «акробатическое» ядро — зиждется на желтом пигменте, а синий использован для проработки теней и наиболее статичных фигур и участков изображения. Цвет Сера кладет достаточно крупными, овальными мазками, что

²⁸⁸ Холст, масло, 55x46см, Музей Орсе, Париж.

сильно отличает его от предыдущих полотен, особенно от «Парада», где мелкие точки создавали ощущение, схожее с «шумами» в фотографии. Колористический выбор, равно как примат диагональных и вертикальных линий, поднятых над линией горизонта, призваны сообщать ощущение радости и веселья.

Заметим, что цирковые актеры и акробаты работают буквально по тем же научным законам воздействия на публику, что и художник - активные жесты рук и ног, стремящиеся вверх, растянутые в несколько утрированной улыбке углы рта, яркие костюмы и грим. Следуя природе циркового жанра, Сера все больше отходит от привычных для него способов изображения человека – иератичной статики лица и фигуры в анфас или профиль. Каждому участнику сцены, даже тем, кто сидит в зрительном зале, он пытается придать динамичность позы. В строгий анфас по отношению к смотрящему на картину Сера пишет лишь несколько фигур в зрительном зале. В борьбе с несколько «замороженной», застылой пластикой своих прежних работ, в поиске точных поз и движений циркового мира Сера вновь обращается к Шере. Его присутствие ощутимо во многих аспектах. Благодаря плакату в художественном почерке Сера усиливается линейность, это уже заметно в «Канкане». Мягкие, несколько размытые границы фигур с прежних работ он заменяет прорисовкой контура, свойственной скорее графическим техникам, использует острые углы в трактовке деталей костюмов героев и черт их лица. Это изменение особенно отчетливо обнаруживает себя в способе передачи свойств развевающихся тканей: так, мягкие ленты костюма желтой наездницы и край ткани, которую держит в руках красный клоун, становятся похожими на схематичные молнии – жесткие, проволочные, будто ломанные.

Главные герои «Цирка» — артисты – близкие родственники плакатных образов Шере. Художник фактически берет готовые «модули» мастера рекламных плакатов. Нетрудно найти несколько прямых заимствований из рекламной литографии «Персивани и Вандервельде»²⁸⁹: Сера почти в точности копирует

²⁸⁹ Шере Жюль, «Персивани и Вандервельде», 1875г., цветная литография, 80,5х62см., Музей рекламы, Париж.

позу клоуна-акробата, совершающего прыжок через себя и облик красного паяца в трехрогом парике. (См. Приложение 4, илл.20) Основу облика и положения тела наездницы художник, скорее всего, позаимствовал из литографии Шере к новелле Фелисьена Шансора «Обожатель балерин» (1888г., См. Приложение 4, илл.21). Мотив скачущей вдоль сценического борта по кругу лошади с артисткой на ней, весьма вероятно, появился благодаря выставленной в фойе кабаре «Мулен-Руж» работе Тулуз-Лотрека «Цирк Фернандо» 1888г.²⁹⁰. Сера компилирует собственные натурные впечатления от современного цирка и уже найденные другими мастерами пластические находки-формулы: художник выбирает тот же цирк, схожий ракурс, в котором эффектно вторят друг другу линии зрительских рядов амфитеатра, полукруг арены, движение лошади и дрессировщика с хлыстом.

После знакомства с картиной критик Жюльен Леклерк риторически вопрошал - «может ли эта геометрия называться искусством?»²⁹¹. Как раз в «геометрии» раскрывается принципиальная задача Сера. Несмотря на то, что в «Цирке», по сравнению с более ранними произведениями, художник работает над большим насыщением пространства и персонажей динамикой, произведение не становится от этого «натуралистичнее». Напротив, по своей условности оно все больше стремится к декоративному панно или афише. На этот эффект работает широкая рама, раскрашенная художником, фигура клоуна на первом плане, которая вместо того, чтобы вводить зрителя в пространство картины, останавливает его движение, уплощает пространство и преграждает путь «внутрь». Артисты цирка Сера такие же роботы или машины, как музыканты в «Параде» или танцовщицы «Канкана», они скрупулезно и бесстрастно исполняют свои номера. Для того, чтобы не нарушить этот точный, как швейцарские часы, механизм, Сера разворачивает красного паяца — традиционного проводника сильной эмоциональной краски в ярком костюме и гротесковом гриме — к нам спиной. Голова его несколько повернута вбок, так что зритель может видеть

²⁹⁰ Институт Искусств, Чикаго.

²⁹¹ Цит.по: Richard Thomson... p.214

очертания его лица. Заметим, что он единственный, кто обладает активной мимикой: его рот широко открыт, он либо что-то выкрикивает, либо гримасничает. Лица всех остальных участников действия несут на себе «дежурную» улыбку. Даже про зрителей нельзя сказать, что они захвачены представлением. Большинство скорее выражает свою заинтересованность и одобрение по отношению к происходящему. Акробаты на заднем плане, несмотря на клоунские облачения и грим, мимически крайне сдержанны.

Сера дистиллировал феномен парижского цирка последнего десятилетия XIX в. и представил на суд зрителя его экстракт, в котором все компоненты пребывают в должной пропорции. «Парад», «Канкан», и «Цирк» дают нам ясную картину происходивших в конце века явлений в области культуры, морали, социального положения разных слоев общества. Каждая жанровая картина художника – формула, и как всякая запись на языке символов она имперсональна, условна и предполагает аналитический подход. Сера представляет зрителю знак происходящего, но не само конкретное событие или собственное впечатление от него. Ощущение — субъективно, Сера не навязывает его зрителю. Мастер показывает отобранные по определенному принципу, собранные воедино, согласно закону о гармонии, факты современности и позволяет смотрящему на полотно самому сделать вывод. Собственное отношение к тому или иному явлению дано художником намеками, которые возможно разглядеть только при рациональном разборе произведения.

Сцены квазитеатральных увеселений Парижа и их персонажи - условные маски-типы, тех, кто развлекал и приходил развлекаться, — служили для Жоржа Сера средством создания портрета французской столицы 1880-90х гг.. В основе такого портрета, иллюстрирующего целую эпоху, лежит иконографическая схема, которая, жертвуя частным, обозначает облик традиционных для того времени танцовщиц кафе-концертов, музыкантов, артистов цирка, их одежды, движения, показывает, какой была их публика, как и зачем она приходила на представление. Схематическая пластика героев Сера и их лица, обобщены до уровня знака, в котором заключена вся необходимая информация: их профессия, социальная

принадлежность, магистральная эмоция (радость, печаль или спокойствие), которую испытывает или выражает этот тип в той или иной ситуации.

Не смотря на всю несхожесть манер двух, взятых в этой главе художников, для них обоих построение маски – основополагающий метод создания персонажа, некая образная матрица, с помощью которой они его мыслят, переносят из реальности в двумерное пространство своих работ. Для обоих маска — художественный принцип, позволяющий решить, какие внешние и внутренние черты героя вывести на первый план, а какие опустить. Сродно и основное средство художественной характеристики, которое оба выбирают для описания исполнителя и его аудитории – поиск выразительного силуэта персонажа в движении. Жорж Сера ищет универсальный силуэт или признак актера, музыканта, клоуна, танцовщика, — Лотрек занят поиском линии и детали, способной выразить феномен конкретного артиста. «Общее» Сера всегда искусственно синтезировано – это множество, принципиально приведенное к единому знаменателю. Он стремится запечатлеть «силуэт времени», характерный облик и движения представителя определенного класса или профессии, создать типологическую маску явления, которая обладала бы качеством всеобщности.

Глава VI – Два Пьеро в культуре символизма.

И ледящий луч окрасил белизной
 Широкий балахон, летящий в резком шквале,
 Подобно савану; зияет рот в оскале,
 Вопя, как будто червь снedaет гробовой.
 От рампы фосфорной и пудры стали резче
 Провалы черных глаз, весь этот лик зловещий
 Еще бескровней стал и стал острее нос.

П. Верлен. Пьеро.

Сборник «Далекое и близкое», 1885г.

(Перевод В. Брюсова)

Упадок пантомимы в театре и охлаждение интереса к этому жанру со стороны зрителей в последней четверти века, нисколько не сказался на увлеченности образами полномочных ее представителей — Арлекина и Пьеро. На протяжении девятнадцатого столетия их маски все глубже проникали в плоть европейской культуры, из сценических образов постепенно превращаясь в символическое воплощение театрального духа. Эта пара антиподов легко перескакивала из одного вида искусства в другой: они острили на страницах сатирических печатных изданий, позировали салонным художникам, вдохновляли поколение живописцев-реформаторов на новые открытия в области изобразительного языка.

В то время как образ Пьеро сделался визуальным воплощением, едва ли не эквивалентом эпохи символизма и декаданса наравне с образами Саломеи или Сфинкса, Арлекин принужден был дожидаться своего звездного часа. Рыжий паяц — победительное начало, меркуриальный, жизнеутверждающий герой станет выразителем наступающей эпохи — времени великих разрушений и великих открытий в каждой области человеческой жизнедеятельности, эпохе строительства нового мира, XX столетия. Основным предметом разговора этой

главы станет маска Пьеро, ее значение и бытование в европейской культуре декаданса — последней четверти XIX века. Однако несколько оговорок относительно рыжего собрата паяца и формах его воплощения в изобразительном искусстве сделать необходимо.

Пылающий красно-черный костюм Арлекина, как правило, появляется в работах художников, подготовивших «языковые» реформы грядущего века лишь как изобразительный мотив, как пластический образ, подходящий для формальных экспериментов. Знаменитое полотно Поля Сезанна из собрания ГМИИ им. Пушкина²⁹² (*См. Приложение 5, илл. 1*) официально имеет два названия: «Пьеро и Арлекин» и «Марди-Гра». Этот факт весьма важен. Первое — очевидно формально, оно называет, перечисляет героев работы. Второе, данное полотну самим художником, раскрывает суть происходящего: Марди-Гра — жирный вторник, последний день масленичного карнавала, в честь которого двое молодых людей облачились в классические театральные костюмы. Двойное «имя» работы раскрывает двойственность и в сущностной трактовке полотна: зрителю предлагается самому решить, кто перед ним — пара масок-антиподов (абстрактный, внеличный живописный мотив), или групповой портрет в жанровой «оправе» (модели полотна — сын художника Поль и его друг Луи Гийом). Исходя из общего характера творчества Сезанна и принимая во внимание уникальность подобного сюжета в его художественной практике, мы вправе предположить, что мастер не задумывал полотна о взаимоотношениях двух масок. С жанровой точки зрения справедливо было бы уподобить это произведение серии «Курильщики», в которой слились портрет конкретной модели и курильщика «вообще», поиск решения бытовой сцены и формальных, чисто живописных задач.

Помимо портретной характеристики героев²⁹³, Сезанном заложен надличностный уровень восприятия. Несмотря на то, что художник пишет

²⁹² 1888-1890гг., холст, масло, 102x81см.

²⁹³ Прочем, о личности героев полотна также ломают голову исследователи. Некоторые видят в Арлекине портрет Золя, иногда, напротив — автопортрет художника, а в Пьеро склонны угадывать Гогена. Согласие на этот счет не достигнуто до сих пор.

персонажей дома – они еще не участвуют в карнавале, не играют – их пластическая характеристика рождает у знакомого с масками зрителя классическое к тому моменту впечатление полярности персонажей. Натянутый как струна Арлекин с надменным лицом, уверенно вышагивая, оттесняет несколько неуклюжую, громоздкую фигуру Пьеро, который движением руки будто пытается остановить слишком прыткого напарника. Однако красный паяц не весел, не обладает привычной легкой пружинящей грацией, а вся нескладность облика его белого приятеля проявляется лишь при сопоставлении. Если сосредоточить свое внимание на Пьеро, принять его за «точку отсчета», становится очевидным, что стоит он уверенно, его лицо спокойно и полно достоинства, а жест правой руки, которой он дотрагивается до компаньона, видится скорее свойским, дружеским тычком.

Драматургия и сам сюжет полотна Сезанна напрямую зависит от точки зрения. В этом костюмированном портрете художником заложено множество коннотаций: зритель может углядеть и рассуждение о двух противоположных типах личности, и сравнение характеров двух людей, и почувствовать связь с италийской комедией, а также с живописной традицией французского изобразительного искусства, которое с XVII в. разрабатывает этот сюжет, и т.д. Ассоциативный ряд можно продолжать. Некоторым ключом к пониманию картины представляется утверждение В.Крючковой о способе постижения Сезанном природы через удаление от нее в область чистой живописи, не имеющей никакой цели кроме себя самой (что становится специфическим методом работы художника)²⁹⁴. Известно о нелюбви Сезанна ко всему игровому, скрыто символичному, как и к чисто декоративному рукоделию. Возможно, задачей этого полотна была попытка выявить внутреннее соответствие человека под маской самой маске, обнажить подлинное человеческое в карнавале, в игре.

Вряд ли когда-нибудь удастся установить, что первично в этой работе: собственный характер моделей привел к выбору костюмов или же черты маски

²⁹⁴ Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 – М.: Изобразительное искусство, 1994 - с.69.

проявились в них благодаря одеждам; выразил Сезанн взаимоотношения друзей через оппозицию двух масок или обратился к этому мотиву, будучи привлеченным его эстетической красочностью. Для настоящего исследования важно, что работа «Марди-Гра» лежит в иной плоскости, имеет дело не с образами театра или театральностью образов, но с театрализацией образа.

На протяжении всего XIX века, когда автору необходимо было ввести собственный «голос» в художественное произведение, из двух масок он выбирал Пьеро. Традиция высказываться «устаами» белого клоуна, зародившись в романтическую эпоху, в культуре символизма стала едва ли не общим местом. Популярный журнальный график Адольф Вийетт не только использует фигуру Пьеро в большинстве своих сатирических серий и отдельных живописных или графических работ, но «списывает» с него собственную манеру одеваться, двигаться, мимировать. Плакатист Ж.Шере и вовсе видит в Пьеро современного человека вообще: «Пьеро для меня НЕКТО <...> это вы, это мы, это они»²⁹⁵. Литераторы, и в первую очередь лирики, такие как П.Верлен и Ж.Лафорг, высказывались от имени этого персонажа и посвящали ему целые поэтические циклы.

После того, как в XVIII столетии Арлекин превратился в элегантного героя-любownika, в аристократа или просто в жизнерадостного успешного человека, всегда и во всем преуспевающего, творческая натура, как правило неуверенная в себе, принужденная оголять душу перед зрителем, поверять ему свой внутренний мир, предлагать к оценке свой гений, предпочла видеть себя в его менее удачливом собрате. Вплоть до наступления XX века сохранялась вера во внедренную романтиками догму: быть успешным, богатым, привлекательным – неприлично, так как легкий успех указывает на поверхностность, ограниченность, грубость души и сердца. Стать Арлекином значит быть антигероем, ведь герой должен страдать.

Механизм такой самоидентификации привел к весьма любопытным последствиям. Столь несхожие по своей натуре и характеру творчества

²⁹⁵ Storey R. Pierrot: A Critical History of a Mask... p.121

художники, как, например, К.-Ж.Гюйсманс и Э.К.Доусон, П.Верлен и Э.Гонкур, каждый из которых избрал паяца своим представителем в художественном мире, пели на разные «голоса». А потому Пьеро символистов – образ крайне многосложный и во многом противоречивый. Особенной чертой эстетики символизма (и декаданса, как его неотъемлемой части²⁹⁶) стало раздвоение единого образа на две противоположности – белую и черную. Как правило эти два персонажа существовали отдельно один от другого: один — в печально-прекрасном мире грез, другой – в несколько искаженной, но реальности большого города конца столетия. Нечасто обоим противоположностям случалось столкнуться в рамках творчества одного мастера или даже одного художественного произведения. Самым выдающимся с художественной точки зрения примером такого соседства двух половин одной маски можно признать работы английского графика Обри Винсента Бердслея.

В изобразительном наследии англичанина маска Пьеро занимает особое место – и с точки зрения частоты его «упоминания» в работах мастера, изобразительной и характерной его самобытности, и с точки зрения важности этого героя для автора. Белый паяц перескакивает с листа на лист в произведениях художника начиная с 1893 года, появляясь порой в совершенно не свойственных для него местах, как, например, в иллюстрациях к уайльдovской «Саломее». На фоне общеевропейской увлеченности фигурой Пьеро его появление в творчестве Бердслея вполне закономерно. Художественная и содержательно-символическая свобода трактовки канона, которую образ Пьеро

²⁹⁶ В своей монографии Крючкова В.А. обстоятельно исследует теорию символизма и уделяет большое внимание разграничению понятий символизм, декаданс, модерн и Ар Нуво. Исследовательница анализирует внушительный корпус отечественной и зарубежной научной литературы, затрагивающей искусство этого периода, приводит различные точки зрения ученых, сравнивает дефиниции этих понятий. Выводы В.А. Крючковой представляются крайне убедительными. Автор настоящего исследования солидаризуется с той ее точкой зрения, согласно которой «декаданс представляет духовную среду, комплекс умонастроений, доминировавших в определенной общественной прослойке», тогда как «символизм как направление характеризуется эстетической программой, методом построения художественного образа... Умонастроения и идеи декаданса включаются в символистскую живопись» (Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве..., с.14). В настоящей работе литература и идеи декадентов рассматриваются как часть общей символистской культуры. (Подробнее об этом см. Вводный раздел монографии Крючковой: 5-17 С.)

получает в работах Бердслея, ничем не оправданное, на первый взгляд, появление маски в иллюстрациях к литературным произведениям, заставляет предположить, что перед нами не только дань моде и общая примета времени, но факт особой личной связи между персонажем и автором²⁹⁷.

Паяц впервые вступает на подмостки двумерного графического «театра» Бердслея в 1893 году на страницах иллюстрированного сборника «Острословия» («Bon-Mots») С.Смита и Р.Шеридана. К этому моменту художник вернулся из своего первого путешествия в Париж. Возможно, эта поездка послужила толчком к появлению личины Пьеро в его творчестве: юный франкофон впервые оказался за границей, в городе своей мечты, в окружении культуры, которой всегда интересовался, чьей неотъемлемой частью на протяжении веков являлся образ Пьеро²⁹⁸.

Та маска, которую Бердслей «встретил» в Париже, уже сильно отличалась от создания Дебюро. Одной краской этого персонажа была плаксивая сентиментальность. Наследники линии Леграна предпочли развить меланхолическую сторону образа, истончили радостный буффонный юмор маски до почти девичей чувствительности. В таком варианте он влачил весьма жалкое существование, участвуя в коротких мелодраматических сценках в цирке, кабаре и в юморесках ярмарочных подмостков предместий. Другим содержательным полюсом образа стала мрачная ожесточенность, агрессия и жестокость. Эта линия берет свое начало в комических лацци итальянской комедии, в традиционных трюках, которыми славился Батист и его наследник Шарль. Этот новый Пьеро

²⁹⁷ Прочие маски итальянской народной комедии – Арлекин, Коломбина, Доктор и проч. – встречаются среди бердслеевских работ лишь однажды: в иллюстрации «Смерть Пьеро» к 6 номеру журнала «Савой» (страница 33 журнала «Савой» №6 за октябрь 1896 г.). Впрочем, художник, довольно свободно обращавшийся с иконографической традицией персонажей *commedia dell'arte*, частенько рассыпает арлекино- и коломбино-образных персонажей по своим шутивно-язвительно срежиссированным журнальным заставкам, пригласительным билетам и иллюстрациям, вверяя их гротескным фигурам почетные полномочия представлять современное английское общество.

²⁹⁸ Согласно Евреинову, который обнаружил этот факт в переписке художника с друзьями, весь 1895 год Бердслей увлекался идеей «Книги масок», так и оставшейся незаконченной. См.: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М., 1992г., С. 86.

воспринял традицию бесконечных кровавых поединков своих предшественников, что сопровождалось обязательными «ужасами»: чередой псевдо-болезненных тычков, комического приема насаживания десятка противников на одну шпагу, шомпол или напольный канделябр, которые могли быть использованы главным героем в качестве оружия, эффектное отрубание частей тела противника, и т. д. Впрочем, по сравнению с представлениями классической Комедии и даже пантомимой середины столетия, “доза” таких членовредительных потасовок в новейших спектаклях изрядно возросла, а тон ее с шуточно-игривого сменился на зловещий. Черный юмор этого персонажа прижился на сцене парижских цирков²⁹⁹ и снискал одобрение как широкой публики, так и культурной элиты.

К концу века явственно ощущалось нарастание мрачных настроений. Одним из наиболее любимых клоунов братьев Гонкур был некий Джеймс Бозуэл, который частенько срывался на трагический пафос. Свои комические номера он неожиданно разбавлял «серьезными» монологами. «При помощи любой попавшейся под руку тряпки, которую артист эффектно драпировал, резкой смены голоса и манеры мимировать Бозуэлл совершенно перевоплощался: он нервно мерил арену широкими шагами, пронзительным и хриплым голосом декламируя наиболее ужасающие строфы из драм Шекспира»³⁰⁰.

На волне увлечения комизмом такого тона с конца 1870-х гг. широчайшую популярность получает труппа Английских клоунов-акробатов Ханлон-Ли³⁰¹.

²⁹⁹ Цирк во многом стал преемником бульварных театров, тем местом, куда отправились прежние любители пантомимы с тем, чтобы «воскресить дух Фюнамбюля» (это замечание И.Остейна, цитирует Стори Р. в монографии *Pierrots on the stage of desire...*, P.181). Здесь зритель наблюдал умопомрачительные возможности человеческого тела, по-детски восхищался красочностью действия, сменой декораций, наблюдал волшебный мир, где все «невозможное возможно»: человек преодолевал все мыслимые земные законы и летал под куполом, завязывался в узел, скакал на лошади, стоя на голове, заглядывал в пасть льва. В этом околотеатральном виде развлечения возродилось то, что так любили романтики в искусстве Дебюро: в выступлениях акробатов и наездников они находили столь любимую ими легкость и воздушность движений мима, в трюкачествах фокусников – череду волшебных превращений, тогда как его буффонный юмор, гомерически смешные пластические лацци возрождались в фиглярстве клоунов.

³⁰⁰ Storey R. F. *Pierrots on the stage of desire...* p.182

³⁰¹ Для настоящего исследования описание специфики искусства братьев парижского периода принципиально важно, поскольку именно их выступления вызвали к жизни черного Пьеро. К тому же, спектакли труппы имели ошеломляющий зрительский успех, получили одобрение

Шестеро братьев Ханлон начинали свою карьеру в 1840-х гг. под руководством профессора Д.Ли в качестве воздушных гимнастов. В то время их акробатические номера лишь изредка «разбавлялись» грубыми буффонными сценками, наполненными пинками, тычками и подзатыльниками, в духе классической английской клоунады. Характер их представлений изменился после встречи с французским жонглером Огюстом Занфретта на гастролях по США. Огюст становится очень важной частью труппы - он формирует новый репертуар братьев, организует их поездку в Париж и знакомит с известным антрепренером Леоном Сари³⁰². Жонглер резко меняет жанровую направленность выступлений англичан. Чисто акробатические трюки вплетаются в сюжетную ткань, пластические сценки в стиле Панча получают изысканную огранку и складываются в единый коротенький спектакль, в котором варварский юмор островного клоуна обретает форму изысканного, рафинированного французского смеха, с изрядной долей садизма.

Весьма точную характеристику представлений братьев дает Э.Гонкур в произведении «Братья Земганно»: «Английская клоунада в последнее время стала столь зловещей, что порой от нее пробегают по спине мурашки – ощущение, которое в минувшем веке называли бы малой смертью. Она совсем утратила черты саркастической иронии Пьеро с набеленным лицом, прищуренным глазом и усмешкой в уголке губ; она отбросила даже и обывательскую фантастику, и гофманианскую чудаковатость, в которую одно время были облечены ее выдумки. Она сделалась устрашающей. Все смятение, все мучительные тревоги, порожденные современной действительностью, драматизм, трагизм, скрытый под внешней серостью и бесцветностью, гнетущая угрюмость – все это английская

таких разных писателей как Т.де Банвилль, Э.Золя, Э.де Гонкур в прессе и художественном творчестве, вдохновили К.-Ж.Гюйсманса на создание сценария собственной пантомимы, а значит, вполне могли быть известны Бердслею. Подробную историю труппы Ханлон-Ли см. в монографии: Cosdon M. The Halon Brothers, from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931. - Southern Illinois University Press, 2009.

³⁰² Огюст Занфретта, в соавторстве с которым написаны почти все сценарии, снискавшие успех у публики, проработал с труппой Ханлон 15 лет. Среди них: «Ужасный Пьеро», «Каскады Дьявола» и «Черное вечернее платье» - спектакли, поражавшие и восхищавшие современного зрителя жестокостью своих сцен, которые принесли труппе мировую славу и обессмертили ее имя.

клоунада восприняла, чтобы преподнести затем публике в акробатических трюках. В ней есть что-то пугающее зрителя, нечто пугающее, сплетенное из мелких жестоких наблюдений, из безжалостного подражания уродству, убожеству жизни, усиленному, преувеличенному юмором этих жутких карикатуристов; все это в цирковом спектакле выливается в фантастический кошмар и возбуждает в вас томительно-тревожное чувство... Кажется, будто это какая-то дьявольская выдумка, освещенная злым и своенравным лучом лунного света. И с некоторого времени на английских цирковых аренах показываются лишь интермедии, в которых кувырки и прыжки совершаются не для того, чтобы позабавить зрителя, а лишь с тем, чтобы странными, болезненными телодвижениями зародить и тревожное изумление, и ужас, и почти мучительную растерянность; так к зловещим кулачным боям, к отвратительным сценам, к мрачным забавам примешиваются видения бедлама, Ньюкастля, анатомического театра, каторги, морга... А потертый черный фрак – новейшая ливрея английского клоуна – придает этому леденящему шутовству, как и всем прочим сценкам, нечто погребально-причудливое, некое мрачное зубоскальство шаловливых факельщиков»³⁰³.

С 1870-х гг. труппа Ханлон почти все время играет во Французской столице. Пантомимы становятся главным и единственным видом деятельности Ханлонов, а театр Фоли-Бержер - их основной театральной площадкой. Они имеют ошеломительный успех и представляют один спектакль за другим, поражая зрителей «своей физической мощью и гибкостью, сюжетами, напоминающими ночные видения в горячечном бреду, и дерзкими, ужасающими комедиями»³⁰⁴. Еще одним «коньком» выступлений братьев помимо физической ловкости, изощреннейшей машинерии, игры превращений и «оживающих» предметов, было обязательное использование личины Пьеро.

Труппа, гастролировавшая по всему миру и в каждой стране стяжавшая успех, вскоре научилась безошибочно распознавать местные, национальные

³⁰³ Гонкур Э. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. - пер. Е.А.Гунст, Э.Л.Линецкая, М.: Художественная Литература, 1972 г.

³⁰⁴ Cosdon M. The Hanlon Brothers... p50

пристрастия и менять, сообразуясь с ними, характер своих представлений. Во время работы в США братья делали больший упор на цирковую, акробатическую и эквилибристическую составляющую, будучи в Германии, непременно использовали музыку Вагнера. Во Франции такой особенностью стало активное использование маски Пьеро, в его несколько демонической интерпретации.

Премьера одного из самых известных спектаклей с участием маски паяца - «Неистовства Дьявола» - состоялась в ноябре 1878 г. Действие развивается на ярмарке Сен-Клод, откуда в первой же сцене развеселая публика изгоняет заглянувшего туда Князя Тьмы. Оскорбленный таким приемом, Дьявол посылает своих слуг - Коломбину, Арлекина, Леандра, Кассандра и двух Пьеро - отомстить обидчикам. Суть последующих сцен, общей длительностью всего в полчаса, заключается в жестоких шалостях и издевательствах масок, главным образом пары облаченных во фраки Пьеро, над гуляющим честным народом. После череды разрушений, избиений и коварных пыток, чинимых комедиантами, на сцене материализуется вооруженный вилами отмщенный владетель «проклятых душ» и забирает всю братию обратно в Ад.

Банвиль так характеризовал выступления Ханлонов: ««они любят грациозную линию и изящество, тонкую выстроенность поз, красивые детали и элементы — и <в тот же время> они подобны диким быкам, в которых воткнули тысячу бандериллий, столь же безумны, как козлята, резвящиеся на цветочном лугу, их движения сродни яростным корчам червяков, разрезанных пополам...»³⁰⁵. Эти два противоположных качества – изысканный эстетизм и экзальтированная жестокость – являются важной частью декадентской культуры конца века. Присущи они и художественному alter-ego, выразителю авторской мысли в границах произведения искусства - маске Пьеро.

Черты такого макабрического паяца проявлены О. Бердслеем уже в иллюстрациях к «Острословиям». Гротесковые изображения сплошь покрывают заглавную страницу сборника, обрамляя лаконичное окно с названием и списком авторов издания. (*См. Приложение 5, илл. 2 а*) Причудливый растительный

³⁰⁵ Цит. по: Storey R. Pierrots on the stage of desire...p.186

арабеск сплетает воедино виньетки, опутывает персонажей и прорастает сквозь них. Тут находится место и для устрашающих маскаронов с раскрытыми пастями, и для фигурок то ли карликов-шутов, то ли плотно сбитых маленьких человечков с волосами, трактованными наподобие клоунских колпаков, для уистлеровских бабочек и японских масок. Состав изобразительных мотивов заставки многообразен, он определяет круг образов, с которым столкнется читатель «Острословий». Все они, наряду с множеством антропо- и зооморфных изображений, во всевозможных вариациях, переходя с титула внутрь книги, расселяются затем по всему иллюстрированному миру сборника.

На этой заставке находится место для весьма загадочной фигуры с лицом не то улыбающегося, не то ухмыляющегося Пьеро, классическую маленькую черную шапочку которого окружает венец из овальных листьев или лепестков. Его бесплотная фигура облачена в подобие белого балахона или сарафана, нога в черном сапожке ступает на спину павлина. Точно такой же головной убор, как у этого персонажа, дополненный павлиньим пером, встречается также на одном из рисунков к «Острословиям». Он украшает голову еще одного «атипичного» Пьеро, изрядно располневшего и толстощекого³⁰⁶. (См. Приложение 5, илл. 2 б))

Среди всего многообразия виньеток-иллюстраций к «Острословиям» выбеленное лицо Пьеро попадает многократно³⁰⁷. Впрочем, зритель практически не найдет на страницах сборника канонического, белого паяца – таких наберется, от силы, один-два. В большинстве случаев он сталкивается с

³⁰⁶ Виньетка на странице 162 первого издания «Острословий» под редакцией Джерольда У., опубликованного издательством Д.М.Дент и Компания, Лондон, 1893г. (Bon-Mots of Sydney Smith and R.Brinsley Sheridan, edited by Walter Jerrold with grotesques by Aubrey Beardsley. Published by J.M.Dent and Company, London, 1893). Далее страницы, на которых располагаются виньетки, указаны по этому изданию.

³⁰⁷ В «Острословиях» литературная сторона редко объясняет, почему Бердслеем был выбран тот или иной сюжет маленькой пластической сценки, мотив виньетки. В связи с этим опираться на нее при разборе работ художника не представляется возможным. Рисунки Бердслея-иллюстратора после работы над «Смертью Артура» крайне редко следуют за сюжетом произведения. Они – скорее изобразительный комментарий, пластическая ассоциация, отражающая впечатление художника от прочитанного. В подавляющем большинстве случаев работы мастера – это фантазии, порожденные текстом произведения. Глядя на них, порой сложно угадать, к какому моменту текста они относятся, определить персонажей, место действия. Такая «фантазийность» особенно свойственна рисункам к «Саломее», о которых ниже речь пойдет особо.

этой маской в сильно измененном виде. В одной работе Бердслей наделяет чертами Пьеро персонажа, по-видимому, представляющего собой творческую личность, из ушей которой вылетают нашептавшие ей что-то гении³⁰⁸ (*См. Приложение 5, илл.3*); в другой изображает паяца толстяком с льстивым, притворно ласковым лицом³⁰⁹ (*См. Приложение 5, илл.2 б*); или создает подлинно демонический образ, «выращивая» у Пьеро козлиные копыта вместо рук и ног, длинные, тонкие островерхие уши, напяливая на него широкий белый воротник с черным бантом, наподобие тех, что вяжут пуделям, совершенно не идущий к его ехидной ухмылке и коварно-глумливому выражению сощуренных глаз³¹⁰.

На виньетке со страницы 139 первого издания «Острословий» под редакцией У.Джерольда изображен персонаж, более всего напоминающий клоуна. (*См. Приложение 5, илл. 4 а*) Он стоит, опершись одной рукой на трость, и представляет зрителю Пьеро жестом зазывалы Домье. Облик Клоуна вполне типичен: его лицо покрыто гримом, на нем шутовской колпак и костюм с пуговицами-помпонами. От фигуры белого Паяца – данного в своем традиционном «белом» облики - Бердслей оставляет одну лишь голову, размеры которой поистине монструозны (она зрительно равна половине тела Клоуна и прямо-таки «нависает» над своим ехидно ухмыляющимся «импресарио»). Несмотря на размеры и композиционное расположение Пьеро, он очевидным образом находится в подчинении у второго участника сценки. Начинаясь от ног Клоуна то ли стебель, то ли нитка, прихотливо извиваясь, идет прямо к голове Паяца, прочно привязывая его к своему мучителю. Открытый в мольбе рот Пьеро, одновременно напряженно сведенные и беззащитно вскинутые его брови, широко раскрытые глаза говорят о совершенной беспомощности. Несчастный находится в полной власти Клоуна и подобен воздушному шару в руках жестокого ребенка.

Думается, что смысл сценки напрямую связан с историческим положением маски Пьеро в культурной и театральной традиции островного государства. Если

³⁰⁸ В виньетке со страницы 150 первого издания «Острословий» под редакцией У.Джерольда.

³⁰⁹ Виньетка со страницы 162.

³¹⁰ Виньетка со страницы 42.

во Франции маски *commedia dell'arte* с XVII века имели большой успех и ловко поглощали конкурентов – любимые публикой народные фарсовые маски, вбирали в себя черты их натуры и внешности, при почти полном сохранении собственного «лица», то в Англии итальянцы проиграли традиционному Клоуну битву за зрительские сердца. Комики туманного Альбиона обладали большой способностью обживать чужое и выдумывать на основании континентальной традиции свое, а их аудитория отличалась традиционализмом и была верна национальным «героям». Благодаря этому свойству, именно клоун присовокупил к своему набору комических приемов черты итальянских масок, а не наоборот. Джузеппе Гримальди, – отец самого знаменитого английского клоуна Джо³¹¹ – в прошлом выходец с континента, в первое время после переезда в Лондон выступал в маске Панталоне или Пьеро, что не принесло ему ни славы, ни денег, ни успеха. Позднее, распознав вкус местного зрителя, он завоевал особую любовь публики, переквалифицировавшись в Клоуна, которого снабдил всем буффонным арсеналом масок *commedia dell'arte*, приобретенным в странствиях по Италии и Франции.

Типичным свойством английского клоуна, лучшими исполнителем маски которого в XVIII-XIX вв. считаются представители семейства Гримальди, было умение перевоплощаться, играть образами и характерами, которые как бы накладывались на основную личину³¹². Этим свойством обладает и бердслеевский Пьеро. В «Острословиях» паяц примеряет на себя разные амплуа – комические, лирические, демонические. В описанной виньетке классический по своим внешним характеристикам Пьеро выступает в традиционной роли неудачника,

³¹¹ Джозеф Гримальди (1778-1837 гг.) – легендарный английский клоун-мим, игравший на сцене Королевского театра Ковент-Гарден, столь же популярный при жизни и после смерти, как Дебюро. Сделал традиционную маску клоуна центральным персонажем арлекинад.

³¹² В подтверждение уместно привести цитату из работы замечательного исследователя английского театра Ю.Кагарлицкого, написавшего об этом качестве знаменитого комика: «Гримальди мог, казалось, сыграть столько же ролей, сколько все тамошние комедианты вместе взятые...Притом он сыграл все эти бесчисленные роли, оставаясь самим собой. Гримальди был узнаваем и неисчерпаем. Иными словами, он был клоун – каким клоуну полагается быть и какими, увы, удавалось стать лишь очень немногим из этого, столь расплодившегося после Гримальди племени». См: Записки Джозефа Гримальди. / Под ред. Ч. Диккенса; с илл. Дж.Круикшенка; [пер. С англ. Г.А. Островский] вступ.статья и коммент. Ю.И.Кагарлицкого. - М.: Искусство, 1979г.

вынужденного плясать под дудку своего более успешного, благодаря его грубоватой наглости, антагониста³¹³. Столь же вероятно, что эта сценка раскрывает тему превосходства «рыжего», земного комедианта, над «белым»³¹⁴.

Если принять последнюю гипотезу, как наиболее верную, зритель легко подберет ключ к раскрытию загадки еще одной сценки из «Острословий» с участием континентального, согласно своим внешним признакам, Пьеро. В этой работе³¹⁵ (См. Приложение 5, илл.4) Пьеро передает младенцу, сидящему на спине огромного кота, перо, с которого капает несколько капель чернил. Композиция поделена на две приблизительно равные части: справа находятся выгнувший спину кот, ступающий по тонкой извилистой линии, которая, оказывается пером павлина, и восседающий на нем младенец, а слева - поясное изображение Пьеро, вровень с черными остовами деревьев, фланкирующих пространство, в котором находятся кот и его «всадник». Таким образом, Пьеро, в сопровождении традиционной уистлеровской бабочки, являет собой воплощение художественного гения, который из мира потустороннего, нематериального, протягивает перо юному созданию здешнего, материального мира, благословляя его на творческие подвиги.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что в указанных примерах Бердслей сохраняет вполне узнаваемую, каноническую внешность «белого» паяца, вариант, принятый во Франции после Дебюро, что влечет за собой такое же общепринятое символическое «внутреннее» наполнение. В последних двух описанных виньетках «Острословий» Бердслей следует классической линии в трактовке

³¹³ Впрочем, возможных смыслов этой работы может быть несколько. Подобной «расстановкой сил» Бердслей мог отдавать дань английской традиции, в которой клоун «победил» все пришлые итальянские маски, или высказаться на столь болезненную для него тему превосходства вкусов большинства над творчеством гения, всегда одинокого, чей тонкий и деликатный нрав не позволяет ему за себя постоять.

³¹⁴ Подробно о «рождении» концепции «Лунного Пьеро» см работу Луизы Джонс (Jones L. E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Paris, 1984, в которой она выделяет три «типа» Пьеро, важных для XIX века: «романтический» — порождение театрального гения Дебюро; «Пьеро-Ватто» — культурный миф о грустном, меланхолическом Пьеро как alter ego художника, созданный на волне увлечения как пантомимой Дебюро, так и искусством XVIII века, преимущественно Ватто; и «Лунный Пьеро» — образ конца XIX века, близкий символистам, в котором мелодраматические черты достигли своего предела.

³¹⁵ Виньетка со страницы 188.

образа Пьеро, преподносит его как символическое воплощение фигуры художника, антипода земного Арлекина или родного английского Клоуна.

Уже в «Острословиях» можно выделить два типа Пьеро – белого, тяготеющего к континентальной традиции, и черного - глумливого безобразника, близкого темпераментом к персонажам Ханлон-Ли. Вторым характером походит на архаического баловника-Трикстера или английского Клоуна в их стремлении безобразничать и во все вмешиваться. Еще одной важной чертой их сходства является жажда подражать, прикидываться, рядиться во всевозможные маски и одежды. Бердслеевский паяц даже способен менять пол. Такого комедианта никак нельзя назвать персонажем страдающим, гостем из хрупкого поэтического мира. Это типичный романтический Пьеро, вывернутый «шиворот навыворот». В образном целом произведения он всегда нагнетает обстановку театральности происходящего, он - агент сценического мира «наизнаку», мира, дублирующего нашу реальность в гротесковых формах. Разного рода несовершенства окружающей художника жизни паяц выявляет в трагикомическом свете рампы.

«Их, безусловно, двое, один – чистейший животный импульс, а другой – метафизическая пустота, типичный для образной структуры *fin de siècle*, в целом, скелет, скрытый маской...»³¹⁶. Слова, сказанные исследовательницей французского искусства Л.Джонс о значении фигуры паяца в поэзии П.Верлена, его «Галантных празднествах», близко совпадают с образами комедианта в творчестве Бердслея. С одной лишь разницей, что «белого» Пьеро художника вряд ли можно назвать скелетом в маске. Он – не голая плоть, но оголенная душа, спрятанная для сохранения под маску, в стерильный мир. Разочарованность в современном человеке и созданной им среде – общая черта обоих типов, и ощущение, несомненно, присущее самому Бердслею и многим его современникам.

Как художественное течение, комплекс идей и эстетических воззрений, символизм стал реакцией на распространение философии позитивизма и на технический прогресс, все набиравший скорость. Неудовлетворенность приводит

³¹⁶ Jones L. E. Jones L. E. Pierrot-Watteau...P. 73

прежде однородную маску Пьеро к расщеплению. Паяц распадается на активную и пассивную ипостаси, на «рыжего» и «белого», на лукавого бесенка и хрупкое ангелоподобное существо. В графических работах мастера один из них, словно обезумев, врывается в мерное течение обывательской жизни, в среду достойных литературных героев и начинает безобразничать, издеваться, высмеивать, тогда как другой не находит в себе сил для этого и вынужден удалиться в искусственный фантазийный мир.

Такая сложность, противоречивость маски, имевшей всегда определенное амплуа, некоторый традиционный набор качеств, в том числе внешних, наводит на мысль, что собственный внутренний конфликт автора с миром и самим собой разрешается в его творчестве с помощью личины Пьеро. Сам Бердслей сочетал в себе черты щеголеватого денди весьма гротесковой наружности³¹⁷, беззастенчиво высмеивавшего современное чопорное викторианское общество средствами своего провокационного искусства на грани пошлости и порнографии; и нежного романтика с трепетной душой, страдающей от жестокости мира, находящего отраду в музыке, литературе, изобразительном искусстве прошлого, и только там ощущающего себя «дома». Этот внутренний конфликт разрывает единую натуру Художника-Пьеро на две составляющие, этаких Доктора Джекила и Мистера Хайда.

Пьеро-Хайд в работах Бердслея – более частый тип. Именно он, впервые появляется в «Острословиях»³¹⁸, паясничает в иллюстрациях к «Саломее», на пригласительных билетах и меню, разработанных художником. Внешне он далеко не привлекателен, у него необычайно большая по отношению к туловищу лысая голова, с мелкими, плохо артикулированными чертами лица, как у эмбриона или брахоцефала, и черная полумаска, акцентирующая взгляд востреньких глаз.

³¹⁷ Известно, что Бердслей был очень недоволен своей внешностью, считал себя очень некрасивым, едва ли не уродом. У него была чрезвычайно худая, высокая фигура, оттопыренные уши, острый длинный нос, глубоко посаженные глаза и бледная кожа.

³¹⁸ Виньетка со страницы 156 указанного издания. В «Острословиях» этот персонаж является в женском образе. Он, или лучше сказать она, спрятав руки в черный плащ и «подперев» огромную шишковатую голову пышным воротником, щеголевато демонстрирует зрителю свое нагое женское тельце, лукаво улыбаясь и внимательно уставившись на зрителя, словно с интересом наблюдая за его реакцией на такую выходку. (См. Приложение 5, илл.5)

Костюм Пьеро часто состоит из пышного воротника-жабо, белой или черной рубахи с кружевными, вспененными манжетами, и таких же по цвету широких панталон, длинных или укороченных, какие носил Пьеро во времена Ватто.

Лукавый плут всегда несерьезен, его сардоническая улыбка говорит о доле цинизма, некоторого презрения к происходящему, которое с его появлением приобретает характер недоброй шутки. Пьеро, а вместе с ним и сам автор, подсмеиваются и как будто издеваются над героями произведения. В листе «Странные создания Лукиана»³¹⁹ (См. Приложение 5, илл.6) паяц находится в самой гуще причудливых персонажей, погруженных во тьму, чьи фигуры и лица лишь частично высвечены, будто лучом софита. Однако наш герой, с первого взгляда являющийся частью этого макабрического месива, к нему на самом деле не принадлежит. Кажется, что именно он вывел на свет всех этих чудовищ и демонстрирует их зрителю. Пьеро игриво щекочет толстую лысую даму на первом плане, словно помогая ей раскрепоститься и не стесняться нашего пристального внимания. Он выступает как некий посредник между миром воображаемого и реального, как существо, свободно шныряющее туда-обратно, когда ему вздумается.

На рисунке пригласительного билета по случаю открытия «Женского гольф-клуба Принца»³²⁰ (См. Приложение 5, илл.7) Пьеро примерил на себя роль юного пажа, подающего клюшки. Для пущей убедительности он снял свою черную маску, нацепил пышный берет и притаился у ног разодетой леди, будто бы готовый исполнять ее прихоти. Впрочем, глумливое выражение лица выдает его с головой. Зритель так и ждет, что в любую секунду проказник выкинет нечто неподобающее: то ли клюшка, которую он готовится передать гольфистке, обратится отвратительной змеей, то ли сам он вдруг материализуется в деталь прихотливой прически или шляпки героини, откуда станет насмешливо подмигивать зрителю. Этот Пьеро, подобен Чеширскому коту из «Алисы в стране чудес», он всегда готов выкинуть какой-нибудь комический фортель, выводящий

³¹⁹ Лист, не вошедший в сборник иллюстраций к «Правдивой истории Лукиана»

³²⁰ Prince's Ladies Golf Club at Mitcham in Surrey in July 1894, бумага, перо, чернила, 22,8x14 см, Частная Коллекция, Лондон.

из равновесия чопорных великосветских дам, наподобие того, как это произошло с Королевой Червей Л.Кэролла.

Бердслей при посредничестве Пьеро превращает внешне исполненный чисто английского достоинства, «правильный мир» в балаган. Функционально такая роль Пьеро – прямое наследие инновации, введенной в пантомиму Дебюро. Он мог не быть главным действующим лицом, но неизменно находился в центре внимания зрителя. В иллюстрациях Бердслея герой всегда обращается напрямую к зрителю. Он – посредник, и находится в пространстве листа именно для осуществления диалога автора и его аудитории. Само появление театральной маски в несоответствующей ей среде создает дополнительное пространство – промежуточное, находящееся между миром художника и миром героев рисунка. Это среда, в которой сталкиваются выразитель авторской мысли, его «агент», и адресат, зритель. Принцип работы здесь, как в сцене шекспировской «Мышеловки».

В рисунках к «Саломее»³²¹ появление Пьеро еще более усиливает ощущение театральности происходящего, некоторой неустойчивости, неоднозначности смыслов, нагнетает атмосферу чересполосицы иллюзии и реальности, мнимости и яви, действительной серьезности и иронии. Очевидно, что если бы не столь личные и тесные отношения паяца с самим автором, у него не было бы возможности появиться в пьесе.

Бердслей заявил свое присутствие в истории Саломеи, своенравно облачив персонажей в стилизованные, современные костюмы (например, «Черный капот»,

³²¹ Первое издание «Саломеи» с иллюстрациями Бердслея вышло в 1894 г. (Salome. Oscar Wilde. Translated from French by Alfred Douglas, pictured by Aubrey Beardsley, published by Elkin Mathews and John Lane, London, 1894). Известно, что художник был очень увлечен творением Уайльда и мечтал сам перевести его текст на английский (произведение изначально было написано на французском языке), а не только создать рисунки к нему. В этом желании Бердслею было отказано. К моменту выхода пьесы отношения между ним и Уайльдом, который поначалу очень поддерживал юного графика, по невыясненным до конца причинам, испортились, и перевод был доверен роковому фавориту писателя Альфреду Дугласу. Однако характер иллюстраций, созданных Бердслеем, обнаруживает такую мощную художественную волю, стремление во чтобы то ни стало стать соавтором, со-творцом мира «Саломеи», досочинить детали, не нашедшие себе места в тексте, что они имеют право быть рассмотрены как совершенно самостоятельная, авторская «пьеса в изображениях».

трактованный как японское кимоно, или «Павлинье платье»³²² *См. Приложение 5, илл. 8 а),б)*), досочинив некоторые сцены («Танец живота» или «Саломея, дирижирующая оркестром, сидя на кушетке»), и через введение в ткань пьесы фигуры Пьеро. Паяц появляется в двух очень важных моментах драмы: в середине действия, когда он готовит Саломею к выходу, перед тем, как ей предстоит исполнить знаменитый танец семи покрывал – в сцене «Туалет Саломеи»; и в самом конце, когда вместе с сатиром (чье, появление, впрочем, тоже никак не может быть оправдано текстом³²³ *См. Приложение 5, илл. 11*) укладывает тело мертвой принцессы в изящную пудреницу. Таким образом, Пьеро-Бердслей, протагонист и художник одновременно, напрямую, физически создает ту убийственную красоту, что приводит к известным кровавым событиям. После того, как они свершились, он сам, согласно духу времени, как истинный ироничный декадент, склонный несколько цинично относиться к жизни и смерти, прячет свое прекрасное создание, как использованную безделушку, в изящный предмет с женского туалетного столика.

Заметим, что Бердслеем были созданы два варианта «Туалета Саломеи» (*См. Приложение 5, илл. 9 а),б)*), и в обоих Пьеро, обихаживающий героиню, использует для этих целей пуховку из той самой пудреницы, в которой она будет погребена. Более того, во втором варианте этой сцены на столике перед Саломеей стоит такая же коробочка с пудрой, в духе любимого художником XVIII века, что

³²² Определения даны в кавычках, поскольку это оригинальные названия Бердслея к двум листам цикла, на которых в первом случае изображена одна Саломея, а во втором она же в сопровождении Иоканаана Крестителя. Личность последнего, впрочем, принимается не всеми исследователями, некоторые из них настаивают, что рисунок иллюстрирует разговор Саломеи с юным стражником, охраняющим плененного Иродом Иоканаана.

³²³ Художественный мир Бердслея – его иллюстрации к различным произведениям, оформление журналов и рисунки к ним – помимо основных, центральных, персонажей практически во всех случаях населяют также существа, которых можно назвать «трупной художника». Среди них есть гротесковые маленькие человечки в нелепых пышных костюмчиках, карлики-шуты, загадочные андрогинные и двуполые существа, кто с крыльями, кто с рогами, фигурка эмбриона и сатир. Любопытно, что на странице 185 второго номера журнала «Савой» (Апрель 1896 г.), в котором публиковалась часть литературного произведения Бердслея «Под Горой», был помещен автопортрет художника, названный им «Подстрочное замечание». Бердслей изображает себя в полный рост на фоне парка и стелы с торсом Сатира, от которого к ноге художника тянется веревка – вероятно, знак того, что и душой и телом он привязан к этим причудливым существам, того, что они – неотъемлемая часть его художественного мира. (*См. Приложение 5, илл. 10*)

и на финальном листе. Этот вариант сцены более лаконичен. Бердслей избавляется от обилия деталей, таких как фигурка эмбриона на столике, ваза с цветами и всевозможные скляночки, убирает музицирующих слуг и прочих свидетелей таинства. Пьеро в традиционном белом костюме с воротником-жабо и с пышными кружевными манжетами, в черной полумаске, остается один на один с Саломеей в окружении книг Золя, Маркиза де Сада, «Манон Леско» и прочих любимых автором произведений³²⁴. Он одевает героиню в пышное платье, в крае и рисунке которого многое заимствовано из японского искусства, как, впрочем, и в характере интерьера, где совершается действие, создает сложную пышную прическу – в общем, всячески «декорирует» ее, словно светскую даму перед званым ужином.

Бердслей нарочито пользуется образом-маской как отдельной художественной фактурой, внедряя ее в сценическую ткань спектакля совсем иного характера. «Точка зрения здесь - точка зрения Пьеро»³²⁵. Все современные детали, в том числе и показ самой Саломеи, как светской львицы, сообщают библейской истории вневременной характер, снижают ее пафос, превращая трагедию то ли в анекдот, разыгравшийся по прихоти избалованной, начитавшейся модной литературы дамы, то ли в посредственный мелодраматический спектакль с амурным сюжетом, разбавленным буффонадой комических масок. Подобно персонажу романа Гюйсманса «Наоборот» Дез Эссенту, художник все серьезное выставляет в легкомысленном свете, оно как бы ничего не значит для него. В то же время всякие малозначительные детали – туалетные принадлежности, сложные наряды, испещренные завитками, прихотливыми складками – трактуются очень серьезно. Стоит сразу же оговориться, что ключевые сцены пьесы поданы Бердслеем с подлинным трагизмом и даже пафосом, в чем можно проследить все ту же двойственность восприятия художником мира и событий, в нем происходящих: мощь истинного

³²⁴ Бердслей весьма четко прописывает названия книг на туалетном столике, нарочито обращает их корешками к зрителю.

³²⁵ Так характеризовал искусство Бердслея его друг и коллега по журналу «Савой» писатель Артур Симонс в написанной им биографической статье о художнике «Обри Бердслей». Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи... С.244.

переживания, к которой был склонен Бердслей, в виду ее разрушительной силы должна быть уравновешена саркастическим юмором и некоторым даже цинизмом.

Характер бердслеевой Саломеи отвечает излюбленному символизмом типу женщины-вамп. Тема женщины в культуре этого времени и принципы ее взаимоотношений с мужчиной (в данном случае с Пьеро) требует особого раскрытия. Строго говоря, на тот момент в искусстве сосуществуют две полярные женские ипостаси: роковая демоническая красавица и ангелоподобное, фактически бесполое существо – вдохновляющее женское начало. К образному кругу Саломеи принадлежат искусительницы-суккубы, ведьмы, проститутки и прочие «погубительницы» сильного пола.

«Этот тип женщины, вождевающей, развратной, ненасытной, жадной волчицы, появляется во всеразличных формах в гравюрах Ф.Ропса»³²⁶. У знаменитого бельгийского мастера существует целый арсенал художественных метафор, в рамках которых он «борется» с современной самкой. Помимо изображений колдуний, слетающихся на шабаш, жриц публичных домов, соблазняющих мужской персонаж дьяволиц, что появляются как в отдельных полотнах и листах, так и в целых графических сериях³²⁷, творчество бельгийского художника наполнено образами скелета в дамском облики. В работе «Человеческая пародия»³²⁸ (См. Приложение 5, илл. 12) скелет, укутанный в модное пальто и скрытый под маской хорошенькой девушки, привлекает одинокого прохожего в свои сети³²⁹, а главный герой знаменитого эстампа «Сатана, сеющий семена»³³⁰ (См. Приложение 5, илл. 14), перешагивая с одного берега Сены на другой, разбрасывает по городу «распространителей» грешной заразы –

³²⁶ Гюйсманс Ж.-К. “Instrumentum Diaboli”, эссе о творчестве Ф.Ропса, помещенное в каталоге «Lust for the Devil. Erotic-Satanic art of Fellicien Rops”, ed. Candice Black, Wet Angel, 2013. - p.15

³²⁷ Например, в «Распятии» из цикла «Сатанисты» 1882г., в «Сфинксе» из «Ликов Дьявола» 1879г., в офорте «Современность» 1883г. (См. Приложение 5, илл. 13)

³²⁸ 1881г., пастель, цветной мел, акварель.

³²⁹ На волне распространения венерических заболеваний в публичных домах, главным образом сифилиса, девушки легкого поведения часто изображались в образе скелета и в журнальной карикатуре.

³³⁰ 1878г., ротогравюра, сухая игла, японская бумага, лист серии «Сатанисты».

обнаженных, развратных женщин. Ропс персонифицирует в этом типе женщины саму Смерть.

Этот образ взошел во многом благодаря бодлеровским «Цветам». Еще в середине века поэт указал на опасность, скрытую в женщине по причине ее откровенной природной естественности. Он писал: «Женщина - прямая противоположность Денди. Значит, она должна вызывать омерзение. Женщина голодна - и она хочет есть. Чувствует жажду - и хочет пить. Ею овладевает похоть - и она хочет отдаться. Блестящая заслуга! Женщина естественна, то есть отвратительна»³³¹. В противовес мужчине, которому для того, чтобы добиться успеха в обществе, необходимо соблюдать кодекс социальных норм, иметь развитый интеллект, некую профессиональную область деятельности, женщина ставит лишь на свое естество.

«Коломбина», если позволено олицетворить всякую представительницу пола с этой маской, из «Беатриче, преследуемого прекрасного сна, цветка юности и красоты»³³² в глазах современников и последователей поэта часто превращалась в корыстную торговку телом. В акварели Ропса с говорящим названием «Кукловодша»³³³ барышня в ярком наряде держит на вытянутой руке маленького мужчину-игрушку, из которого дождем сыплются монеты и падают в блюдо перед ней. (*См. Приложение 5, илл. 15*) Этого типа женщина живет исключительно интересами плоти: она позволяет сильному полу пользоваться своей физической красотой взамен на материальные блага или в счет безоговорочного исполнения своих капризов. Невыполнение условий контракта влечет за собой расплату, как правило, это – смерть мужского персонажа, физическое или моральное его уничтожение.

Образ Саломеи, красавицы, которая выторговывает за танец исполнение своей убийственной прихоти, равнозначен героине Бодлера Фанфарло, а значит

³³¹ Цит.по: Бодлер Ш., Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве - М.: Рипол классик, 1997, с. 430

³³² Так описывает характер Коломбины Теофиль Готье в критической статье для La Press 25 января 1847г., цит.по: Storey R. F. Pierrots on the stage of desire..., p107)

³³³ 1885г., бумага, цветные карандаши, гуашь, 38,5x 26,5 см., Музей Ф.Ропса, Намюр.

типу артистки в целом. Этот тип фигурирует в эскизе витража «Золотой телец»³³⁴, который сделал Адольф Вийетт – популярный журнальный график, карикатурист и политический деятель богемного мира Монмартра 1880-90х гг. - для кабаре «Черный кот». (См. Приложение 5, илл. 16) Среди множества персонажей в этой работе присутствует изображение актрисы-Коломбины, которая, подобно Саломее, держит на блюде отрубленную голову Пьеро. Вийетт сообщает этой голове свои автопортретные черты, тем самым откликаясь на известную образную коннотацию «художник-белый клоун». Фигуру девушки мастер украшает крыльями бабочки, тем самым намекая на способность женщин, подобно этому насекомому, менять обличия, превращаться из услады глаз в жестокого убийцу. Как явствует из рисунка, Коломбина находится в некоторых отношениях с Королем Червей – эдаким сластолюбивым Иродом, расположенным правее.

Еще одним ироничным комментарием художника на данную тему может считаться иллюстрация 1882 г. «Парадный выезд Венеры в виду солнца»³³⁵. Сюжет его таков: Пьеро в черном фраке, белом кружевном жабо и манишке в компании черных котов взирает с монмартрского холма на проезд по небу «запряженной» пчелами нарядной колесницы, в которой восседает полуобнаженная дама. От ярких лучей солнца, уподобленного монете в 20 франков с надписью «Республика Франция», Деву ограждает японский зонтик в руках похожего на купидона крылатого юноши с колчаном и стрелами. На облучке кареты сидит белая кошка. Главный герой листа печальным взором провожает великолепный экипаж - его вывернутые карманы недвусмысленно свидетельствуют о нищете. Посыл произведения уловить нетрудно - неудачливый бедный художник Монмартра, облезлый как сопровождающие его коты, может лишь безнадежно вздыхать при виде триумфа салонного искусства, что подобного

³³⁴ Эскиз подробно разобран Маркусом Верхагеном в статье «Bohemia in Doubt», опубликованной в сборнике Schwartz V.R., Przyblyski J.M. The Nineteenth-century Visual Culture Reader / edited by. Schwartz V.R. and Przyblyski J.M., - New York, 2004 – P.327-338

³³⁵ Гравюра «Passage de Venus devant le soleil» также находится в собрании Британской библиотеки и приведена в статье Верхагена, тогда как живописный вариант, несколько измененный хранится в Музее Монмартра в Париже. (См. Приложение 5, илл. 17)

девушке легкого поведения, которая богатеет, удовлетворяя вкусы обеспеченной публики.

На фоне общего упадка интереса к пантомиме можно констатировать прежний уровень увлечения этим жанром среди представителей культурной прослойки общества. К концу 1880-х гг. силами многих знаменитых литераторов, актеров, музыкантов и историков было образовано общество поклонников классической Комедии со своими целями и программой их выполнения³³⁶. Среди своих главных задач «Фюнамбюльский кружок» («Cercle Funambulesque») видел воскрешение духа золотой эпохи Пьеро (эпохи Дебюро-отца) и развитие современной пантомимы в духе *commedia dell'arte*. Такие устремления вызвали новую волну писательской активности, сродни той, что имела место в середине века в романтической среде. Так за авторством Поля Маргерита вышло несколько сценариев, один из них лег в основу знаменитой постановки «Пьеро – убийца своей жены». Этот спектакль в течение многих лет сам писатель (он был исполнителем главной мужской роли) играл на импровизированных подмостках в частных домах знатных особ с большим успехом. Чуть позже Жан Ришпен, в 1883г., выпускает спектакль по мотивам сценария Маргерита и со схожим названием «Пьеро – убийца», в котором партию белого клоуна исполнила великая Сара Бернар. В 1886 г. все тот же Ришпен выпускает сборник разновременных сценариев пантомим для театра «Хорошие люди», в котором многие сюжеты были написаны современными писателями, в частности, им самим. Гюйсманс, оказавшись под сильным впечатлением от спектаклей братьев Ханлон, в соавторстве с Леоном Энником, публикует произведение «Пьеро скептик», афишу к постановке которого оформляет Жюль Шере. Список имен и названий можно было бы продолжить.

В пантомимах означенных авторов Пьеро, как правило, довольно жестоко расправляется с Коломбиной: художник-комедиант мстит бодлеровской самке за

³³⁶ Объединение любителей пантомимы Дебюро просуществовало с 1888-1898 гг. и в лучшие годы насчитывало около 150 членов, самыми именитыми из которых были К.-Ж.Гюйсманс, братья Маргериты, Ж.Шере, Ж.Масне, Ж.Ришпен., П. Легран и проч. Подробно об этом кружке см. монографию Р.Стори (Storey R. F. Pierrots on the stage of desire...)

ее природную власть над ним. В самом знаменитом спектакле Маргерита Пьеро придумывает весьма изощренный способ избавиться от своей властной супруги – паяц решается зачекотать ее до смерти³³⁷. А в сценарии «Пьеро-обманщик» Жюля Лафорга главный герой во время свадьбы заставляет свою невесту, на которой он женится исключительно ради капитала, чего и не скрывает, заплатить за журнал "Иллюстрированный порнограф", бесконечно ее тиранит, а в конце удаляется с праздника в чашу грязных парижских улиц на катафалке. Невеста оказывается попросту брошенной. Знаменитый сценарий «Пьеро Скептик» вовсе начинается со сцены похорон Коломбины, которая, по словам Гюйсманса, «имела глупость умереть»³³⁸. Однако ее бездыханное тело, первые два акта находящееся на сцене, отнюдь не главный и не единственный пострадавший женский персонаж произведения.

Сценарий Гюйсманса и Энника затрагивает еще один важный аспект взаимоотношений между женщиной и денди. Весь первый акт Пьеро планомерно движется к «рождению» в своей декадентской форме: вдовец при помощи портного обряжается в траурный костюм, отправляется в парикмахерскую, где просит обрить его, а затем выкрасить лысину сапожной ваксой. Так появляются черная тройка и классическая маленькая шапочка Дебюро. По мере создания должной внешней формы вырабатывается классическое для невротичного эстета поведение: портной, слегка уколотив заказчика в процессе примерки, будет отправлен резким пинком в шкаф, а парикмахер, чья вакса начинает нестерпимо жечь голову, будет избит недовольным клиентом до полусмерти. После Пьеро отправляется выпить, чем усугубляет свое и без того неадекватное состояние.

³³⁷ Впрочем, высшее правосудие все равно его настигает. Вернувшегося с похорон Пьеро начинает одолевать призрак Коломбины - он отчетливо ощущает, как кто-то или что-то слегка щекочет его собственные пятки. Перепробовав все способы избавиться от наваждения, главным из которых было опорожнение нескольких бутылок коньяка, паяц понимает, что положение только ухудшилось. Со звоном отправив в скопившуюся за вечер кучу последнюю бутылку, Пьеро замечает странное свечение, исходящее от портрета Коломбины на стене и глумливую улыбку на ее устах. Герой хватает свечу и бросается проверить, не обмануло ли его зрение, но ненароком поджигает постельное белье. Через секунду вся комната оказывается охвачена пламенем, Пьеро перескакивает с ноги на ногу, его тело сотрясают корчи, подобные тем, в которых скончалась его жена. В финале герой погибает, стоя на коленях перед висящим на стене изображением, раскинув руки, как на кресте.

³³⁸ Цит. по: Storey R. F. Pierrots on the stage of desire... P.221

Далее зритель знакомится с одной из ипостасей противоположного женского типа эпохи *fin de siècle*. Покинув бар, герой замечает в витрине соседнего заведения женский манекен, к которому у него тут же рождается сильнейшее, но вовсе не однозначное чувство: паяц в равной степени вожделеет к прекрасной неживой кукле и боготворит ее, сравнивая со статуей непорочной девы. Герой выкрадывает фигуру из магазина и уносит ее к себе домой, где в течение нескольких сцен пытается разжечь в ее неживом теле ответную страсть. Эти «атаки» сопровождаются драками с чередой назойливых посетителей дома Пьеро, почти каждый из которых кончает весьма плачевно. Когда герой понимает, что никакие его ухищрения не смогут растопить сердце бездушной возлюбленной, он поджигает квартиру. В финальной мизансцене паяц, сотрясаемый адским хохотом, притягивает к себе жертву, и прильнув к ее кукольным губам, сгорает с ней вместе.

В самой знаменитой работе Гюйсманса «Наоборот» мужчина также оказывается отмщен за все страдания, что ему причиняют представительницы противоположного пола. Главным оружием женщины «по Бодлеру» является ее способность перевоплощаться согласно мужской прихоти, быть объектом фантазии изощренного, высокохудожественного разума денди. Дез Эссент становится тем героем, что сумел использовать это ее свойство в собственных целях. Он понимает, что способен противостоять чарам только через отрицание в женщине всего человеческого, превратив силу в слабость. Мотив игрушки, марионетки, в символизме работает в обе стороны: так же, как кукловодша Ропса играючи манипулирует деревянным болванчиком вплоть до момента истощения его денежных запасов, денди Гюйсманса имеет отношения с красавицами-циркачками ровно до тех пор, пока они удовлетворяют его странноватые прихоти. Для последнего не существует принципиальной разницы между черепахой, чей панцирь инкрустирован редкими камнями, любовницей-чревоушательницей или хищным причудливым цветком. Всякое явление жизни тем более его занимает, чем менее оно естественно, и значит, чем более оно может быть воспринято как предмет искусства. По такому же принципу черный

Пьеро Бердслея обходится с Саломеей в конце графической сюиты к произведению Уайльда – укладывает ее в пудреницу, как отыгравшую свою роль куклу.

Может показаться, что чувство, которым воспылал Пьеро-декадент к бездушному манекену, сродни тому, что испытывала эта маска и ранее по отношению к женским статуям³³⁹ или даже обычным девушкам, которые на протяжении веков не отвечали ему взаимностью и предпочитали Арлекина. Однако прежний паяц никогда не позволял себе агрессивного поведения, насилия по отношению к прекрасной даме. Черный Пьеро Гюйсманса, братьев Ханлон, Лафорга и проч. выпускает на волю свои инстинкты, идет на поводу у своих сиюминутных желаний. Чувства Белого клоуна – каким он предстает перед зрителем в иллюстрациях Бердслея к «Библиотеке Пьеро», к поэтическому сборнику «Пьеро минуты» или в лирическом цикле Лафорга "Подражание Государыне нашей Луне³⁴⁰" (1886г.) – тоже безответны, они обращены к холодному, недостижимому идеалу. Но разница между двумя типами огромна: один аффективен, он испытывает страсть, если не похоть, другой – влюблен; там, где первый действует, второй пребывает в подобострастном оцепенении и принимает свое одиночество. Последний тип наследует традиции меланхолического «Пьеро-Ватто»³⁴¹ и, в отличие от первого, вечно вытворяющего разного рода эскапады, этот персонаж бездействует. Пьеро печален, замкнут, угрюм.

Две маски – Белого и Черного паяцев – крайне редко существуют в одной вселенной, в пространстве одного художественного произведения. Когда же это случается, взаимоотношения персонажей близки оппозиции Арлекин - Пьеро в том смысле, что выражают крайности одного понятия. В графических сериях Вийетта комедиант в черной тройке – богемный художник нового времени,

³³⁹ Любовь Пьеро к женской скульптурной фигуре стал классическим сюжетом пантомимы и был отражен в одном из эпизодов знаменитого фильма Марселя Карне «Дети райка» 1945 г.

³⁴⁰ Государыня Луна цикла Лафорга – еще одна ипостась второго, непорочного женского типа. Это лишенное всех телесных признаков, а значит и пороков, с ними связанных, женское воплощение, совершенная красота, дающая вдохновение поэту.

³⁴¹ Термин, введенный Луизой Джонс.

обитатель Монмартра, посетитель модных артистических кафе и кабаре. (См. знаменитое живописное панно художника Parce Domine *Приложение 5, илл. 18*) Он не богат, но талантлив, элегантен, обворожителен и имеет успех у дам. Тогда как его брат – все тот же романтический мастер, простоватый, вдохновенный и несколько неуклюжий. И ему по-прежнему не везет в амурных делах. Достаточным успехом у современников пользовалась коротенькая пантомима «Пьеро и Пьеро», в которой герой-декадент в привычном черном костюме, вооруженный моноклем и элегантной тростью, появлялся в сопровождении традиционного, «древнего» паяца в белом. В то время как современный вариант вечной маски распивал шампанское, нагло ухлестывал за Коломбиной и увлеченно читал модный на Монмартре журнал «Chat Noir», его спутник, попивая дешевое вино, читал консервативную газету «Конститьюсионель» и набрасывал «декларацию любви»³⁴².

Не менее показательны для эпохи сценарий пантомимы «Пьеротин» 1892г. за авторством крупного французского журналиста и писателя своего времени Шарля Шиншолля. Согласно сюжету произведения, Пьеро, которого мы бы определили как Черного, находит в парке яйцо, из которого появляется на свет чистое и светлое существо - Пьеротин. Старший товарищ, подобно гюйсмансовскому дез Эссенту, решается сразу же посвятить юношу во все плотские радости жизни – знакомит его с изысканными яствами, алкоголем и доступными женщинами. Неокрепший отрок не выдерживает всей этой мирской пошлости, его душа вылетает из тела в образе воробья с белым воротником вокруг головки³⁴³. Два героя этого произведения Шиншолля очень напоминают две стороны личности Бердслея, две его маски. Вероятно, именно поэтому художник «разводит» их по разным, столь далеким друг от друга сферам обитания - стерильной подлунной и городской, с его грязью, сплетнями и лицемерием.

³⁴² Впрочем, им обоим красота предпочла состоятельного ухажера – шли столетия, менялись вкусы, но Пьеро, каким бы он ни был, всегда нуждался в деньгах.

³⁴³ Здесь важную роль играет следующий лингвистический нюанс - во французском языке существует несколько слов для обозначения понятия «воробей», в том числе «pierrrot».

Белый паяц Бердслея традиционен в том смысле, что среда его обитания – сады и парки XVIII века, а его окружение - классические маски *commedia*. Показательно в этом ключе вновь обратиться к роману «Братья Земганно» и процитировать описанный в нем характер искусства главных героев, который мыслился Гонкуром и многими его современниками, в том числе Бердслеем, неким эстетическим идеалом: «Акробатическая пантомима братьев нисколько не походила на пантомиму английских клоунов последнего времени. В пантомиме братьев звенел отголосок смеха итальянской комедии, к которому примешивался оттенок мечтательности, звучащий в их скрипках. В их номерах было нечто наивное и умильное, нечто утонченно-смешное, вызывающее улыбку, и нечто чуть-чуть странное, погружавшее в мечту...в их упражнениях была своеобразная фантастика, далекая от чего-либо кладбищенского, печального, мрачного, - фантастика привлекательная, кокетливая, остроумная...Наконец, - неизвестно как и почему, - пластический этюд братьев вызывал в памяти зрителей образ некоего насмешливого создания, окутанного светотенью, своеобразную шекспировскую грезу из «Сна в летнюю ночь», поэзию которой братья претворяли в своей акробатике»³⁴⁴.

Меланхолический печальный паяц Бердслея прорывается в публичную сферу изобразительного искусства много реже, чем его бойкий собрат. Внешность этого Пьеро едва ли можно назвать карикатурной: он носит белый костюм и широкополую шляпу в духе «Жиля» Ватто, сдвинутую на затылок, или объемный берет, у него печальное худое лицо, высокий лоб, всегда несколько поджатые тонкие губы и отстраненный взгляд, направленный внутрь себя, даже если глаза его впрямую обращены к зрителю. Место обитания Белого Пьеро – выдуманный театрализованный мир, прекрасная сказка. В иллюстрациях к поэме Э.Доусона «Пьеро Минуты» Бердслей помещает героя в идиллический парк, в обрамлении изящнейших виньеток, медальонов, вензелей, окружает цветущими лилиями и розами, парковыми вазами, скульптурами. Однако при внешнем сходстве с

³⁴⁴ Гонкур Э. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. - пер. Е.А.Гунст, Э.Л.Линецкая, М.: Художественная Литература, 1972 г. – с. 262

атмосферой полотен возлюбленных Бердслеем-Пьеро художников рококо, нет в этом мире солнца, радости жизни, музыки и танца. Он больше похож на жуткий, слишком красивый сон, на ловушку, в которую попадают дети из страшных сказок братьев Гримм, на пряничный домик колдуньи, из которого не выбраться. (См. Приложение 5, илл. 19) Поэтической иллюстрацией этого мира могли бы стать строчки Ж.Лафорга из сборника «Настроения»:

Я болен сердцем, я на лад настроен лунный.

О тишина, прости вокруг свои лагуны!

О кровли, жемчуга, бассейны темноты,

Гробницы, лилии, озябшие коты,

Поклонимся луне, властительнице нашей:

Она причастие, хранящееся в чаше

Безмолвия, она прекрасна без прикрас,

В оправе траурной сверкающий алмаз.³⁴⁵

«Пьеро Минуты» в исполнении Бердслея, равно как герои лирики Лафорга, "питаются лазурью! / Но иногда и овощами"³⁴⁶, носят бутоньерки из одуванчиков, мажут лицо кольдкремом и принадлежат лунному миру, "секте Мертвенно-бледных"³⁴⁷. Этот паяц блуждает вдоль беседок, боскетов и садовых решеток, увитых цветущими растениями, совершенно один в холодном и лишенном всяких красок пространстве. В нем, несмотря на всю красоту, недостает воздуха. Оба они – этот парк и его единственный обитатель – похожи на обескровленную тень, призрак.

Подлунное пространство, в которое Бердслей помещает светлую часть своей души, не может стать ее вечным пристанищем. Она – суррогат, и автор знает об этом. Можно воссоздать макет прекрасной Аркадии в своем воображении, на бумаге, но он не избавит от одиночества. Блуждающий по зловещему в своей пустоте парку Пьеро, в виньетке к изданию поэмы Доусона,

³⁴⁵ Фрагмент стихотворения «Пьеро» из сб. «Настроения», в пер. Б. Лившица. (Лившиц Б. Полупороглазый стрелец: Стихи. Переводы. Воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 216.)

³⁴⁶ "Ils vont, se sustentant d'azur! / Et parfois aussi de legumes" - строчки стихотворения «Пьеро» сборника "Подражание Государыне нашей Луне" 1886г.

³⁴⁷ «Ils sont de la secte du Vleme» - там же.

постоянно озирается, испуганный звуком собственных шагов, шуршанием одежд. (См. Приложение 5, илл. 196))

Пример аналогичного ужаса перед жизнью, равно как и смертью, которым терзаются автор и его бледное alter-ego, дает пантомима П.Маргерита “Страх”. Как и в описываемой серии иллюстраций, герой этого произведения французского писателя пребывает на сцене в совершеннейшем одиночестве. В начале спектакля Пьеро, страдаемый манией преследования, запирается дома на все запоры. В тусклом свете, что пробивается из ставен и щелей в стенах, паяц различает таинственное шевеление. Чем больше возрастает его паника, тем нервнее становятся движения непрошенного гостя. Зажегши свечу, Пьеро видит в зеркале отражение бескровного лица, провалы глазниц, разрез чуть розоватого тонкого рта и понимает, что испугался собственного отражения в зеркале. Но дрожь не унимается. Чем дольше длится добровольное заточение, тем в большее отчаяние впадает главный герой. Страх приводит Пьеро в оцепенение. Он не в силах оставаться в доме, где каждый шорох сжимает его сердце, но также не может решиться открыть дверь и покинуть свою темницу.

Меланхолия художника-символиста, декадента и денди, разрастается до всепоглощающего пессимизма, абсолютного одиночества, осознания себя пережитком прошлых, столь любимых эпох, и все, что ему остается – это пребывать в придуманном поэтическом мире или умереть, столкнувшись с настоящей жизнью. В 1894 г., на самом пике своей скандальной карьеры, художник нарисовал «Автопортрет»³⁴⁸, изобразив себя в постели конца XVII века, под огромным пышным балдахином, в нахлобученном ночном колпаке-берете.

³⁴⁸ «Автопортрет» художник сопровождает надписью в верхнем углу, слева от полога балдахина: «Честное слово, не все монстры живут в Африке» (перевод С.Маковского, приведенный в издании Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи...С.255). Мастер с раннего детства стеснялся своей внешности, которую поначалу винил в преследовавшем его чувстве одиночества. Юный художник всегда участвовал в домашних и школьных театральных постановках, давал музыкальные концерты и не был изгоем в классе, тем не менее, с тех самых пор он воспринимал себя уродливым гротескным монстром, шутком, развлекающим сверстников своим умением рисовать карикатуры на преподавателей и другими забавными набросками. В этой связи параллели между собственными ощущениями художника и классическим представлением о белом Пьеро-неудачнике, который завоевывает любовь публики комическими сценками, пародиями и тумаками, вполне очевидны.

(См. Приложение 5, илл. 20) Тогда этот рисунок для скандального издания «Желтая книга», в котором Бердслей был не только автором, но и художественным редактором, призван был шокировать и провоцировать викторианское общество. «Автопортрет» был не только очередной «шпилькой», которой молодой повеса так любил уязвлять чопорных соотечественников, но знаменовал развитие собственной манеры художника и открывал его новые увлечения культурой французского рококо. Два годами позже для октябрьского номера журнала «Савой» он выпускает рисунок в логике этого увлечения - «Смерть Пьеро». Фигурка белого паяца, изображенного вполне традиционно, так же утопает в пышных одеялах и подушках кровати под балдахином. На стуле рядом с постелью Пьеро лежат его широкополая шляпа, белый костюм с воротником-жабо и тапочки с развязанными бантиками.

(См. Приложение 5, илл. 21)

С раннего детства художник был осведомлен, что ему скорее всего предстоит умереть от туберкулеза в юные лета. Болезнь развивалась скачкообразно – то стремительно прогрессировала, то навремя засыпала, предательски подавая надежды на выздоровление. Мысли о мучительной кончине и страх перед ней неотступно преследовали мастера. В 1894 году еще рано было готовиться к отправлению в последний путь, Бердслей был полон сил и амбиций. В 1896 состояние художника резко ухудшилось. Заметим, что обилие добрых друзей и наличие любящей семьи³⁴⁹ не искоренили страха Бердслея умереть в одиночестве, покинутым всеми. В рисунке «Смерть Пьеро» к постели умирающего zanni приходят его традиционные спутники – маски commedia dell'arte. Эту работу художник сопровождает надписью: «Когда взошла заря, Пьеро заснул последним сном. И тогда, на цыпочках, тихонько вверх по лестнице, молчаливо, в комнату пришли комедианты: Арлекин, Панталоне, Доктор и

³⁴⁹ Семейей художника были его мать и сестра, т.к. женат Бердслей никогда не был и детей не имел.

Коломбина, которые с большой любовью унесли на своих плечах одетого в белое клоуна из Бергамо, а куда - мы не знаем»³⁵⁰.

Многие художники символизма, как и персонажи их произведений – будь то белый Пьеро или протагонист романа «Наоборот» - не выдерживают натиска реальности. Неприятие настоящей действительности оборачивается эскапизмом. Дез Эссент полагает уход в искусственно созданный, замкнутый прекрасный мир – особняк на окраине Парижа, в котором собраны картины Редона и Моро, редкие издания любимых книг и сборников лирики «проклятых поэтов» – единственной для себя возможностью выжить. Он физически ощущает невозможность существования среди вульгарных, мелочных и пошлых людей, какими ему представляются буквально все, – неразвитых интеллектуально и «негранных» эстетически. Герой «видит в окружающей реальности только фальшь, бессмыслицу и отказывается принимать ее как подлинную. Создания воображения – поэзия, искусство – вступают в союз друг с другом, чтобы совместными усилиями создать тот мир мечты, который отвечает настоящим потребностям человеческой души»³⁵¹. Мир Пьеро-Ватто к 1880-1900 гг. окрашивается в мрачные тона, цветущую весну сменяет холодная промозглая осень, сады и парки – прежнее место обитания паяца – все чаще сменяет урбанистический пейзаж.

Труппа паяца - создания выдуманного литературно-театрального мира - появляются лишь в тот миг, когда alter-ego художника «засыпает последним сном», когда его более ничего не связывает с нашим миром. Бердслей, вопреки распространенному мнению, не был визионером, он настаивал, что «может позволить себе видеть сны только на бумаге»³⁵². В связи с этим, мало вероятно, что в пылу горячечного бреда ему представлялась его собственная кончина в окружении масок, сатиров, и монстров всех родов, порожденных воображением.

³⁵⁰ Эта авторская подпись дает все основания предполагать, что «Смерть Пьеро» художник уподобляет не только собственной кончине, но и возможной кончине короля Артура. После финальной битвы феи унесли раненого рыцаря на остров Авалон. О дальнейшей судьбе героя, согласно легенде, ничего не известно.

³⁵¹ Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве..., с.50.

³⁵² Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи..., с.242

Самым тяжелым для него была сама жизнь в обстоятельствах смертельной болезни, пошлая публика, осуждавшая его искусство, напускная праведность развращенного викторианского общества etc. Бердслей работал и строил творческие планы до самого последнего дня, он, как всякий юный, одаренный человек, еще многое хотел успеть, сказать, почувствовать. Однако вполне вероятно, что художественно-биографические параллели, прослеживающиеся между «Автопортретом» и «Смертью Пьеро» - не случайны, и Бердслей на момент создания этого листа воображал свою собственную кончину, как избавление от «мирского» одиночества и физических страданий, переход в счастливый мир его собственных воображаемых героев³⁵³.

³⁵³ Заметим, что оба рисунка выполнены до принятия Бердслеем католичества. Этот шаг серьезно перевернул его мировоззрение. Известно, что многие свои взгляды, и даже ощущения, он после этого яростно отрицал, а перед самой смертью умолял друзей и издателей сжечь его работы к «Лисистрате».

Заключение

Последнее столетие «старого» мира — XIX век — проходит под знаком белого паяца и бродячего комедианта. Особенно отчетливо желание по-своему «начинить» прежде жесткую по своей семантике образную форму нарастает к закату эпохи. Пьеро принимает на себя то функцию придворного шута, то жестокого хулигана, сближаясь с драматургической функцией Арлекина. Он может быть меланхоличным воздыхателем, отвергнутым любовником, обитателем Луны и, в тот же момент — агентом Дьявола: истеричным, развинченным мучителем и душегубом. Важно, что проявить «многоликость» Пьеро конца века способно было творчество одного автора, например, Бердслея. Арлекин, все реже сопровождающий бледного паяца, в изобразительном искусстве этого периода используется скорее как дань традиции, притягательный красочный мотив. Функциональная надобность в нем до времени отпадает.

Возможно, наиболее состоятельным подтверждением этой мысли послужит сопоставление опыта двух крупных мастеров, что вступили на художественную арену в конце XIX столетия, но неразрывно связаны с историей искусства века следующего — величайшего Арлекина XX столетия Пабло Пикассо и Джеймса Энсора.

Бельгийский художник Джеймс Энсор прожил долгую жизнь (он умер в 1949 г.), оказал большое влияние на многих молодых мастеров-модернистов, главным образом, Э. Нольде, П. Клее, Г. Гросса, А. Кубина, однако самыми плодотворными в его карьере были всего десять лет — с 1885 по 1895 гг. Энсора часто называют предтечей экспрессионизма, первым, кто придумал язык живописи, буквально «описывающий ужас внутри самого себя»³⁵⁴ через яростное искажение пластического образа и мира, в котором этот образ пребывает. В то же

³⁵⁴ В таких выражениях Эмиль Верхарн описывал свое впечатление от работы Энсора «Искушение Св. Антония» и сам метод работы художника. Цит. по: Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор. 1860-1949. Маски, смерть и море. — М.: Taschen / Арт-Родник, 2010г., с.39.

время, творчество Энсора принято рассматривать в рамках течения символизма³⁵⁵, несмотря на отрицание самим автором какой бы то ни было связи с ним. Про себя бельгиец говорил, что «как художник, он вне классификации».

Энсор начинал свои творческие опыты с бытовых сцен и пейзажей, весьма традиционных по своему исполнению. В период между 1880-1885 гг. он написал изрядное количество портретов, натюрмортов и жанров в реалистической и импрессионистской манере. Авторский почерк художника начинает вырабатываться в графике. Поначалу он делает множество зарисовок из жизни родительского дома: как правило, в этих сценах люди (пьющие чай, вяжущие или читающие) равнозначны предметам мебели и элементам обстановки. Мастер избегает дневных сцен с их открытым светом и предпочитает сумерки. Члены семьи часто едва различимы в сгущающейся тьме. Главными героями этих произведений представляются взаимоотношения света и тьмы, именно через их посредничество в мир самого художника и его семьи впервые начинают вторгаться призраки, скелеты и маски³⁵⁶.

Время появления этих персонажей в графике Энсора можно обозначить весьма точно — 1888 г. Впервые маски нарушают упорядоченное течение буржуазной жизни дома Энсора в работе «Назойливый буфет»³⁵⁷ (х/м., 89-103 см., утрачена в период Второй Мировой войны. *См. Приложение 6, илл.1*). В 1885 г. художник выполнил графический этюд, изображающий типичную домашнюю сценку – мать и дочь сидят за столом гостиной с шитьем и книгой на фоне большого резного буфета, а спустя три года добавил изображения

³⁵⁵ Сам бельгиец скептически относился к символизму и неосимволизму, резко критиковал творчество Г. Моро, П. де Шаванна, Родена и многих других. С 1884-93 гг. Энсор состоял в обществе «Les XX», которое поддерживало молодых бельгийских, а затем и других европейских художников авангардного толка. Об этом см.: Бекс-Малорни У. Указ. соч. С. 66-67.

³⁵⁶ В 1886 г. Энсор посещает выставку Одилона Редона, чьи работы произвели громадное впечатление на бельгийца. Весьма вероятно, что этот визит сыграл заметную роль в процессе насыщения собственной «черной графики» Энсора призраками и масками. Не менее важно влияния на художника графического опыта Рембрандта.

³⁵⁷ Оригинальное название: *Le Meuble hanté*. Перевод дан согласно монографии У. Бекс-Малорни (Указ. соч. С. 28). Отметим, что живописная работа «Скандализованные маски» 1883 г., которую принято считать первой работой Энсора, где фигурируют маски, еще не раскрывает концепцию художественной манеры мастера. В ней изображены люди с масками на лице, а не персонажи-маски.

многочисленных масок и скелетов. Прозаический сюжет заиграл новыми сложными смыслами, гофманианское мироощущение художника заявило о себе. С тех пор в графике Энсора за обитателями дома всегда наблюдает кто-то невидимый ими.

По надежным стенам филистерского дома пошли трещины, сквозь которые то и дело начали выглядывать когда пугающие, когда забавные личины. Маска дает Энсору ключ к новой образности, «под [ее] защитой Энсор смог преодолеть импрессионизм»³⁵⁸, именно она становится образной доминантой его художественной манеры³⁵⁹. Он хотел свободы от натуроподобия, свободы выразительности цвета и формы, не связанной физической правдой и подвластной лишь движению художнической души. Через гротескные масочные формы Энсор вырабатывает живописный почерк, с помощью которого оказывается способен полностью достичь поставленной изначально цели — изменить «облик» современного изобразительного искусства.

Поначалу, в графике 1888-1889 гг., Энсор обнаруживает перед зрителем открывшуюся ему тайну – мир сложнее, чем видится членам его семьи и подобному им большинству, всем этим узколобым буржуа, живущим ради накопления средств, громкой карьеры и комфорта. Герои этой серии гравюр и рисунков просто не замечают присутствия «пришельцев», в скучном и сонном русле их существования ничего не меняется. Глухота окружающих приводит Энсора к социальной и политической сатире. Практически все его работы показывают жизнь, как кошмарный, разудалый карнавал, в котором люди не имеют лиц, но представляют собой нелепые, а чаще — уродливые маски. При помощи кисти или резца Энсора человеческая ограниченность, пошлость и глупость, глубоко спрятанная и припудренная законопослушностью,

³⁵⁸ Слова Стивена McGough, цит.по: Ensor James. Theatre of Masks. / Ed. by Brown C., Texts: Canning S.M., Hooze R., Hyman T., Tricot X. - London: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers, 1997., P. 82

³⁵⁹ Карнавальные маски окружали художника с детства – бабушка и мать Энсора держали магазин, в котором продавались туристические сувениры и традиционные маски для «Бала Мертвой Крысы», знаменитого остендского карнавала.

филистерским благообразием, чинностью размеренной жизни, прорвалась наружу и исказила внешность героев.

Во всей этой карнавальной фантазмагории лицом обладали лишь избранные: сам Энсор, его лучший друг Эрнест Руссо, Смерть³⁶⁰ и Христос (который часто наделен авторскими чертами). Бельгиец постоянно разрабатывал мотив личности, окруженной или противостоящей массам. Его, изгоя в семье³⁶¹ и в художественной среде, пугала толпа, в которой нет связи между людьми, где индивидуумы собраны механически и в сущности разобщены. Подобная всесокрушающей бездумной волне человеческая масса в работах Энсора всегда стремится поглотить того, кто несет смысл, идею, кто, по мнению автора, обладает чем-то значимым. Такова собственная судьба художника, которого обступили человеко- и звероподобные монстры в офорте «Терзающие меня демоны» (1895 г., 11,4 x 15,4 см., Остенде, Музей изящных Искусств), участь Эрнеста Руссо в работе «Отчаянье Пьеро», Христа с самого известного холста мастера³⁶².

В мире Энсора достойный иметь собственное лицо противопоставлен вездесущим маскам. Главный герой единственного произведения («Отчаянье Пьеро» 1892 г., х/м., 144,5 x 194,5 см., Частное собрание. *См. Приложение 6, илл.3*), в котором фигурирует традиционный Пьеро в белом балахоне — Эрнест Руссо - изображен портретно. Лучший друг художника, хотя и надел надлежащее платье, но не готов стать частью странного карнавала, в который его приглашают остальные участники полотна. Руссо угрюмо стоит в центре костюмированной толпы, его мощная фигура очевидно сопротивляется натиску масок, голова наклонена, как у животного, знающего, что его ведут на заклятие, губы сомкнуты

³⁶⁰ Персонифицированная согласно традиции в образе скелета.

³⁶¹ Решение Энсора стать художником среди всех членов его семейства поддержал только отец, который и сам был «чужаком» в Остенде. По происхождению англичанин, он был врачом, так и не нашедшим своего места в Остенде, жил на деньги жены, в конце концов бросил практику и полностью опустил. Благополучие семьи целиком лежало на плечах ее женской части, державшей маленький магазин. Естественно, что желание Джеймса творить новое искусство, а не продолжить семейное дело, могло вызвать только протест.

³⁶² Имеется в виду полотно «Въезд Христа в Брюссель в 1889 г.», х/м, 252,7 x 430,5 см., Музей Гетти, Лос-Анджелес, США. (*См. Приложение 6, илл.2*)

с упрямой силой. Сам художник также присутствует в работе. Маленькая фигурка мастера едва вида за первым рядом масок на «авансцене». В голове Энсора копошится еще один Пьеро – сардонически ухмыляющийся паяц в черной шапочке, очень напоминающий персонажа Адольфа Вийетта.

Друзья прозвали Энсора «Пьеро-Смерть» (*Pierrot la mort*)³⁶³. Известно, что художник был склонен к эпатажу и эксцентричным выходкам не только в рамках искусства. Свою бытовую жизнь Энсор мистифицировал и насыщал игрой. Сохранилось множество фотографий, отражающих эту сторону его жизни: на одной художник запечатлен сидящим на печной трубе какого-то из зданий Остенде и играющим на флейте, на другой он разыгрывает шуточный бой с Эрнестом Руссо в песчаных дюнах, вместо шпаг приятели скрестили человеческие кости³⁶⁴.

Казалось, самоощущение автора должно было быть схоже с позицией художника-символиста: Энсор остро осознавал, что не вписывается в жизненный уклад провинциального городка, он нарочито не признавал его прозаичности, жизненные цели мастера не укладывались в традиционные рамки — они напрямую были связаны с искусством. Художник, отторгнутый впоследствии даже коллегами по ремеслу, в одиночку восстал против чопорного лицемерия провинциальных остендцев, против существующего правительства и церкви у него на службе. Согласно устоявшейся традиции ему как нельзя подошел бы расхожий «псевдоним» конца века.

Однако, предвосхищая образность XX века, Энсор почувствовал, что традиционный Пьеро уже не соответствует наступающему дню. Маска белого паяца кажется ему слишком литературной, имеющей четкую привязку к миру символистских знаков. Культурная, а также и театральная, традиции, которые стояли за образом, отталкивали художника от этого персонажа. Энсор не

³⁶³ Бекс-Малорни У. Указ. соч. С. 78.

³⁶⁴ В результате проводимых вокруг города археологических раскопок недостатка в материале для таких «игр» не существовало – дюны были усеяны человеческими останками погибших в ходе знаменитой трехлетней осады Остенде во время Нидерландской революции. Раскопки, по мнению исследователей творчества Энсора, сыграли непосредственную роль в появлении образов скелетов в творчестве художника.

использует образы сцены, он выбирает личины бытового ряженья, созданные народной традицией остендского «Бала мертвой крысы»³⁶⁵. Творческий метод мастера строится на травестийном перевертыше: он срывает со своих героев приличные будничные одеянья, под которыми обнаруживает настоящие «лица» — те самые маски страстей национального карнавала.

Энсору не чужда была трактовка маскарада, впервые озвученная романтиками, ведь его личины скрывают так страшющую человека пустоту. Через маску в творчестве Энсора решалась и проблема «личности и общества». Если раньше коллективно разработанные роль, функция и внешний вид маски служили задачам олицетворения целой страты общества, то для Энсора — что отетливо видно в «Автопортрете с масками» (1899 г., Антверпен, частное собрание, *См. Приложение 6, илл.4*) — все наоборот. Автор выделяет себя из общей массы облаченных в маски людей, он — искренний художник, вынужденный находиться среди лицемеров, вечно притворяющихся и кривляющихся.

Первый экспрессионист, «Пьеро смерти» в силу различных причин не привнес в изобразительное искусство ничего нового с наступлением XX столетия. Как художник, он исчерпал себя еще до наступления века и всю свою долгую жизнь выполнял лишь «беззубые» повторы ранних полотен. Исследовательница творчества мастера Франсин Клер-Легран следующим образом охарактеризовала перемену, произошедшую в творчестве мастера после 1900 г.: «Энсор, который более не борется с ветряными мельницами, как Дон Кихот, но более походит на печального и ироничного Пьеро»³⁶⁶.

В противоположность ему Пабло Пикассо можно было бы охарактеризовать как «Арлекина-жизнь», который, как хамелеон, беспрестанно меняет «цвета», тонко чувствует изменчивый дух времени и вкусы публики. В кругу образов, которыми художник оперировал на протяжении всей своей долгой творческой

³⁶⁵ «Преемники» Энсора в XX столетии — художники-экспрессионисты — будут часто обращаться к африканским и азиатским маскам. Бельгиец резко критиковал такого рода примитивы: «Я безо всякого снисхождения отвергаю топорные маски адских африканских дыр, плюю в личины дешевых, негроидных или гориллообразных идолов с их устаревшими чарами». Цит. по: Бекс-Малорни У. Указ. соч. С. 57.

³⁶⁶ Цит. по: James Ensor. Theatre of Masks..., p. 14.

жизни и которые трансформировались вместе с мастером и его манерой, Арлекин занимает видное место. Личность и творчество Пикассо настолько многогранны и объемны, что автор настоящего исследования в заключении стремится указать лишь на один нюанс в искусстве художника, имеющий непосредственное отношение к рассматриваемым выше обстоятельствам.

Согласно устоявшейся на данный момент хронологии XX век вступил в свои права с началом Первой Мировой войны. Показательно в этой связи, что творчество Пикассо, изобилующее образами комедиантов и масок *commedia*, несет в себе весь спектр традиционных для XIX столетия смыслов — вплоть до обращения мастера к кубизму. Победительный герой Арлекин появляется в работах мастера 1900-х гг., с момента его первой поездки в Париж. Однако ранняя трактовка этого образа представляет собой нечто нетипичное. Так протагонист работы «Арлекин» 1901 г. (музей Метрополитен, Нью-Йорк, *См. Приложение 6, илл. 5*) — паяц с выбеленным лицом, отчужденным, с потупленным взором — более соответствует представлениям того времени о Пьеро. Поскольку Пикассо сам редко называл свои полотна, герой полотна из музея Метрополитен некоторое время и носил имя белой маски. В этих первых опытах неожиданно печального «рыжего» можно опознать лишь по характерному трико, усыпанному ромбами.

Работа «Арлекин и его подружка» (1901 г., Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина) разрабатывает традиционный образ отвергнутого публикой актера, в очередной раз являя конфликт между творцом и обществом обывателей. Тема двух одиноких людей — паяца и его подружки, которые сидят за одним столом, но оба погружены в себя — дополнена мотивом абсента в рюмках перед ними, который символизирует горечь, сполна испитую участниками сцены. Портретные черты автора в этой работе еще не акцентированы, мастер скорее создает собирательный образ «проклятого поэта»³⁶⁷. Тем самым Пикассо заявляет, что удел художника есть мучительное одиночество.

В другой картине на сюжет бродячих комедиантов — «В кабачке “Проворный кролик”» (1904-1905 гг., Нью-Йорк, Музей Метрополитен, *См.*

³⁶⁷ Об этом пишет Чекмарева М.А. См.: указ. соч. С. 144-145.

Приложение 6, илл.6) — Арлекин представлен в интерьере кабачка, в котором любил бывать художник. Более того, в чертах лица персонажа дан почти точный автопортрет Пикассо. Не вызывает сомнений, что образ паяца стал вместилищем собственных ощущений и «дум» художника.

На протяжении «голубого» и «розового» периодов, как верно заметила исследовательница творчества художника Н.А. Дмитриева, «Пикассо – приемный сын Франции»³⁶⁸, в его творчестве исконно испанская мелодика звучит в разработках традиционных французских тем. Клоуны и клоунессы Пикассо «голубого» и «розового» периодов традиционно одиноки и бедны. Художник показывает их вне сцены, устало сидящими в кафе или во время репетиций и отдыха после выступлений. Изображения пар, в которых каждый по-своему одинок, но герои все же стремятся согреть друг друга в ледяном холоде бытия, к 1905 г. сменяются группами персонажей.

Здесь Пикассо отдает дань другой, традиционно французской теме XIX столетия – семье комедиантов, подчиняющейся закону выживания во враждебном окружении: «один за всех и все за одного». В комедиантском таборе художника герои по-прежнему бедны, деклассированы, находятся вне большого, социально организованного мира, но они вольны и живут как единый организм, не мыслят себя без творчества и взаимной поддержки. Драматургия «Семьи комедиантов» (1905 г., Национальная галерея искусств, Вашингтон, США, *См. Приложение 6, илл.7*), вторит обстоятельствам жизни самого мастера и других молодых художников его времени.

С 1904 г. Арлекина Пикассо уже не спутать с белой маской. Помимо некоторых внешних изменений³⁶⁹, персонаж претерпевает очевидные внутренние трансформации. Паяц более не сидит бессильно и одиноко на стуле в кафе, он – действующий член общины (труппы), акробат, муж и отец³⁷⁰. В «розовый» период

³⁶⁸ Дмитриева Н.А. Пикассо. — М.: Наука, 1971. С. 13.

³⁶⁹ Характерное трико художник дополняет двурогой шляпой, похожей на треуголку, стирает театральный грим с лица — выбеленная кожа и алый рот уступают место естественному тону кожи.

³⁷⁰ Пикассо делает несколько рисунков, темой которых становится семья Арлекина; на них персонаж представлен в окружении жены, ребенка и членов своей бродячей труппы (например:

герой обретает почву, семью и друзей, Пикассо знакомит нас с его простыми радостями и заботами. Однако персонаж по-прежнему показан, вне сцены, вне своей игровой природы, он все еще существует в поле смысловых коннотаций прошлого столетия. Эту линию художник прочерчивает вплоть до «Смерти Арлекина» (1906 г., картон, гуашь, 68,5 x 95,7 см., Национальная галерея искусств, Вашингтон). В указанной работе Пикассо убивает героя, уставшего от роли бесприютного несчастного скитальца, дабы дать ему возможность возродиться и побеждать в новом времени.

Периодом кубизма открывается новая страница в истории искусства и в истории Арлекина Пикассо, в частности. Строго говоря, опыт раннего кубизма (произведения 1908-09 г.) в отношении этого персонажа представляется в большей степени формальной разработкой. Пикассо пишет «Бюст Арлекина» в нескольких вариантах с разных точек зрения, его семью (Коломбину с младенцем, *См. Приложение 6, илл.9*), примеряя к ним новые живописные законы. В этих работах нет нарративности, прежнего лиризма, размышлений о месте и судьбе героя в этом мире. Пикассо постигает структуру персонажа, разлагает и сопрягает по-новому части, из которых он «слеplен». Арлекин, как и другие модели этого периода, лишен привычных ярких красок, выведен вне амплуа и всего сценического контекста. Для перерождения маски в новом времени-пространстве искусства художнику понадобилось вытащить персонаж из свойственной ему среды и через препарирование его в стерильном воздухе эксперимента обнаружить, что заветная игра кроется в нем самом, а не в атрибутах и театрализованной обстановке.

С 1915 г. в свет выходит отчаянный неунывающий лицедей («Арлекин», х/м, Нью-Йорк, Музей современного искусства, *См. Приложение 6, илл.10*), который легко жонглирует жанрами, техниками, материалами и не прочь смешать все в одном произведении, как смешались разноцветные ромбы на его трико. Полнейшая свобода авторской воли — открытие искусства XX века — находит

«Семья Арлекина», 1905 г., бумага, индийские чернила, акварель, 57 x 43 см., частное собрание, «Семья акробатов с обезьяной», 1905 г., картон, гуашь, акварель, индийские чернила, пастель, 104 x 75 см., Художественный музей Гетеборга, Швеция, *См. Приложение 6, илл.8*).

свое воплощение в герое театра импровизации, в персонажах народных балаганов, для которых не существует жестких правил и норм. Арлекин, шут, Петрушка, словом, энергичный, неунывающий грубиян и провокатор, «рыжий» станет выразителем чаяний художника-авангардиста, помощником в обновлении изобразительного языка.

Не обойдет вниманием XX век и тему Пьеро. Этот персонаж останется часто употребляемой метафорой — вместилищем внутреннего мира «художника вообще», далекого от законов, по которым существуют остальные герои-обыватели. Пьеро этого времени утверждается в качестве природы тонкой, живущей в мире фантазии; он — поэт, всегда безответно влюбленный в роковую красавицу, отдающую предпочтение успешному Арлекину. Этот персонаж — пришелец из другой реальности, из реальности истинного бытия; неудачником он является только в мире прозаического. В такой трактовке паяц предстает в творчестве Ф. Ведыкина и А. Шницлера, пьесе и стихах А. Блока, в цикле А. Шенберга «Лунный Пьеро» и песнях А. Вертинского, пантомимах В. Мейерхольда и А. Таирова.

Арлекин и сопутствующие ему маски становятся повсеместно распространенным символом искусства, выразителями идеи театральности бытия. Это проявилось в творчестве мастеров разных национальных школ. Русские художники «Мира искусства» К. Сомов, А. Бенуа, М. Добужинский, их младшие современники Н. Сапунов и С. Судейкин, оформлявшие спектакли и писавшие станковые работы на сюжет масок итальянской комедии, занимают в этом ряду не последнее место. К традиции восприятия фигур Арлекина и Пьеро как символов художника-творца примыкают также парные автопортреты А. Яковлева и В. Шухаева («Арлекин и Пьеро» 1914 г., Санкт-Петербург, ГРМ).

Близость театра и изобразительного искусства в XX веке заключалась не только в том, что художники по-прежнему использовали и по-своему интерпретировали образы, найденные в пространстве сцены. Многие крупные мастера помимо станковых работ начинают выполнять эскизы декораций, театральных костюмов и бутафории. Уже упоминались мирискусники и «Русские

сезоны», к спектаклям которых непосредственное отношение имел и Пикассо, создавший для Дягилева, помимо прочего, эскизы костюмов масок итальянской *commedia*. «Театрализуется» и образ художника, его поведение на публике. Даже его быт зачастую становится спектаклем.

В XX веке возрастает влияние живописи и графики на театр. Если раньше процесс обогащения языка изобразительного искусства образами и приемами сцены сопровождался незначительным обратным движением (что отчасти и показывает данная работа), то теперь можно говорить о радикальной смене вектора. В новом столетии пылкий интерес театра авангарда и формирующегося кино к изобразительному искусству виден даже поверхностному наблюдателю. Творчество художников необычайно привлекало таких режиссеров как В. Мейерхольд и С. Эйзенштейн. Мировое изобразительное наследие представляло собой для Мейерхольда неисчерпаемую «копилку», своего рода «палитру», содержащую многообразие визуальных и пластических характеристик-красок.

Известно, что изобретатель биомеханики Всеволод Мейерхольд, создавая условный театр, пристально изучал опыт итальянской *commedia dell'arte*, практически постигал масочные основы сценического искусства. Режиссер считал выразительность и точность движения актера фундаментом построения образа, и потому опыт художников, например Домье, по созданию «словаря» такой пластической выразительности был ему очень важен. Мейерхольд, а следом за ним и Эйзенштейн, справедливо полагали, что все составляющие образа могут быть показаны с помощью движения, позы и жеста. Эмоциональный, психологический конфликт, в который втянуты персонажи, развиваясь внутри их сознания, выявляется посредством пространственной композиции тела.

Режиссеры XX века научились пользоваться наследием изобразительного искусства для поиска пластических и стиливых формул будущего спектакля или фильма. В лекции о биомеханике 1935 г. Эйзенштейн прямо говорит о возможности рассмотрения открытий литературы и живописи с точки зрения

пользы для театрального искусства³⁷¹. Очень показателен в этом смысле его разбор картины В. Серова «Портрет М.Н. Ермоловой», художественные достоинства которой режиссер рассматривает сквозь призму «монтажа» различных точек зрения. Многозначность образа великой актрисы, по мнению Эйзенштейна, Серов раскрывает посредством совмещения разных углов зрения в одном портрете: двигаясь от ног актрисы к ее лицу, или наоборот, взгляд зрителя сам складывает ту сумму впечатлений, которая нужна художнику для характеристики актрисы как одновременно и величественной, и чрезвычайно демократичной, простой³⁷². Режиссер считал необходимым учиться у художников приемам управления вниманием зрителя, полагая кино новой фазой эволюции изобразительного искусства.

Кинематограф XX века не смог пройти мимо масок *commedia*. Одним из лучших фильмов о театре стала картина М. Карне «Дети райка», в которой Ж.-Л. Барро сыграл великого мима Гаспара Дебюро. Начиная с «Дороги», тема эта стала органической частью выразительного языка Ф. Феллини. Подобные примеры не трудно умножить.

Важно отметить и то обстоятельство, что образная мощь режиссерского театра и авторского кинематографа порождали очевидные волны обратного влияния на творчество художников. Процесс взаимного обогащения выразительного языка искусств значительно усилился в XX столетии. Однако эта проблематика очевидно лежит за пределами настоящей работы.

* * *

³⁷¹ См.: «Ермолова», Эйзенштейн С.М. Монтаж / Российский гос. архив лит. и искусства, Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры, Музей кино; Сост., авт. предисл. и коммент. Клейман Н.И. – М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000г. – С.135-155.

³⁷² См.: Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919-1948 / Составление, подготовка текста, статьи и комментарии Забродина В.В. – М.:Новое издательство, 2005. – С.208-223

Трудно переоценить важность итальянской *commedia dell'arte* для развития европейского театра. Однако, не менее значительным оказалось его влияние и на изобразительное искусство Европы. Маски этого театра обнаруживают свое присутствие в искусстве разных стран, так или иначе встраиваясь в их культуру. Наиболее полно герои итальянского театра проявили себя на французской почве. Во Франции маски стали частью сначала придворного, а затем ярмарочного театра, видоизменились и закрепились в культуре и изобразительном искусстве, став их неотъемлемой частью. С начала XVII вв. персонажи *commedia* становятся героями картин и гравюр художников школы Фонтенбло, занимают значительное место в творческом наследии Ж.Калло, а затем — в работах А.Ватто и мастеров стиля рококо. Внимание к комическим персонажам площадного театра то «затухало», то «разгоралось» вновь, становясь почти неизменным свойством целого стилистического течения (рококо или неорококо). Порой интерес к искусству комедиантов обнаруживал себя в творчестве отдельных художников — Ж.Калло или О.Домье, — чья манера вследствие этого обогащалась специфическими театральными приемами, порой — объединял в рамках одного художественного направления художников, драматургов, писателей и философов. Диалог между масками первого профессионального театра XVIв. и Художником продолжается по сей день.

Связь маски *commedia dell'arte* с драматургическими, а не сюжетными функциями, обусловила возможность помещать этот образ в разные контексты и использовать его с разными целями. С XVII века французские художники демонстрируют принципиально разные функции использования образов итальянской комедии: от прямого переноса мастерами школы Фонтенбло сцен из спектакля на полотно, до воплощения в графике Ж. Калло карнавального мироощущения, главным проводником которого в ту эпоху был театр *commedia* и его маски. С XVIII века маска все более приобретает функцию личины, скрывающей подлинный облик ради некоторой цели. Черты этой концепции маски отразились во французском искусстве первой половины XVIII века, главным образом в творчестве А.Ватто, где маска становится знаком играющего в

определенные чувства и переживания светского человека, что мало соотносилось с ее первоначальным содержанием.

Первая треть XIX века формулирует, что прежние комические сюжеты противостояния Арлекина и Пьеро более не должны смешить, но приобретают характер трагедии, выводятся в театре и живописи на первый план. Карнавал, который снова становится актуальным для романтиков, меняет свою природу с амбивалентной и жизнерадостной, на критическую и сатирическую. Именно с этой целью маски *commedia* использовались салонными художниками, например Т.Кутюром и Ж.-Л. Жеромом, и карикатуристами — О.Домье, П.Гаварни и проч. Роль социального критика в произведениях писателей и отдельных художников зачастую берет на себя бывший неудачник Пьеро.

XIX век окончательно ввел героев итальянской импровизационной комедии — а за ними национальных бродячих артистов — в пластический словарь изобразительного искусства, утвердил и закрепил за основными масками определенную палитру смыслов, поставив их в один ряд с классическими аллегорическими фигурами и библейскими персонажами. Именно в это столетие родился Пьеро — такой, каким мы его знаем. Маска простака-неудачника, ранее вызывавшая лишь насмешки, после «крещения» романтизмом усложнилась и стала образом чуткой художественной природы. Белый паяц проявил волю полновесно противостоять Арлекину; оформилась классическая для настоящего времени антиномия этих персонажей. Пьеро отныне мог быть как побежденным, так и победителем. Однако ввиду того, что за маской закрепилась функция выразителя творческого «я», в некотором высшем смысле победа всегда принадлежала именно ему.

Внутреннее родство между фигурой комедианта и художника впервые было открыто романтиками как сущностная и пластическая метафора. На протяжении века она не теряла своей актуальности и плотно вошла в образный арсенал художников. Персонажи, напрямую говорящие со зрителем от имени автора произведения, естественно менялись сообразно характеру мастера и мутациям современной ему культурной среды. Братья Гонкуры, Т. Готье, А. Уссе, Ж. Де

Нерваль и многие другие писатели их круга, увлекавшиеся изобразительным искусством XVIII столетия (в частности, живописью А. Ватто), прочно утвердили связь между фигурой Пьеро-Жиля³⁷³ и образом поэта в широком смысле слова. Однако, уже начиная с 1850-х гг. меняется самый тип творческой природы – романтический мечтатель постепенно все больше превращается в отчаявшегося, лишенного надежд пессимиста. Вместе с ним меняется художественное alter ego. Рука об руку мастер и его полномочный представитель проделывают путь из мира грез – райских садов Ватто, где все цветет, играет музыка и прекрасные люди упиваются возвышенной любовью – к жестокой правде большого города, в котором люди отнюдь не прекрасны и не чутки, где путешествие на остров любви более походит на посещение публичного дома³⁷⁴.

Неудовлетворенность поэта человеком и миром, желание изменить текущее положение вещей на протяжении века побуждали искать все новые методы утверждения своего идеала. Первая треть столетия прошла под знаменами обновления и развития эстетики через изучение и адаптацию искусства былых эпох. Художник, как и раньше, оценивал и говорил о современности от имени по-своему понятых героев прошлого (только на сей раз этими героями часто становились маски *commedia* и средневековые придворные шуты). Затем, в пору реализма, по мере того, как все больше нагнеталось разочарование, творец принимает невозможность такой «тактики» и выставляет зеркало перед человечеством, с тем, чтобы оно взглянуло туда и ужаснулось бы самому себе. На смену слишком театральному, слишком «специальному» белому Пьеро приходят национальные типы — простые уличные и эстрадные артисты. Так рождается попытка осмыслить общество и характеризовать его представителей сообразно измененным в согласии с духом времени принципам масочной типизации.

Чем ближе подступал конец века, тем больше чувствовался градус отчаянья в духовном мире творческой природы. Художественному гению вновь понадобилась защита прочного, укорененного в традиции образа. Такие мастера,

³⁷³ См. об этом подробно: Джонс Л., *op.cit.*

³⁷⁴ Именно таким, вывернутым наизнанку, предстает мир Ватто в стихотворении Ш. Бодлера 1852 года «Путешествие на остров Цитеры».

как Пюви де Шаванн, Одилон Редон или Густав Моро, уходили от прямого конфликта с современным человеком в свои мастерские, обращались к аллегорическим и мифологическим образам. Обри Бердслей, Фелисьен Ропс, Джеймс Энсор и многие другие художники, разделяющие ожесточенные декадентские настроения, заменили ясное зеркало реализма кривым, доказывая своими работами, что искаженное гротескное существо, отразившееся в нем, и есть человек. Два типа Пьеро конца века, по сути, воплощают в себе эти два противоположных стремления — эскапизм и погружение в мир, обнаружение переполняющего его зла.

Черный паяц Бердслея, сеющий смуту в привычном, мерном течении жизни героев, способный перевернуть все с ног на голову, превращает мир художественного произведения в балаган. Один из актеров собственной труппы мастера, он — наряду с карликами-шутами и сатирами — сообщает всякой работе тон театральности, указывает на существование дополнительных смыслов даже в самой, на первый взгляд, однозначной вещи. Проводник авторской мысли, Пьеро беззастенчиво вклинивается в древний кровавый сюжет Саломеи, превращая драму в трагифарс. Его фигура утверждает равноправие нескольких уровней восприятия уальдовского творения: мир Священной истории, мир театра и дух современного обоим авторам «сегодня». Пьеро сближает вечность с настоящим, сопоставляет сокрушительную страсть новозаветной героини со светским капризом модницы.

Настоящее исследование доказывает, что театр *commedia dell'arte* оказался способен влиять на искусство изобразительное не только как яркое художественное впечатление, но и с точки зрения принципов создания образа персонажа: отбора черт внешности, пластики, натуры, изобразительных способов их показа. Важным завоеванием культуры XIX века была не только адаптация классического театрального мотива — двух главных масок *commedia dell'arte* — для нужд живописи и графики, но также и театральных принципов типизации для создания персонажей в изобразительном искусстве. Образная структура, сообразно которой когда-то появились на свет Арлекин и Пьеро, в русле которой

они менялись на протяжении столетий в разных странах, особенно отчетливо проявляет себя в творчестве художников, напрямую не использующих эти маски. На протяжении всей жизни Оноре Домье создавал типы парижского общества. Какие-то из них со всей очевидностью связаны с принципами синтезирования сценической маски, выразительность других лишь усилена театральными художественными приемами. Условия их появления, принцип отбора характерных черт внешности и натуры родственны тем, что обусловили появление классических масок *commedia*. С той принципиальной разницей, что последние – плод коллективного, народного творчества. Герои Домье не могут так легко адаптироваться к изменяющимся реалиям жизни, как это способны были делать Пьеро, Арлекин или старик Панталоне, вечно актуальные и узнаваемые спустя столетия в каждой стране. Авторские маски Домье – многоликие, но единые в своей сути буржуа, адвокаты, или Робер Макер и Ратапуаль — являются социальными масками, синтезируют в себе черты многих людей, обладают отчетливыми внешними атрибутами и поведенческими функциями. Однако, если лишить их культурного контекста, переместить в другое время или страну, они вряд ли будут столь же узнаваемы и понятны. Они – феномен конкретного общества, а не человечества в целом.

Творчество выдающихся мастеров столетия – Домье, Сера, Тулуз-Лотрека, Бердслея – демонстрирует насколько обогатился пластически-выразительный словарь художников специфически театральными приемами. Стоит еще раз подчеркнуть, что в основе отбора материала для настоящего исследования лежал именно принцип поиска взаимосвязи между театром наследников *commedia* и изобразительным искусством, их взаимное обогащение и трансформация, а не чисто иконографический мотив. Типичным для салонного искусства середины XIX столетия было иронично-романтизированное изображение бедных паяцев, бредущих по улицам города или занимающихся бытовыми делами в наскоро сооруженном лагере. Вместе с ними изображались (в несколько шутовском тоне) гадалки и жонглеры, канатоходцы и воздушные гимнасты. Чаще всего эти образы внешне тяготели к маскам *commedia dell'arte*. Как показывают картины Г. Доре

«Семья комедиантов» (первая — 1861г. известна по гравюре Е. Вернейля; вторая — 1874 г., Музей Роже-Кийо, Клермон-Ферран, Франция, *См. Приложение 6, илл.11*), в работах этого времени актеры довольно прямолинейно представлены деклассированными бедняками, которых игнорирует публика. Персонажи взяты в качестве примелькавшихся атрибутов социального пейзажа, они — штрихи к портрету жизни, а не плод сознательного интереса к традиционным театральным способам типизации. Именно поэтому указанные полотна, как и многие другие работы мастеров французского Салона, соответствующие выбранной теме иконографически, не вошли в настоящее исследование.

Используя чисто театральную форму комедиантского парада, Домье насыщает ее социально-политическим критическим смыслом. Драма жизни в сатирических сериях художника организована по сценическим законам. Переходящие из одного листа в другой, герои художника разыгрывают перед зрителем миниатюры на злобу дня. Подобно тому, как это происходит в бессловесном искусстве пантомимы, мастер выстраивает точную, выразительную мизансцену, используя тела персонажей, их жесты и мимику так, что они оказываются способны передавать сущность без помощи «прямой речи» подписи и «говорящих» деталей окружающей обстановки.

В этом аспекте метод Домье сходен с поисками Сера. Последний, так же занятый социальной типологизацией современного общества и переводом этой области в ранг задач серьезной живописи, сознательно адаптирует театральные приемы в целях показа персонажа. Художник ищет обобщенный, внеличный силуэт действующих профессионалов - представителей эстрады и цирка, а также характерные абрисы типов из их аудитории, способные дать наиболее емкое и объективное описание веселящегося Парижа конца столетия. Однако жесткий отбор, сознательное ограничение в показе эмоций (как своих собственных, так и персонажей произведений), ставка на точный расчет приводят к тому, что мир комедиантов Сера канонизируется, застывает и по своей природе оказывается диаметрально противоположным жизненно активному предмету изображения.

Невозможно было обойти вниманием этот опыт художника, но необходимо признать, что мир его образов а-театрален.

В творчестве Лотрека силуэт есть средство выражения «физиогномики души», истинных свойств и мотиваций конкретного человека, портрет его внутренней жизни. Каждая работа из обширнейшей галереи эстрадных и цирковых образов Лотрека выстроена сообразно особенностям маски конкретного артиста. Сценическая манера героя – смысловое и художественное ядро произведения. Именно она задает параметры работы. Мастер занят поиском такого положения тела в пространстве, таких жестов и мимики, которые наиболее точно описывали бы не только натуру артиста, но и воплощали бы всю вкладываемую лицедеем в свой сценический образ палитру смыслов. «Глыбообразный» общий абрис громадной фигуры Аристида Брюана в глухом черном плаще утверждает его статус крупного поэта и исполнителя, свидетельствует о его славе, богатырской силе. Резкая деформация тела Ля Гулю, закрученного в неистовом танце, и мягкая пластика ее покачивающихся бедер, характеризуют танцовщицу как сильную, энергичную, уверенную в себе женщину, хозяйку и приму «Мулен-Ружа». Эту пластически выраженную при помощи силуэта суть каждого персонажа Лотрек дополняет лишь несколькими подробностями: пучком рыжих волос на макушке танцовщицы, шляпой, плащом и красным шарфом Брюана, огромными причудливыми головными уборами Джейн Авриль, перчатками певицы Иветт Гильбер. Они – столь же неизменные и узнаваемые атрибуты маски, как костюмы рыжих и белых клоунов в цирке, трико воздушных акробатов, как горб Пульчинеллы или покрытое мукой лицо Пьеро.

Список Использованной Литературы

1. Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. - М., 2010 г. – 264 с.
2. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. - М., 1996 – 176 с.
3. Батракова С.П. Искусство и миф. Из живописи XXвека. – М.: Наука, 2002 – 314 с.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Изд. 2-е. – М.: Худож.Лит.,1990 г. – 543 с.
5. Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор. 1860-1949. Маски, смерть и море. — М.: Taschen / Арт-Родник, 2010 г. – 96 с.
6. Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М.: Игра-техника, 1992г. – 288 с.
7. Бердслей О. Шедевры графики. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 216 с., ил. – (Шедевры графики)
8. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии - Л.: Худож.Лит., 1973 г. – 568 с.
9. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе - СПб.: “Азбука-Классика”, 2002 г. – 480 с.
- 10.Бобылева А.Л. Западноевропейский и русский театр XIX-XX веков: Сб.статей - М., Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011 – 386 с.
- 11.Бодлер Ш. Об искусстве / Пер.с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; Предисл. В.Левика; Послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – 422 с.
- 12.Бодлер Ш., Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве - М.:, Рипол классик, 1997г. - 957с.
- 13.Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX-начало XXв. - М.: Наука, 1987 г. – 320 с.

14. Антуан Ватто. Старинные тексты. / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. К. Золотова. М.: Искусство, 1971 г. – 103с.: илл.
15. Варенникова А.М. Георг Кайзер и мифология в немецкой драматургии первой половины XX века - М.:Совпадение, 2014г. – 224 с., илл.
16. Веденеева Н.О. «Весь мир – театр...» Офорты Жака Калло (1592-1635) из собрания государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина - М.: Красная площадь, 2004г. – 80 с.
17. Воркунова Н.И. Тулуз-Лотрек - М.: Наука, 1972 г. – 336с.
18. Воркунова Н.И. Дега и Тулуз-Лотрек. / Французская живопись второй половины 19 века и современная ей художественная культура: Материалы научной конференции 1971г. - М.: Советский художник, 1972 г. – 205 с.
19. Гаварни П., 1804-1866 : Каталог выставки эстампов / Гос.Эрмитаж; сост., Каменецкая Е.К. - Л.: Изд-во Гос.Эрмитажа, 1961 – 38 с.
20. Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы - Пг.: Academia, 1923 г. – 103 с.
21. Гликман А.С. Жак Калло .- Л.-М.: Искусство, 1959 г. – 180 с.
22. Гурмон Реми де. Книга масок / Пер.с франц. Е.М.Блиновой, М.А.Кузмина. Посл.Е.Быстровой – М.: Водолей, 2013 г. – 304 с.
23. Де Гонкур Э., Де Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы в 2-х томах. / сост.и коммент. С.Лейбович - М.: Художественная Литература, 1964г. – 1438 с.
24. Гонкур Э. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. - пер. Е.А.Гунст, Э.Л.Линецкая, М.: Художественная Литература, 1972 г. - 496 с.
25. Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия. - М.: изд. Академии наук СССР, 1962 г. – 287 с.
26. Дмитриева Н.А. Пикассо — М.: Наука, 1971г. - 240 с.
27. Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М.:Совпадение, 2005г. – 400с.

28. Записки Джозефа Гримальди. / Под ред. Ч. Диккенса; с илл. Дж. Круикшенка; [пер. с англ. Г.А. Островский] вступ. статья и коммент. Ю.И. Кагарлицкого. - М.: Искусство, 1979г. – 335с.
29. Зингерман И.З. Парижская школа: Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал. - М.: ТПФ «Союзтеатр», 1993г. – 383с.
30. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т.; под общ. ред.: И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикова., Т.19, «Париж» из серии «Три Города». - М.: Художественная литература, 1961г.
31. Зубова М.В. П. Пикассо. Актеры и клоуны [Альбом]. — М., 1976 – 112с.
32. История западноевропейского театра / под общ.ред. С.С.Мокульского - Т. 1-2, М: Искусство, 1956-57 гг. – 751 с., 536 с.
33. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство XIX в. В 3 кн. / Гл. ред. Е.И. Ротенберг. Кн. 1. Франция. Испания / Отв. ред. Е.Ю. Золотова. – СПб.: Дм. Буланин, 2003 – 336с.; Кн.2. Германия. Австрия. Италия. / Отв. ред. Е.Ю. Золотова. – СПб.: Дм. Буланин, 2004. – 376с.; Кн. 3. Англия. Скандинавия. Восточная Европа/ Отв. ред. Е.Ю. Золотова. – СПб.: Дм. Буланин, 2004. – 416 с.
34. Итальянский театр Герарди, в 2 тт. / сост., пер., коммент., вступ.ст. А.В. Сахновской-Панкеевой; СПб.Гос. театр. библ. – СПб.: Балтийские Сезоны, 2007 г. – 444, 478 с.
35. Калитина Н.Н. Оноре Домье 1808-1879 гг. - М.: Искусство, 1955 г. - 260 с.
36. Карская Т.Я. Французский ярмарочный театр - М.-Л.: Искусство, 1948 г. – 232 с.
37. Кожик Ф. Дебюро - пер. с чешского. под общ. ред. И.Иванова; Л., 1973 г. – 296 с.
38. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 – М.: Изобразительное искусство, 1994г. – 272с.

- 39.Лифшиц Б. Полутороглазый стрелец: Стихи. Переводы. Воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989г. – 720 с.
- 40.Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918-1919. Составитель О.М.Фельдман. Москва: О.Г.И., 2001. – 280 с.
- 41.Миклашевский К.М. Театр Итальянских Комедиантов. - СПб., 1914 г. – 125 с.
- 42.Молодцова М.М. Комедия дель арте. История и современная судьба. – Л.: ЛГИТМиК, 1990г. – 290с.
- 43.Монгредьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / пер. С франц. Колодочкина Е.В., под ред. Петрова А.В. - М.: Молодая гвардия, 2008 г. – 272 с.
- 44.Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи - пер. с французского Т.А.Савицкой и А.И. Смелянского, М.: Изобразительное искусство, 1984 г. – 296 с.
- 45.Пикассо и окрестности: Сборник статей / Отв.ред. М.А.Бусев. – П.32 М.;Прогресс-Традиция, 2006. – 296с
- 46.Пикассо сегодня: Коллективная монография / Отв.ред. М.А. Бусев. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 328с.
- 47.Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова —М.: Лабиринт, 1999 г. — 288 с.
- 48.Ревалд Дж. Постимпрессионизм. – М:АСТ,Астрель, Мир энциклопедий Аванта+, ОГИЗ, 2011г. – 512 с.
- 49.Реми Т. Клоуны. - Париж, 1945 – (пер. с французского Я.З. Лесюка) – М.: Искусство, 1965 г. - 128 с.
- 50.Редгрейв М. Маска и лицо. Пути и средства работы актера – (пер. с англ. Л.Г. Шпет, предисл. А.Аникста) - М.: Прогресс, 1965 г.- 288 с.
- 51.Ропс Фелисьен. Шедевры графики – [Сост., примеч., коммент. Я.Пундика.]М.: Эксмо, 2007. – 184.: ил. – (Шедевры графики)
- 52.Румнев А. А. О пантомиме - М.:Искусство, 1964 г. – 243 с.

53. Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. – М.: Галарт, 2010 г. – 928 с.
54. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. – М.: Языки славянской культуры, 2002г. - 496 с.
55. Французская живопись второй половины 19 века и современная ей художественная культура. / Материалы Научной конференции 1971г. под общ.ред. Даниловой И.Е., М.: Советский художник, 1972 г. – 205 с.
56. Французский символизм. Драматургия и театр / Сост., вступ. ст., коммент. В.Максимова – СПб.: Гиперион; Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2000. – 480 с.
57. Фрейденберг О.М. Миф и театр - М.: ГИТИС, 1988 г. – 136 с.
58. Хайченко Е.Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла - М.: ГИТИС, 2009 г. - 282 с.
59. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня - М.: Прогресс, 1992 г. – 464с.
60. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С.С.Мокульского – Т. 1-2, М.: Искусство, 1953-55г. – 816 с., 1054 с.
61. Чегодаев А.Д. Антуан Ватто. М., Искусство, 1963 г. – 32 с.
62. Эйзенштейн С.М. Монтаж / Российский гос. архив лит. и искусства, Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры, Музей кино; Сост., авт. предисл. и коммент. Н.И. Клейман. – М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000. – 591 с.
63. Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919-1948 / Составление, подготовка текста, статьи и комментарии В.В.Забродина. – М.:Новое издательство, 2005 г. – 351с.
64. Эсколье Р. Оноре Домье / пер. с французского С. Тархановой. - М., 1978. - 160 с.
65. Appignanesi L. Cabaret. Yale University Press, New Haven and London, 2004 – 276 p.

66. Art and literature of the Second Empire / ed. by Baguley D. – Manchester, New York: Manchester university press, 2011 – 182 p.
67. 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 – 256 p.
68. Boime A. Thomas Couture and the Eclectic Vision – London: Yale university press, 1980 - 704 p.
69. Jacques Callot. Prints and Related Drawings / edit. H. Diane Russell. Washington DC: National Gallery of Art, 1975 – 351p.
70. Crow T.E. Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris. - New Haven, London: Yale University Press, 1985 – 292 p.
71. Chapin M. W. Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-Siècle Paris. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, September 2002
72. Childs E.C. Daumier and exoticism: satirizing the French and the foreign / E.C. Childs – Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2004. – 252 p.
73. Cosdon M. The Hanlon Brothers, from daredevil acrobatics to spectacle pantomime, 1833-1931. - Southern Illinois University Press, 2009 – 183 p.
74. Cowart G. The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle. – Chicago: University of Chicago Press, 2008 - 324 p.
75. Daniel H. The Commedia Dell'Arte and Jacques Callot. Sydney: The Westnorth press, 1965. – 51 p.+ill.
76. Daumier Honore. Exhibition cat. London, Paintings and drawings. The Arts Council of Great Britain, 1961. – 70 p.+36 plates
77. Daumier. National gallery of Canada, Exhibition cat - Ottawa 1999 - 440 p.
78. Duchartre P.L. The Italian Comedy. The improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell'Arte / Duchartre P.L, auth. translation from the French by R.T. Weaver, Dover Publications, Inc., New York, 1966. – 366 p.

79. Ensor James. *Theatre of Masks*. / Ed. by Brown C., Texts: Canning S.M., Hooze R., Hyman T., Tricot X. - London: Barbican Art Gallery, Lund Humphries Publishers, 1997. – 143 p.
80. *French 19th century painting and literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting* / ed.by U.Finke. – Manchester: Manchester University Press, 1972 – 390 p.
81. Snodgrass C. *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque* - New York: Oxford University Press, 1995 - 338 p.
82. Symmons S. *Daumier*– London: Chaucer Press, 2004. – 128 p.
83. *The Great Parade. Portrait of the Artist as Clown* /Edited by Jean Clair. Exhibit. cat. Yale university press, New Haven and London, Ottawa, 2004 - 424 p
84. Harper P. *Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades* - New York-London : Garland Publishing, 1981 – 252 p.
85. Haskell F. *The Sad Clown: Some Notes on a Nineteenth Century Myth* / Chap. in «Past and Present in Art and Taste». *Selected Essays* - New Haven and London: Yale University Press, 1987 - pp. 117-128
86. Jones L. E. *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth* - Tubingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984 - 92 p.
87. Kemp M. *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat* - London: Yale University Press; Revised ed.edition, 1992. – 383 p.
88. *Lust for the Devil. Erotic-Satanic art of Fellicien Rops*, ed.Candice Black, Wet Angel, 2013. – 96 p.
89. McPherson H. *The modern portrait in nineteenth-century France*. Cambridge, New York: Cambridge university press, 2001 – 286 p.
90. Nicoll A. *The World of Harlequin. Critical Study of the Commedia dell'Arte* / A.Nicoll - Cambridge University Press, 1987 – 260 p.
91. *Nineteenth-century French art: from Romanticism to Impressionism, post-Impressionism and Art Nouveau* / general editor Loyrette H., S.Allard, des

- Cars L. – Paris: Flammarion; New York: Distributed in North America by Rizzoli International Publications, 2007 – 463 p.
92. Olson N. Gavarni. The Carnival Lithographs. Exhibition catalogue - New Haven: Yale University Press, 1979
93. Osiakovski S. History of Robert Macaire and Daumier's Place in It // The Burlington Magazine, Vol. 100, No. 668, Nov., 1958, pp. 388-393
94. Patrice P. Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre. Performing Art Journal Publications - New York, 1982 - 208 p.
95. Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice / Thomas H.F., Erenstein R., Katritsky M.A., Peters F. - New York: The University of Rochester Press, 1999 – 255 p
96. Pleasures of Paris: Daumier to Picasso / ed. by B.S.Shapiro, essays by S.Barrows, Ph.D.Cate, and B.K.Wheaton – Boston: Museum of Fine Arts, 1991 – 192 p.
97. Printmaking in Paris. Rage for print at the fin de siècle. Published on the occasion of the exhibition “Beauty in abundance”. Highlights from the print collection of the Van Gogh Museum [2012] – Brussels: Mercatofonds, Amsterdam: Van Gogh museum, 2013 – 184 p.
98. Posner D. Antoine Watteau. - New York: Cornell University Press, 1984 – 300 p.
99. Read B. Aubrey Beardsley / edited by B.Read, int.by J.Rothenstein – Bonanza Books, New York, 1988 - 372 p.
100. Ritter N. Art as Spectacle: Images of the Entertainer since Romanticism / edited by N.Ritter - Columbia, MO: Univ. of Missouri Press, 1989 – 360 p.
101. Rey R. Daumier Honore – London: Thames and Hudson, 1966 - 160 p.
102. Russell J. Seurat – London: Thames & Hudson, 1985 – 287 p.
103. Siegfried W. Japonisme. The Japanese influence in Western art since 1858 - London: Thames and Hudson, 1981 – 432 p.

104. Seurat Geogre. The Drawings / edited by J.Hauptman, with essays by K.Buchberg, H.Damisch, B.Riley, R.Shiff, and R.Thomson. - New-York: The Museum of Modern art, 2007 – 269 p.
105. Sorrel W. The Other Face: the Mask in the Arts – London: Thames and Hudson, 1973 – 240 p.
106. Storey R. F. Pierrot: A Critical History of a Mask - New Jersey: Princeton university press, 1978 – 224 p.
107. Storey R. F. Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime - New Jersey: Princeton University Press, 1985 – 351p.
108. The Nineteenth-century Visual Culture Reader / edited by Schwartz V.R. and Przyblyski J.M., - New York: Psychology Press, 2004 – 405 p.
109. Thomson R. Seurat - Oxford, New York: Phaidon Press Limited, 1985 – 240 p.
110. Tombs R.The war against Paris. 1871 – Cambridge: Cambridge University Press, 1981 – 272 p.
111. Toulouse-Lautrec and the Montmartre: Depicting Decadence in Fin-de-Siècle Paris / Thomson R.,Cate PH., Chapin M.W. – New-York: Princeton University Press, 2005 – 320 p.
112. Toulouse-Lautrec and his contemporaries & Posters of Belle Epoque from the Wagner Collection / E.Feinblatt, B.Davis – L.A.:Los Angeles County Museum of Art, 1985 – 104 p.
113. Toulouse-Lautrec. The thirty-nine crayon drawings in color - Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 2006. – 39 p.
114. Toulouse-Lautrec. The Human Comedy. Exhibition at Statens Museum for Kunst 17.09.2011-19.02.2012. / Concept and curating of exhibition and book: Birgitte Anderberg and Vibeke Knudsen. - Munich, London, New York, Prestel Verlag, 2011. – 175 p.

115. Vidal M. *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature and Talk in 17-18th century France.* - New Haven and London; Yale University Press, 1992 – 238 p.
116. *Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of his Time.* / Edited by Mary D. Sheriff, Newark: University of Delaware Press, 2006 – 201 p.
117. Wichmann S. *Japonisme. The Japanese influence in Western art since 1858* / S.Wichman - Thames and Hudson, 1999 – 432 p.
118. Веденеева Н.О. Маски комедии дель арте на сцене и в изобразительном искусстве // *Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007».* Выпуск XXXVIII. Маски: от мифа к карнавалу – М., 2008г. – 255 с., ил – С. 135 - 137
119. Воркунова Н.И.. *Образы цирка в творчестве Тулуз-Лотрека.* // сб.статей памяти Б.Р.Виппера / *Искусство Запада. Живопись, скульптура, архитектура, театр, музыка,* Москва, 1971 г. – 352с. –С. 211-232
120. Дживилегов А.К. *Народные основы французского театра* // *Ежегодник Института истории искусств. Театр.-* М., 1955 – 448 с. – С.318-351
121. Геташвили Н.В. *Сбросить маску: Энсор и Нольде* // *Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007».* Выпуск XXXVIII. Маски: от мифа к карнавалу – М., 2008 г. – 255 с., ил – С.205-218
122. Золотов Ю. К. *Современные сюжеты в творчестве Антуана Ватто.* // *Материалы по теории и истории искусства: Сб.науч.статей* М.: Наука, 1956г.
123. Молодцова М.М. *Комедия дель арте в театральной мысли XX века* // *Научно-Исследовательский проект по творческому наследию В.Э.Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914-1916: В 2 т., сост.*

- Овэс Л.С., редакторы Шепелева А.А., Миненко Е.В., Т. 2 – СПб.:РИИИ, 2014 г. – 544с. – С.24-42
124. Прокопьева С.И. Образ зрителя в театральных сценах Домье // Материалы XI научной конференции в память проф.М.В.Доброконского, Спб., 1998 г.
125. Софронова Л.А. Маска как культурный концепт // Маски от мифа к карнавалу. Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007». Выпуск XXXVIII. – М., 2008 г. – 255 с., ил – С.13-21
126. Чекмарева М.А. Персонаж, Маска, Символ: интерпретация образов комедии дель арте в западноевропейской живописи начала 20 века / Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: Материалы Научной Конференции, сб. стат. – Спб: Гос.Эрмитаж, 2006 – С.159
127. Чекмарева М.А. Художник-Арлекин. К истории метаморфозы // Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007». Выпуск XXXVIII. Маски: от мифа к карнавалу. – М., 2008г. – 255 с., ил. – С.138-149
128. Шаймухаметова Е.Р. «Европейские традиции карнавалов-маскарадов в России XVIII столетия». // «Маска и маскарад» в русской культуре XVIII-XX вв. / Сб.статей, ред. Струтинская Е.И. – М.: Гос.ин-т Искусствознания, 2000г. – С.63-70
129. Якимович А.К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М., Наука, 1980 г. – С.41-78
130. Voime A. Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France//The Art Bulletin, Vol. 51, No. 1 (Mar., 1969):, P. 48-56
131. Borowits H. O. Three Guitars: Reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier and Picasso // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art., Vol. 71, No. 4 (April 1984): P.116-129
132. Burroughs B. Two Drawings by Daumier // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 22, No. 12 Dec., 1927, P. 289+291-292

133. Cohen S.R. Body as a "Character" in Early Eighteenth-Century French Art and Performance // *Art Bulletin* Vol. 78, No. 3, Sep. 1996, P. 454-466
134. Despot A. Jean-Gaspard Debureau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules // *Educational Theatre Journal*, Vol. 27, No. 3, Popular Theatre, Oct., 1975, P. 364-376
135. Eidelberg M. Watteau and Gillot: A Point of Contact // *The Burlington Magazine*, Vol.115, Apr., 1973, P. 232-239.
136. Elliott B. J. Covent Garden Follies Beardsley's Masquerade Images of Posers and Voyeurs// *The Johns Hopkins University Press Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 1 (1986), P. 38-48
137. Fletcher I. A grammar of monsters: Beardsley's Obsessive Images and their Sources // *English Literature in Transition, 1880-1920*, Volume 30, Number 2, 1987, P. 141-163
138. Fried M. Manet's sources. Aspects of his Art, 1859-1865 // *The Artforum* 7, March, 1969, P.28-82
139. Handleman D. The Ritual-Clown: Attributes and Affinities// *Anthropos*, Bd. 76, H. 3./4. (1981), pp. 321-370 // *French Forum*, Vol. 6, No. 3 (September 1981), P. 235-249
140. Hanson C. Dr Richard Mead and Watteau's 'Comédiens Italiens'. // *The Burlington Magazine*, Vol.145, Apr., 2003, P.265-272.
141. Haxell N. A. "Ces Dames du Cirque": A Taxonomy of Male Desire in Nineteenth-Century French Literature and Art // *MLN*, Vol. 115, No. 4, French Issue (Sep., 2000), P. 783-800
142. Hartz D. «Watteau's Italian Comedians»//*Eighteenth-Century Studies*, Vol. 22, No. 2, Winter, 1988-1989, P. 156-181
143. Hoffmann E. Notes on the Iconography of Felicien Rops // *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 937 (Apr., 1981), P. 204+206-215+217-218
144. Ireland K. R. Aspects of Cythera: Neo-Rococo at the Turn of the Century // *The Modern Language Review*, Vol. 70, No. 4 (Oct., 1975), P. 721-730

145. Isherwood R. M. Intertainment in the Parisian Fairs in the Eighteenth Century // *The Journal of Modern History*, Vol. 53, No. 1 (Mar., 1981), P. 24-48
146. Melot M., McWilliam N. Daumier and Art History: Aesthetic Judgement / Political Judgement // *Oxford Art Journal*, Vol.11, No.1 (1988), P.3-24
147. Nelson R. J. Ritual Reality, Tragic Imitation, Mythic Projection // *Nelson Diacritics*, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1976), P. 41-48
148. Picardi C. Pierrot at the cinema: The Musical Common Denominator from Pantomime to Film: Part I // *Music and Moving Image*, Vol.1, No.2 (Summer 2008), P.37-52
149. Posner D. Jacques Callot and the Dances Called «Sfessania»// *Art Bulletin* vol. 59, June 1977, P. 203-216
150. Price Brown A. Official Artists and Not-so-Official Art: Covert Caricaturists in Nineteenth-Century France // *Art Journal*, Vol. 43, No. 4, The Issue of Caricature, Winter, 1983, P. 365-370
151. Sheon A. Parisian social Statistics: Gavarni, 'Le diable a Paris' and early realism // *Art Journal*. 44, No. 2, Summer 1984, P. 139-148
152. Sterling Ch. Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 2, No. 1, Summer, 1943, P. 11-32.
153. Storey R. F. PIERROT-OEDIPE: J.-K. HUYSMANS AND THE CIRCUS-PANTOMIME. // *French Forum*, Vol. 6, No. 3 (September 1981), pp. 235-249
154. Schuler-Will J. Wedekind's Lulu: Pandora and Pierrot, the Visual Experience of Myth // *German Studies Association, German Studies Review*, Vol. 7, No. 1 (Feb., 1984), P. 27-38
155. Watteau 1684-1721. Exhibition catalogue / ed.by Grasselli M. M., Rosenberg P. - Washington: The National Gallery of Art, 1984 – 580 p.
156. Zatlin L. G. Aubrey Beardsley's "Japanese" Grotesques // *Cambridge University Press Victorian Literature and Culture*, Vol. 25, No. 1 (1997), P. 87-108

157. Zucker W. M. The Image of the Clown // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 12, No. 3 (Mar., 1954), P. 310-317

Приложения

Приложение 1

Иллюстрация 1

Неизвестный мастер II школы Фонтенбло.
Девушка,
выбирающая между
двумя возрастами.

х/м., 117x170
см., 1575г.

Музей
Изобразительных
искусств г. Ренн.

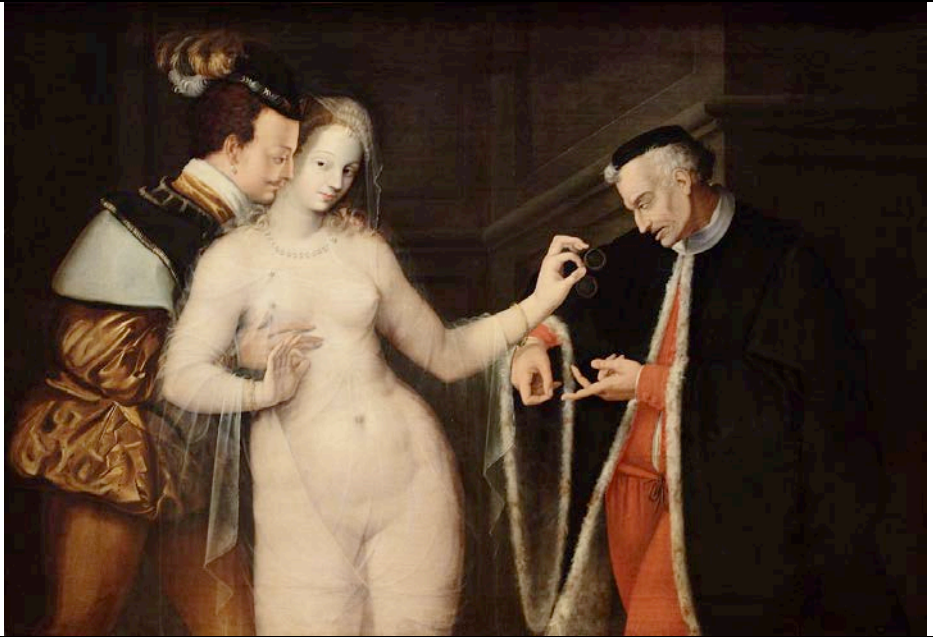


Иллюстрация 2

Ж.Калло. серия «Три
Панталоне».
а) Кассандр
б) Капитан
в) Дзанни

офорт
а) 22,6x14,8 см.
б) 21,7x14,8 см.
в) 21,5x14 см.
1618—1619-е гг.
Размеры оттисков
даны по экземплярам
из собрания галереи
Альбертина, Вена.



а)



б)



в)

б) Р. Боннар.
Маркиза де Гранси.
Офорт, 1694г.

обе-Национальная
Библиотека Франции,
Париж.



б) *Madame la Marquise de Grancey.*
Dessiné par Philippe de la Tour et gravé par Charles-Martin Le Sueur. Paris chez la Citoyenne, au Palais National, au Salon de Peinture, sous le Vestibule.

Иллюстрация 6

К. Жилло.

а) Актер Кенсон в
костюме Пьеро
Офорт, 17 x 10,7 см.
1721 г.

Размер оттиска из
собрания
Национальной
Библиотеки Франции,
Париж



QUINSON
Dans son habit de Pierrot, de
Opéra Comique.

а)

б) К. Жилло.
Актриса в костюме
Садовницы.
Офорт, 1721г.
Национальная
Библиотека, Париж



Habit de Jardiniere.

б)

Иллюстрация 7

А. Ватто.
Радости Танца.
х/м, 52,5 x 65,2см.
1715-17 гг.
Картинная галерея
колледжа Далидж,
Лондон.

Иллюстрация 8

А. Ватто.
«Хотите покорять
Красавиц?»
доска/масло
35,9 x 27 см.
1714-17 гг.
Коллекция Уоллес,
Лондон.

Иллюстрация 9

А. Ватто.
Довольный Пьеро.
х/м, 35 x 31 см.
1712г.
Музей Тиссен-
Борнемисса
Мадрид.



Иллюстрация 10

А. Ватто.

а) Итальянские
Комедианты.
х/м, 63,8х76,2 см.
1720 г.

Национальная галерея
искусств, Вашингтон.



а)

б) Жиль
х/м, 184х149 см.
ок. 1718-19 гг.
Лувр, Париж.



б)

Приложение 2

Иллюстрация 1

Дране (Draner)
Дебюро в театре
Фюнамбюль.
(две из шести
акварелей)
Акварель
31х 23,5 см.
18? г.
Собрание
Национальной
Библиотеки
Франции, Париж.



Иллюстрация 2

Л.-А. Юсташ-
Лорсе.
Две карикатуры.
Дебюро в пьесе
«Сатана или
Инфернальный
договор».
1842г.
Литография из
издания «Музей
или Комический
Журнал
Филиппона»
Собрание
Национальной
Библиотеки
Франции, Париж.



Иллюстрация 3

О. Буке.
Отдых Пьеро.
Дебюро в
спектакле
Пьеро-Обжора.
Литография, 1840г.



Иллюстрация 4

Т. Кутюр.
 Дуэль после бала-маскарада.

х/м, 24,3х32,5 см.
 1857г.
 Коллекция Уоллес,
 Лондон.

Иллюстрация 5

Ж.-Л. Жером.
 Дуэль после бала-маскарада.

х/м, 68х99см.
 1857г.
 Эрмитаж
 Санкт-Петербург.

Иллюстрация 6

Т. Кутюр.
 Суд над Пьеро.

Доска/масло, 32,2
 х 39,2 см., 1864-
 1870гг.
 Музей
 изобразительных
 искусств,
 Кливленд.



Иллюстрация 7

Т. Кутюр.
Ужин после бала-маскарада.

х/м, 32х41 см.
1855г.
ГМИИ им.
Пушкина.

Иллюстрация 8

П. Гаварни.
Шансон на столе
Серия «Парижские
ночи»
Литография,
39х51,2 см.
1853г.
Размеры даны по
эстампу из
Национальной
Библиотеки
Франции, Париж.

Иллюстрация 9

П. Гаварни.
«Пойдем
ужинать...»
Из серии
«Парижские
студенты»

Литография, 1839-
1842 гг.

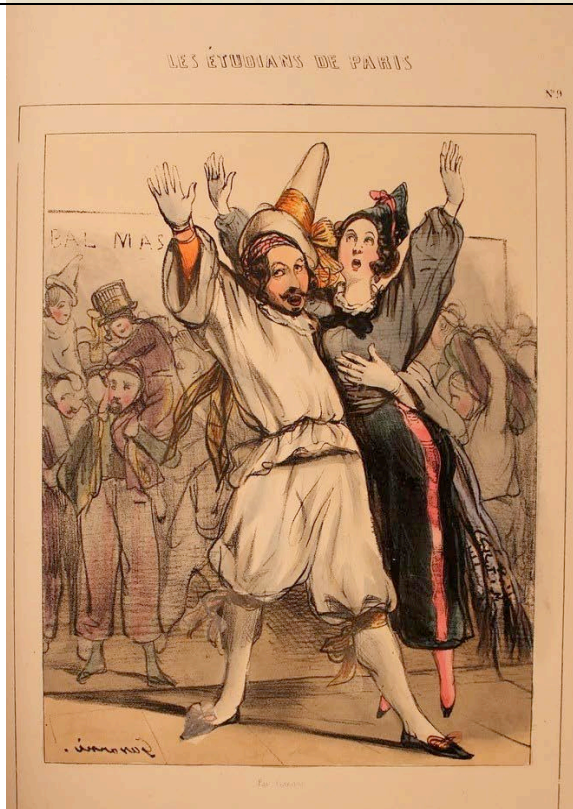


Иллюстрация 10

П. Гаварни.
Сон Невинности
Сюита «Школа
Пьеро, серия
«Маски и лица»
Литография,
19x16,2 см.
1851г.
Размер оттиска из
собрания
Гарвардского
Музея Искусств,
США.



L'ÉCOLE DES PIERNOTS
Le sommeil de l'innocence.

Иллюстрация 11

Т. Кутюр.
Болезнь Пьеро.
Доска/масло,
35x43см.
1859-1860 гг.
Музей
изобразительных
искусств
Нельсон-Эткинс,
Канзас-сити.



Приложение 3

Иллюстрация 1

О. Домье.
 Пьеро, играющий на
 мандолине.
 Доска/ масло
 35х 27 см.
 1869 г.
 Музей Оскара
 Рейнхарта,
 Винтертур.



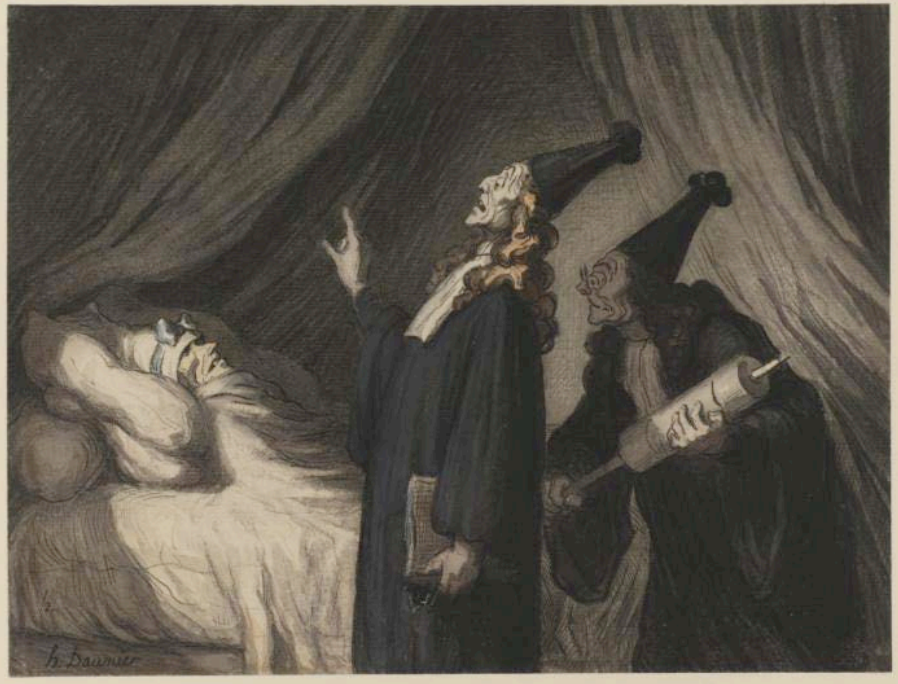
Иллюстрация 2

О. Домье.
 Трубадур
 х/м, 83,6х56,8 см.
 1868-73 гг.
 Кливленд, Музей
 изобразительный
 искусств.



Иллюстрация 3

О. Домье.
Мнимый Больной.
Бумага верже,
смешанная техника
27,1 x 20,7 см.
1850г.
Институт Искусств
Курто, Лондон.

Иллюстрация 4

О. Домье.
Криспен и Скапен.
х/м, 61x83 см.
1864г.
Музей Орсэ, Париж.

Иллюстрация 5

Г. Курбе.
Черная рука.
Калька, черный
карандаш
47,3 x 51,8 см.
1856г.
Национальная
галерея, Оттава.



Иллюстрация 6

В.Адам.
Фокусник.
Литография
1840г.

Иллюстрация 7

Неизвестный автор.
Странствующий
шулер
Литография, 1810г.
Библиотека
Арсенала, Париж.

Иллюстрация 8

А.Девериа.
Парад.
Литография
1934г.

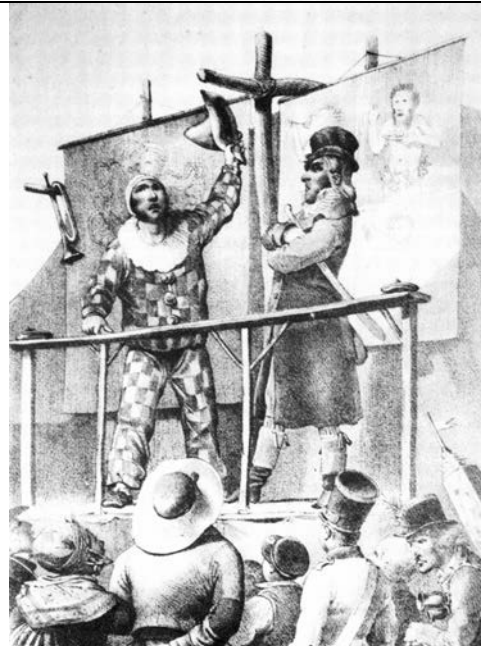
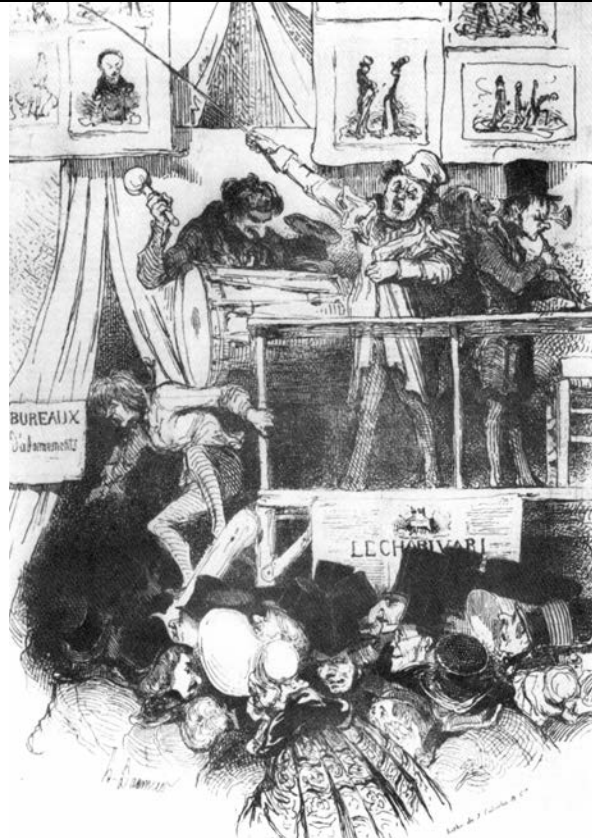


Иллюстрация 9

О.Домье.
Парад.
Литография для
газеты
Le Charivari
1839 г.

Иллюстрация 10

О.Домье.
Парад.
Ксилография
опубликована в
газете
Le Charivari от
24ноября 1833 г.

Иллюстрация 11

Ж.Гранвиль и
Э.Форе.
Парад.
Литография
опубликована в
газете Le Charivari
за 15 января
1837 г.



Иллюстрация 12

О. Домье.
Комедианты.
Литография
опубликована в
апрельском номере
газеты
La Caricature в 1839
г.

Иллюстрация 13

О. Домье.
Комедианты.
Литография
опубликована в
апрельском номере
газеты La Caricature
в 1839 г.

Иллюстрация 14

В. Адам.
Парад.
Литография для
журнала
La Grande Ville
1840 г.



Иллюстрация 15

О. Домье
Изгнание
комедиантов.
Доска/масло
32,6х 24,8 см.
конец 1840-начало
50-х гг.
Национальная
галерея, Вашингтон.

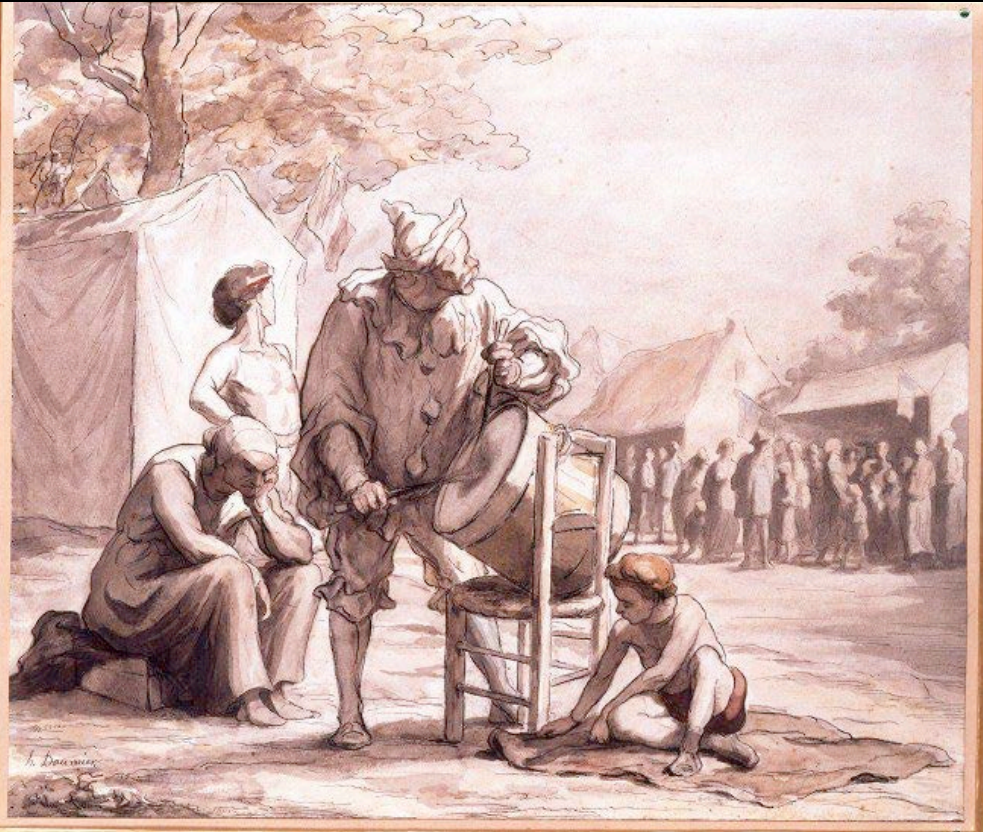
Иллюстрация 16

О. Домье
Изгнание
комедиантов.
Бумага, пастель,
акварель
40,4 х 32 см.
1865 г.
Вордсворт Атенеум,
Хартфорд, США



Иллюстрация 17

О. Домье.
 Комедианты.
 Бумага, акварель
 33,7 x 39,7 см.
 Музей Виктории и
 Альберта, Лондон.

Иллюстрация 18

О. Домье.
 Комедиант,
 играющий на
 барабане.
 Бумага, смешанная
 техника,
 35,4 x 25,6 см.
 1865-1870гг.
 Британский музей,
 Лондон.



Иллюстрация 19

О. Домье.
Парад.
Бумага/мел,
карандаш, перо,
чернила
40,6 x 29,5 см.,
1865г.
Художественная
галерея,
Глазго.

Иллюстрация 20

А. Белланже.
Праздник на
ярмарке.
Литография
1832 г.

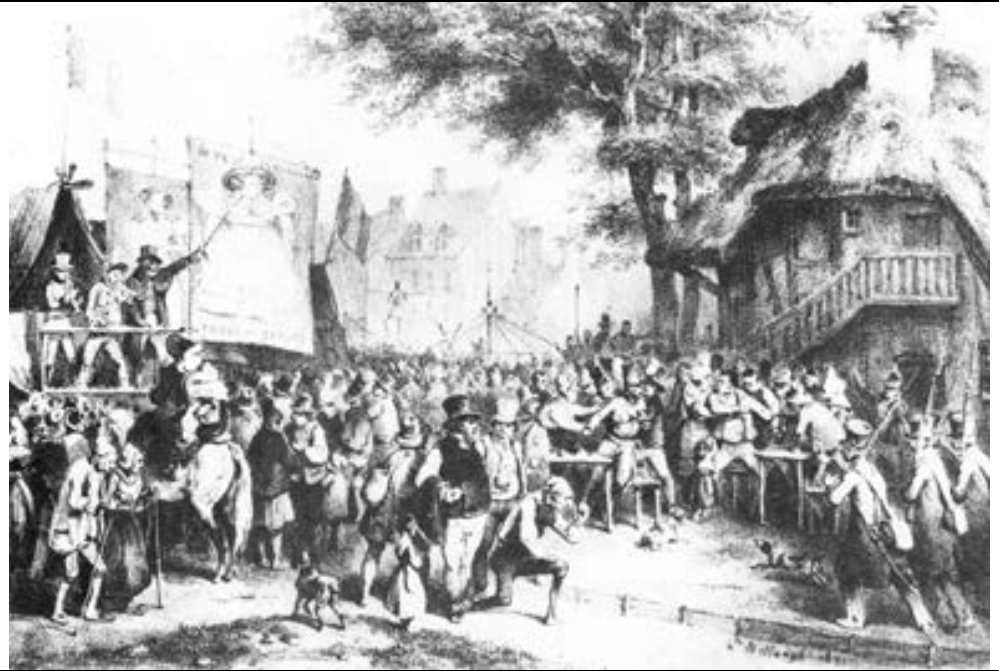


Иллюстрация 21

О. Домье.
Феномен.
Литография для Le
Charivari
1867 г.
не опубликована

Иллюстрация 22

О. Домье.
Вынужден
постоянно
переписывать новый
вид на
расположение
Дворца Мира.
Литография для
La Charivari
ноябрь, 26, 1867г.

Иллюстрация 23

О. Домье.
Парад.
Бумага, смешанная
техника
26,6 x36,7 см.
1860-е гг.
Лувр, Париж.



Иллюстрация 24

О. Домье.
Серия
«Добропорядочные
буржуа»

а) Завтра именины
его жены.
Литография, 1846г.

а)



б) Бесплодные
поиски планеты
Левьер
Литография, 1846г.

в) Делец.
бронза, высота 20
см, после 1860 г.
Институт искусств,
Чикаго.

б)



в)



г) Серия
«Купальщики»
Литография, 1842г.

г)



д) Из серии
«Служители
Правосудия».
Лист « Да, господа,
хотят обездолить
несчастливого...»
Литография, 1845 г.



д)

Иллюстрация 25

О. Домье.
«Вы хотите золота,
вы хотите серебра,
вы хотите
брильянтов...»
Серия
«Карикатюрана»
Литография
1838 г.

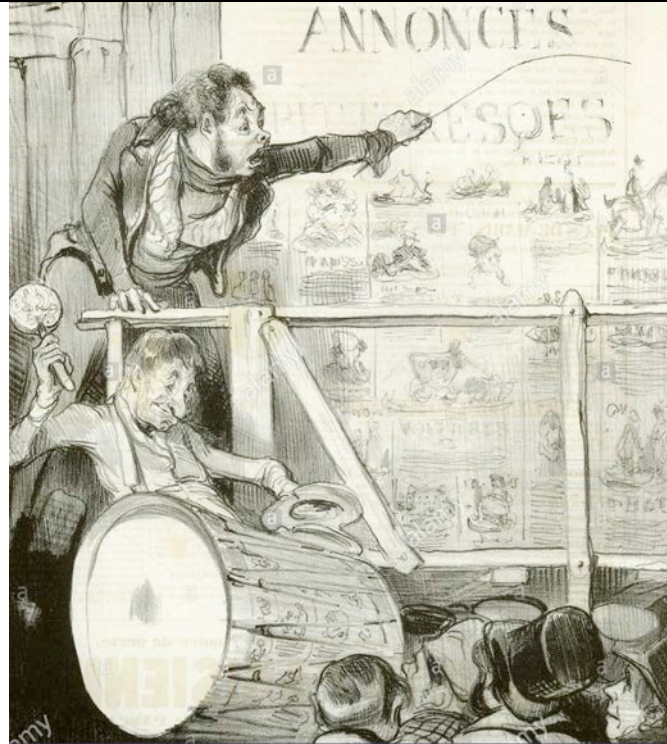


Иллюстрация 26

О. Домье.
а) Ратапуаль и
Касмажу.
Литография, 1850 г.

б) Ратапуаль.
(оригинал—
42,5 x 15,7 x 18,5 см.
1851 г.
бронза Музей Д'
Орсэ.



а)

б)



в) «Добрый Мсье Ратапуаль пообещал им, что после подписания петиции, они будут осыпаны жаворонками, жареными и полностью готовыми к употреблению»
Литография, 1851 г.



в)

г) «Прекрасная дама, разрешите предложить вам руку...»
литография, 1851 г.



г)

Иллюстрация 27

П.Гаварни.

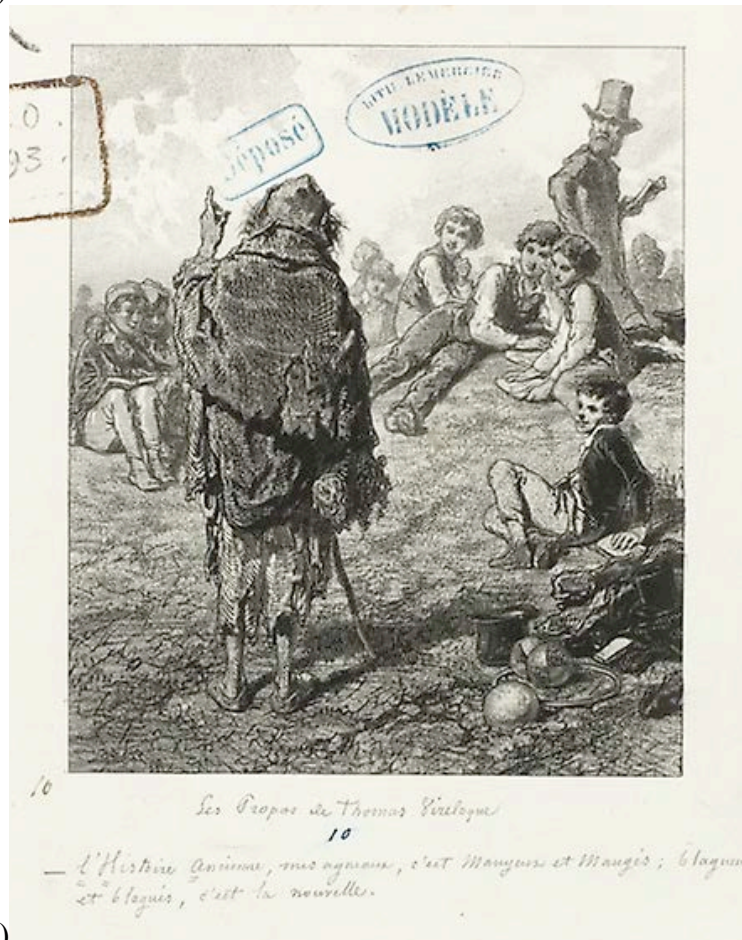
Сюита «Изречения
Фомы Вирелока»
из Серии "Маски и
лица" (1852 г.)

а) Прекрасное
создание – и без
корсета»
Литография
20,2 x 16,1 см.
(размеры даны по
оттиску из собрания
Института Искусств
Чикаго)



а)

б) «Древняя история,
дети мои, это история
Пожирателей и
Пожираемых,
Унижающих и
Унижаемых. Такова
Жизнь»
Литография
19 x 16 см.
(размеры даны по
оттиску из собрания
Института Искусств
Чикаго)



б)

Приложение 4

Иллюстрация 1

Ж. Шере.
Бал в Мулен-Руж.
Цветная
литография
1889г.



Иллюстрация 2

А. де Тулур-Лотрек.
Мулен-Руж.
Цветная литография,
1891г.

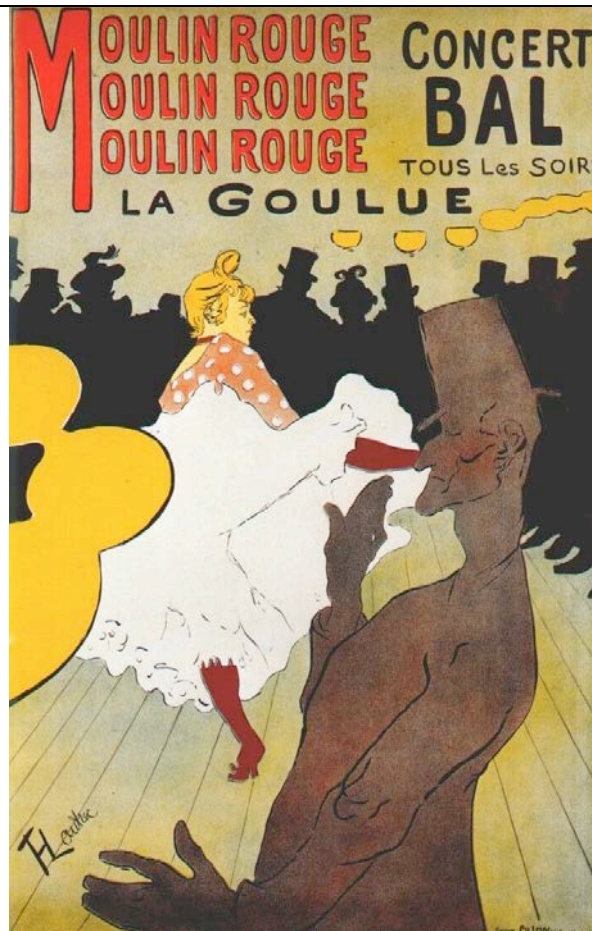


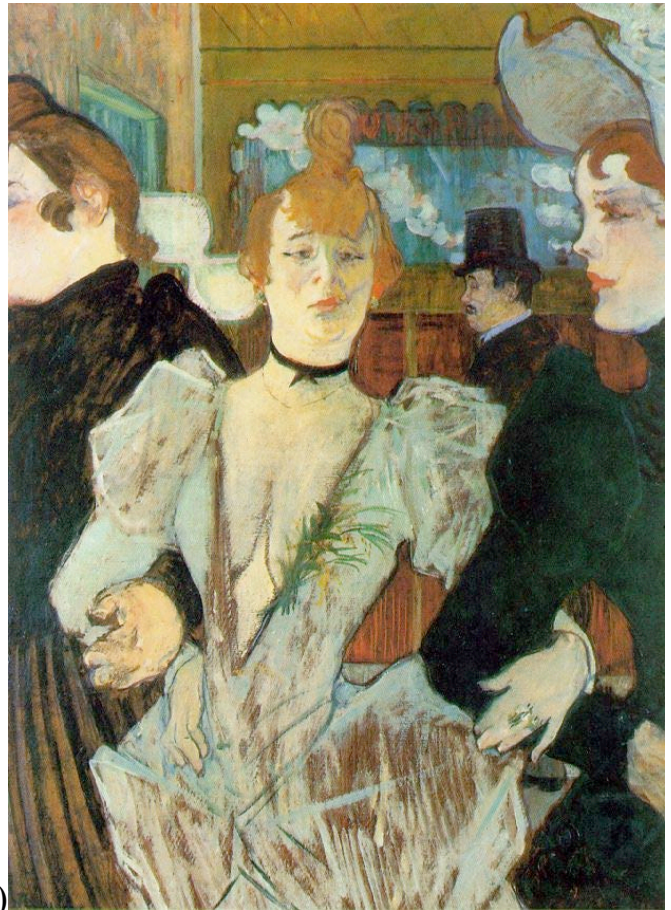
Иллюстрация 3

А. де Тулуз-Лотрек.

а) Ля Гулю у входа в
«Мулен-Руж».

картон, масло
79,4 x 59 см.
1892г.

Музей современного
искусства, Нью-Йорк.

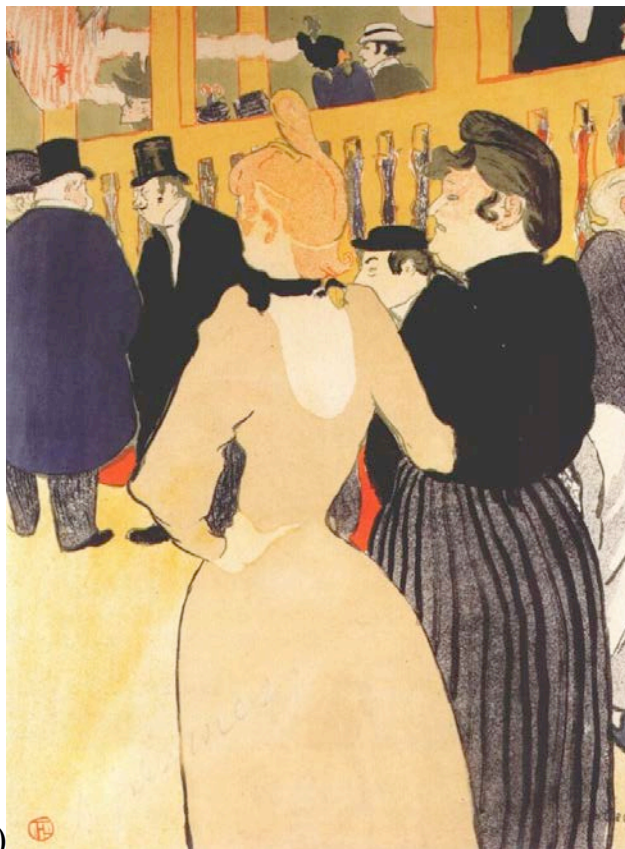


а)

б) В «Мулен-Руж».
Ля Гулю и ее сестра.

Цветная литография
65x49,8 см.
1892г.

Музей современного
искусства, Нью-Йорк.



б)

Иллюстрация 4

А. де Тулуз-Лотрек.
Аристид Брюан
в своем кабаре
“Амбассадор”.

Цветная литография
150x100см.
1892г.

Иллюстрация 5

Э.Дега.

Концерт в кафе
“Амбассадор”.

Бумага, пастель
37x27см.
1876-77гг.
Музей изящных
искусств, Лион.

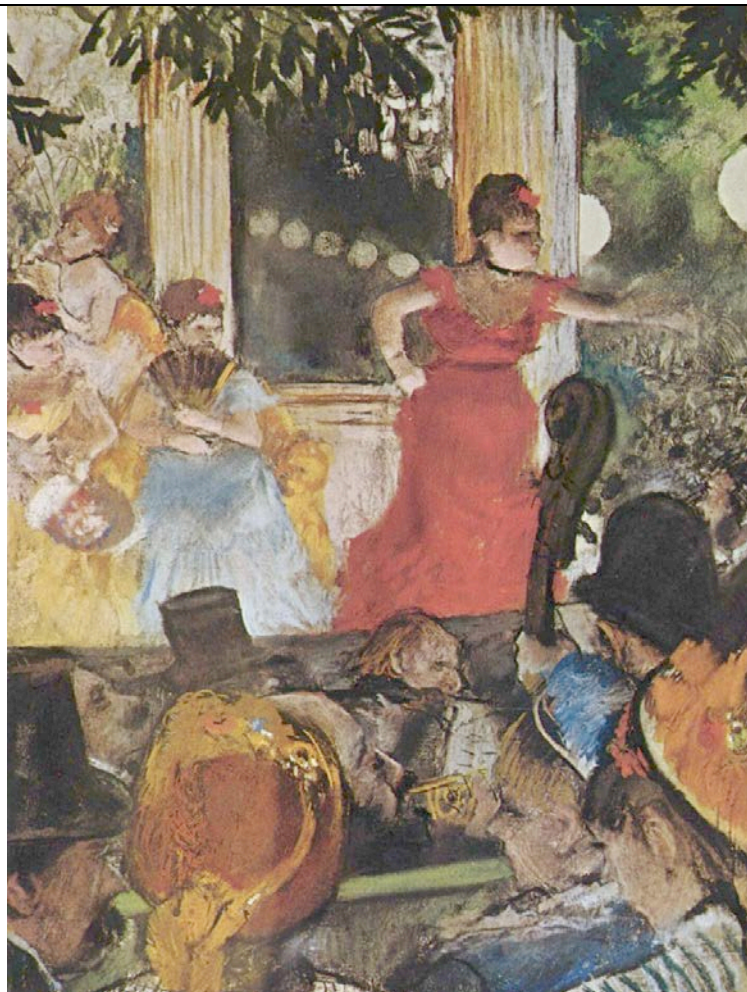


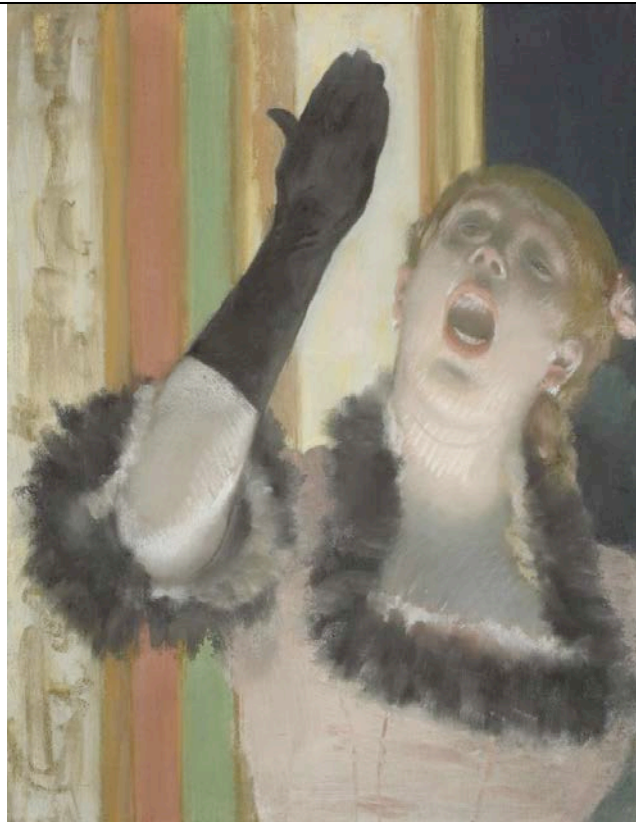
Иллюстрация 6

Э.Дега.

Певица кафе-концерта.

Холст/ пастель
52,8x41,1 см.
1878г.

Гарвардский
Художественный
Музей, Кембридж,
Массачусетс.

Иллюстрация 7

А. де Тулуз-Лотрек.
Обложка издания La
suite françaises
Литография
1894г.

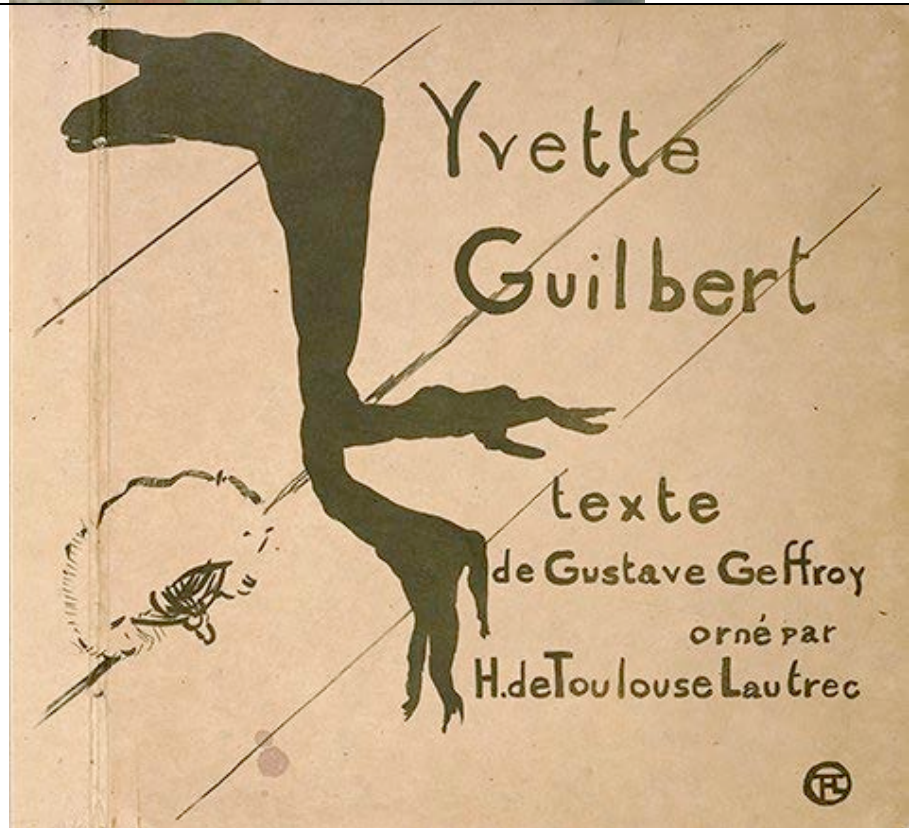


Иллюстрация 8

А. де Тулуз-Лотрек.
Иветт Гильбер
кланяется публике.

Картон, гуашь
48x28см.
1894г.

Музей Тулуз-
Лотрека, Альби.

Иллюстрация 9

А. де Тулуз-Лотрек.
Поклон
(La suite anglaise)
Литография
1898г.



Иллюстрация 10

А. де Тулуз-Лотрек.

Японский диван.

Цветная литография

75,5x59,5 см.

1892-1893 гг.

Музей

Тулуз-Лотрека,

Альби.

Иллюстрация 11

А. Де Тулуз-Лотрек.

Джейн Авриль в
“Жардан де Пари”.

Цветная литография

130x95см.

1899г.

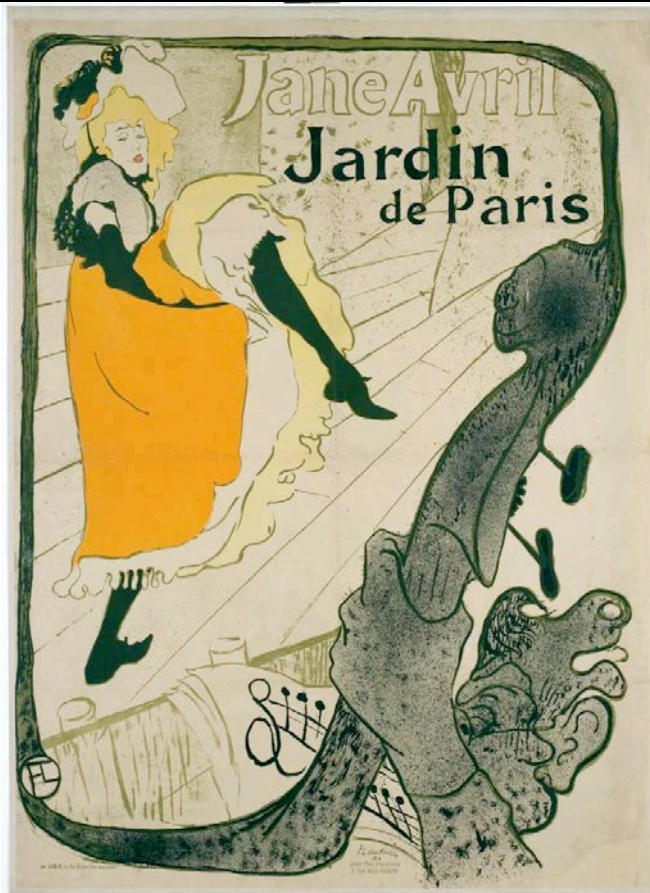


Иллюстрация 12

А. де Тулуз-Лотрек.

Джейн Авриль,
покидающая “Мулен-
Руж” .

Картон, отжатое
масло
85,8x64 см.
1892 г.
Уодсворт Атенеум,
Хартфорд, США.

Иллюстрация 13

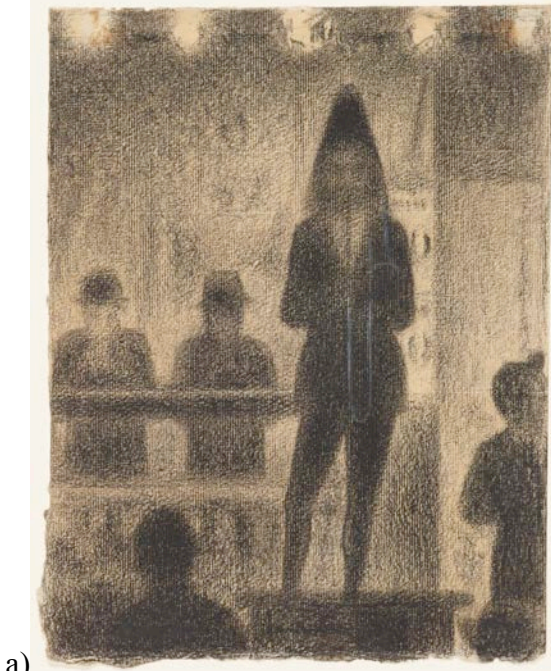
Ж. Сера.
Парад.

х/м, 100x155,5см.
1887-88гг.
Музей
Метрополитен, Нью-
Йорк.

Иллюстрация 14

Ж. Сера.

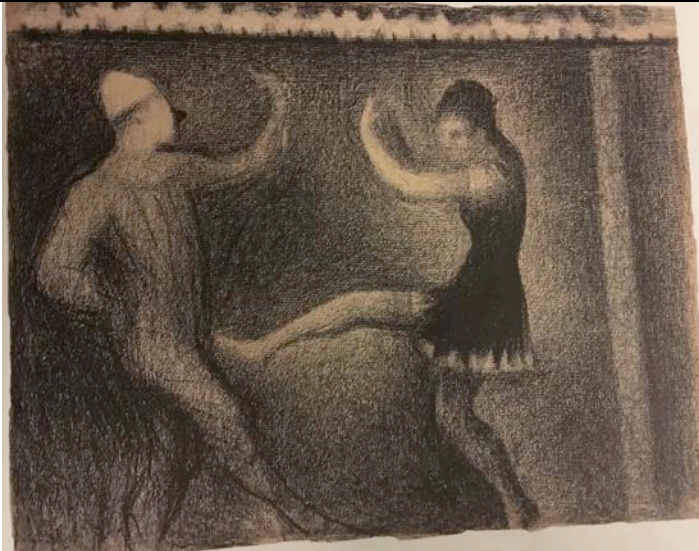
а) Тромбонист.
Бумага, карандаш
конте, итальянский
карандаш.
31,1x23,8см.
1887-88гг.
Музей искусств
Филадельфии.



а)

б) Пьеро и
Коломбина.

Бумага, карандаш
конте.
24,8x31,2 см.
1887-88 гг.
Музей искусств
Касама Нихидо,
Япония.



б)

Иллюстрация 15

Ж. Сера.
Канкан.
х/м, 169x141 см.
1889-90 гг.
Музей Креллер
Мюллер, Отгерло.

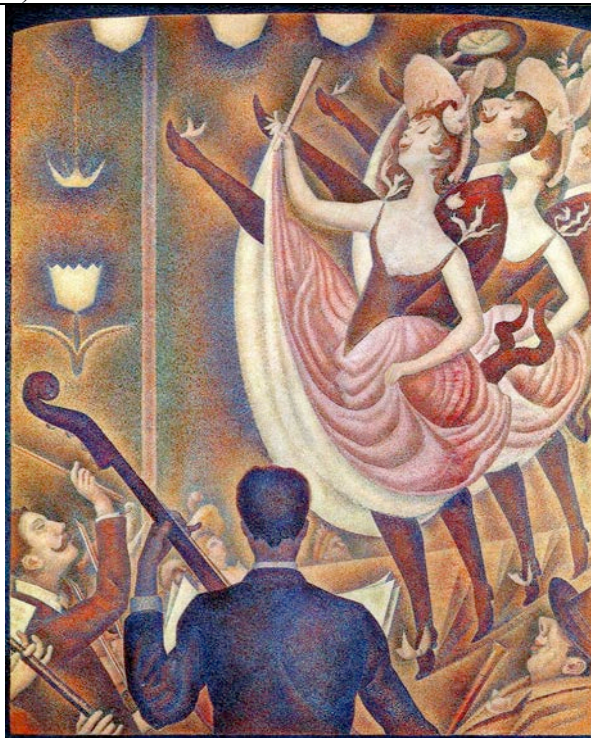


Иллюстрация 16

Ж. Сера.
В японском диване.
Бумага, карандаш
конте, 30,5x23 см.
1887-88 гг.
Частная коллекция.



Иллюстрация 17

Ж. Сера.

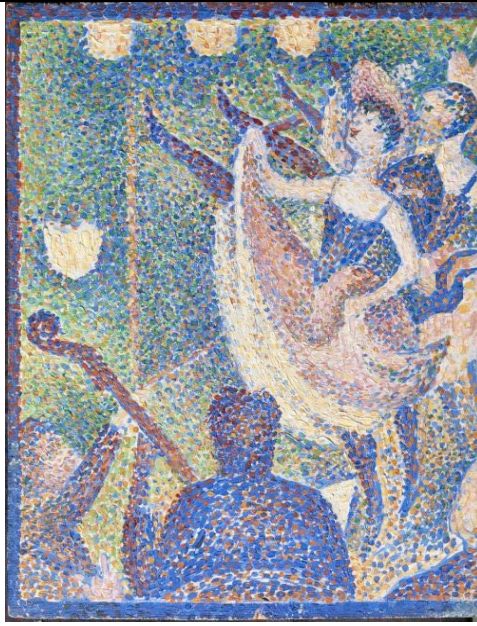
а) Эскиз к работе
«Канкан».

Доска/масло

21,8x15,8см.

1889-90гг.

Собрание Института
Искусств Курто,
Лондон.



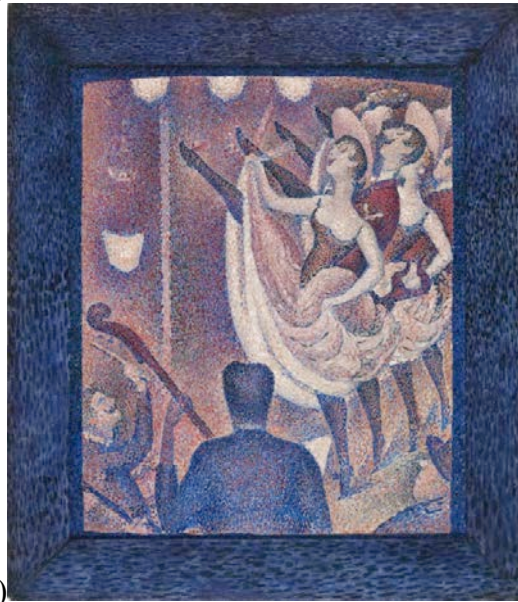
а)

б) Эскиз к работе
«Канкан».

х/м, 55,2x46,9см.

1889-90гг.

Художественная
Галерея Олбрайт-
Нокс, Буффало.



б)

Иллюстрация 18

Ж. Шере.

Новый цирк. Ярмарка
Севильи.

Цветная литография

58x40см., 1889г.

Музей рекламы,
Париж.

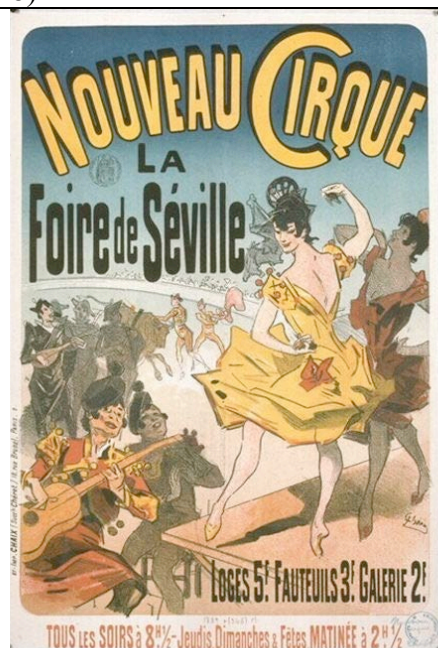
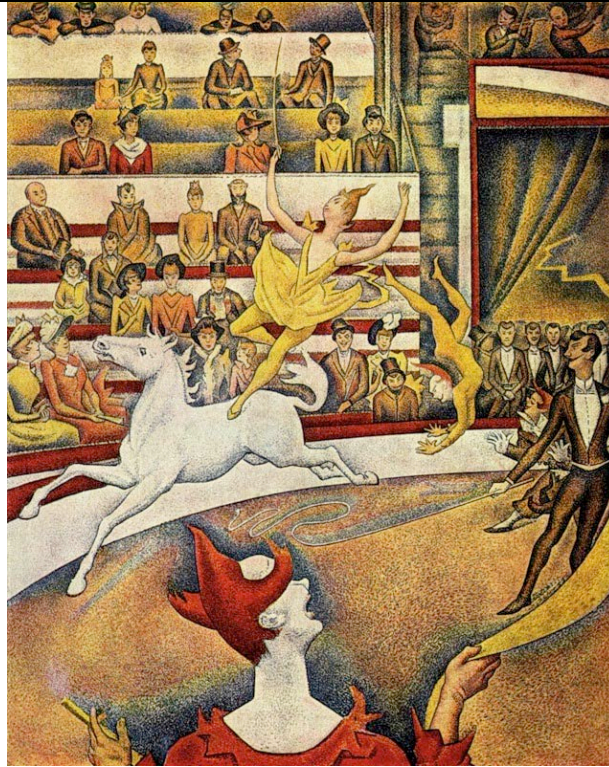
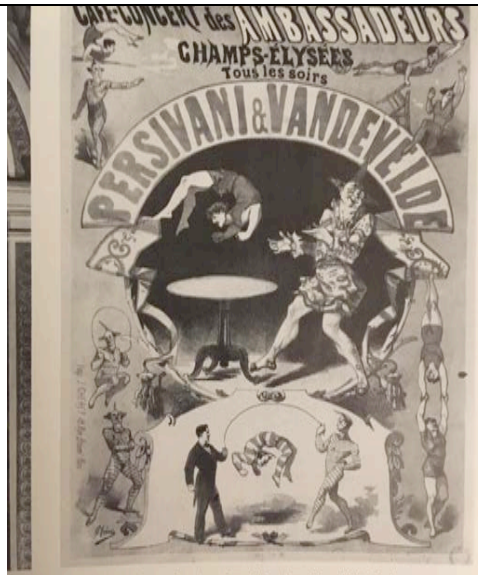


Иллюстрация 19

Ж. Сера.
Цирк.
х/м, 185x152,5см.
1890-91гг.
Музей Орсе, Париж.

Иллюстрация 20

Ж. Шере.
Персивани и
Вандевельде.
Цветная литография,
80,5x62см., 1875г.
Музей рекламы,
Париж.

Иллюстрация 21

Ж. Шере.
Обожатель балерин.
Цветная литография
114x86 см., 1888г.
Музей Ж. Шере,
Ницца.



Приложение 5

Иллюстрация 1

П. Сезанн.
Марди-Гра.
х/м, 102x81 см.
1888-1890 гг.
ГМИИ им.
Пушкина.

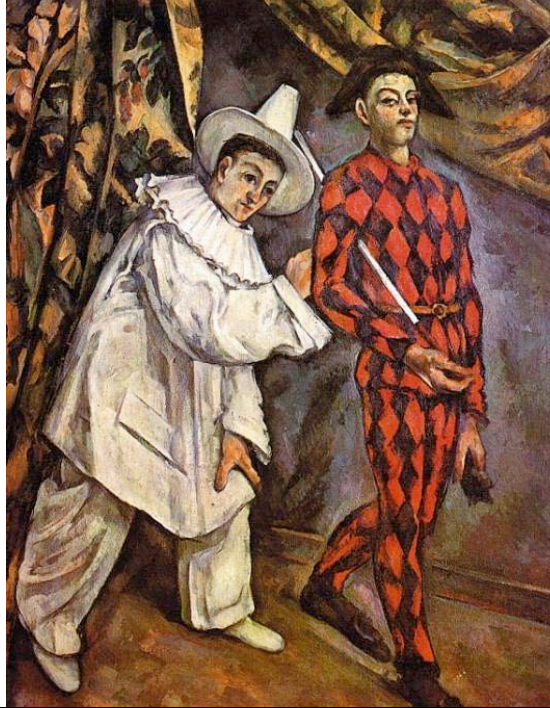
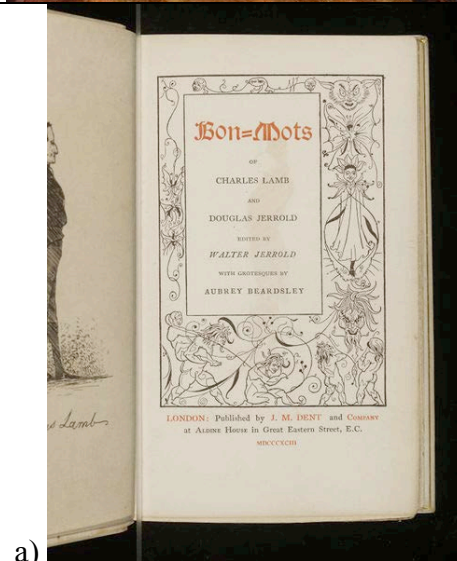


Иллюстрация 2

О. Бердслей.
а) Фронтиспис к
сборнику
«Острология» под
редакцией
У. Джерольда,
опубликованного
издательством
Д.М. Дент и
Компания.
Цинкография, 1893г.
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.



а)

б) Виньетка на
странице 162
первого издания
«Острологий».
Цинкография, 1893г.
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.



б)

Иллюстрация 3

О. Бердслей.
Виньетка со
страницы 150
первого издания
«Остроловий»
Цинкография.
1893г.
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.

Иллюстрация 4

О. Бердслей.
а) Виньетка на
странице 139
первого издания
«Остроловий».
1893г.,
Цинкография.
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.

а)



б) Виньетка со
страницы 188
первого издания
«Остроловий»
1893г., цинкография,
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.



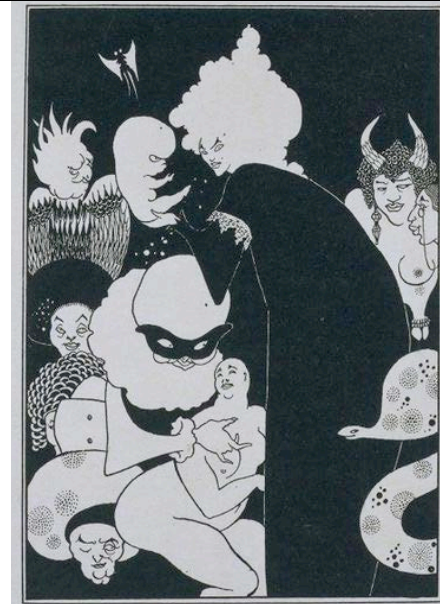
б)

Иллюстрация 5

О. Бердслей.
Виньетка со
страницы 156
указанного издания
«Острословий».
Перо, чернила
16,3 x 10,5 см.
1893г.
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.
(один из пяти
оригинальных
рисунков
опубликованных в
издании)

Иллюстрация 6

О. Бердслей.
«Странные создания
Лукиана»
1894г., цинкография
17,7x12,8 см.
Собрание Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.

Иллюстрация 7

О. Бердслей.
Рисунок
пригласительного
билета по случаю
открытия «Женского
гольф-клуба Принца
в Митчем»
Бумага, перо,
чернила
22,8x13,5 см.
1894г.
Частная Коллекция,
Лондон.



Иллюстрация 8

О. Бердслей.

- а) «Черный капот»
 б) Павлинье платье

Из цикла
 иллюстраций к
 «Саломее»
 О. Уальда.

Размер
 изображений:
 а) 17,8 x 12,6 см.
 б) 22,8 x 16,3 см.
 Цинкография, 1894г.
 Размеры даны
 согласно
 экземплярам из
 собрания Музея
 Виктории и
 Альберта, Лондон.



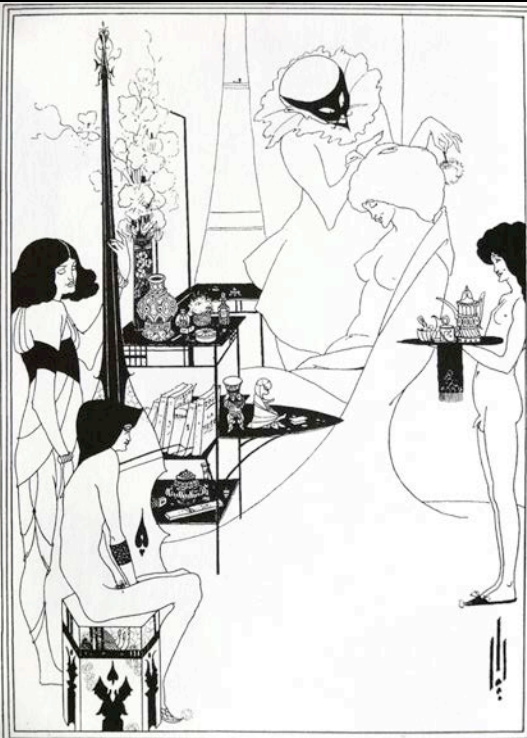
а)



б)

Иллюстрация 9О. Бердслей.
Туалет Саломеи.

- а) Вариант I
 34,3 x 27,2 см.



а)

б) Вариант II
34,2 x 27,2 см.

из цикла
иллюстраций к
«Саломее»
О.Уальда.
Цинкография на
японской бумаге,
1894г.
Размеры даны
Согласно
экземплярам из
собрания Музея
Виктории и
Альберта, Лондон.



б)

Иллюстрация 10

О.Бердслей.

Подстрочное
замечание.
Страница 185
второго номера
журнала «Савой»
(Апрель 1896 г.)
Цинкография,
собрание Музея
Виктории и
Альберта.



Иллюстрация 11

О. Бердслей.
Похороны Саломеи.
чернила и карандаш
на веленовой бумаге
16,4 x 17,4 см.
1893г.
Собрание Музея
Фогга, Гарвардские
музеи искусств,
Кембридж.



Иллюстрация 12

Ф.Ропс.
 Человеческая
 пародия.
 пастель, цветной
 мел, акварель.
 22,5 x 15,5 см.
 1881г.
 Частная коллекция.

Иллюстрация 13

Ф.Ропс.
 Современность.
 Сухая игла
 46x29см. 1883г.
 Музей
 Метрополитен
 Нью-Йорк.

Иллюстрация 14

Ф. Ропс.
 Сатана, сеющий
 семена.
 Ротгравюра, сухая
 игла, японская
 бумага.
 37,6 x 26,4 см.
 1878г.
 размеры листа из
 собрания
 Национальной
 Галереи Искусств,
 Вашингтон.



Иллюстрация 15

Ф. Ропс.
Кукловодша (или
Дама с
марионеткой)
Бумага, цветные
карандаши, гуашь.
38,5x 26,5 см.
1885гг.
Музей Ф.Ропса,
Намюр.

Иллюстрация 16

А. Вийетт.
эскиз витража
«Золотой телец»
1885г.
издана в сборнике
Feu Pierrot
(1919г.).



LE VEAU D'OR
dessiné par le Maître de la Chapelle

Иллюстрация 17

А. Вийетт.
Парадный выезд
Венеры в виду
солнца.
х/м, 90x164см.
1885г.
Музей Монмартра,
Париж.



Иллюстрация 18

А. Вийетт.
 Parce Domine.
 х/м
 199х390 см.
 1884г.
 Собрание Музея
 Монмартра, Париж.

Иллюстрация 19

О. Бердслей.
 Иллюстрации к
 поэме
 Э.Доусона "Пьеро
 Минуты".
 Ксилография 1897г.
 Коллекции
 Розенвальда,
 Библиотека
 Конгресса,
 Вашингтон.

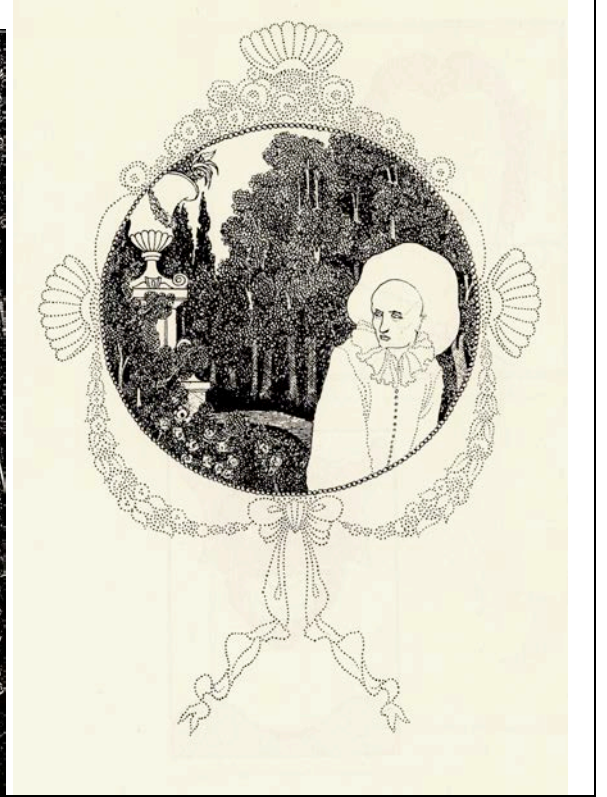
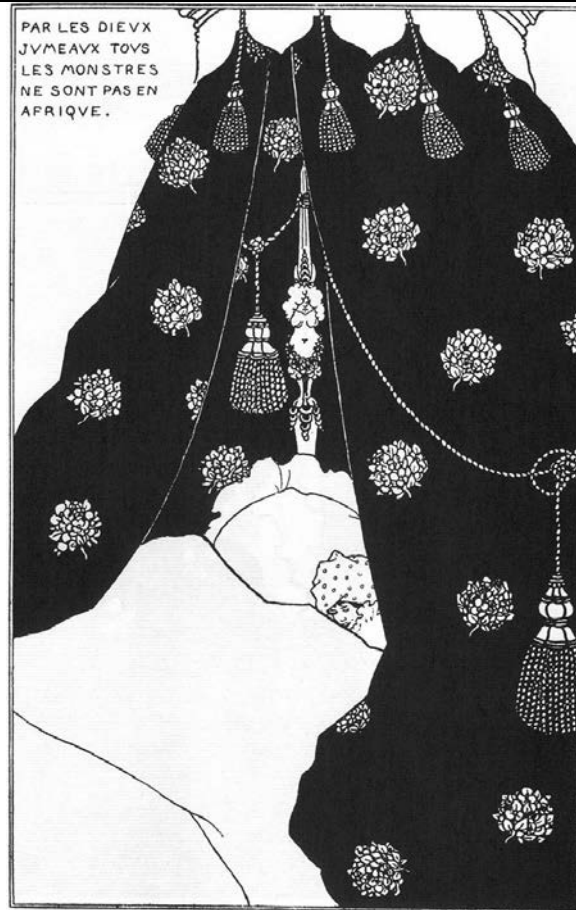


Иллюстрация 20

О. Бердслей.
 Автопортрет с
 надписью:
 "Честное слово, не
 все монстры живут в
 Африке"
 Иллюстрация для
 Альманаха
 "Желтая книга"
 1894г., бумага,
 перо, чернила,
 10,5 x 10 см.
 Собрание Музея
 Виктории и
 Альберта.

Иллюстрация 21

О. Бердслей.
 «Смерть Пьеро»
 журнал «Савой» №6
 за Октябрь
 1896 г. Цинкография
 на японском
 пергаменте,
 тиражная графика.



Приложение 6

Иллюстрация 1

Дж. Энсор.
Назойливый
буфет.
Офорт, 13,5x8,8 см.
1888г.
Музей Изыщных
Искусств, Гент.



Иллюстрация 2

Дж. Энсор.
Въезд Христа в
Брюссель в
1889г.
х/м
252,7 x430,5 см.
1888г.
Музей Гетти,
Лос-Анджелес.



Иллюстрация 3

Дж. Энсор.
Отчаянье Пьеро.
х/м.
144,5х194,5 см.
1892 г.
Частное
собрание.

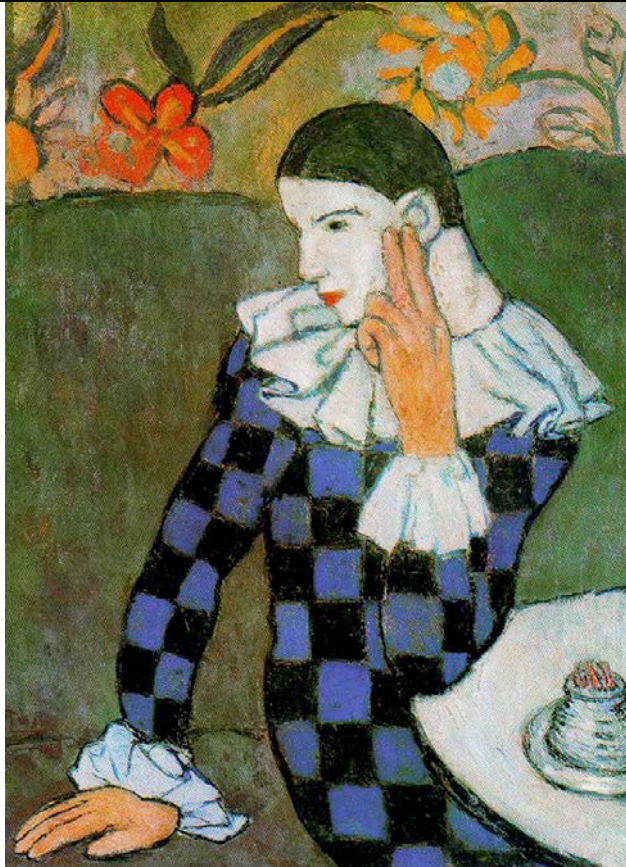
Иллюстрация 4

Дж. Энсор.
Автопортрет с
масками.
х/м, 120х80см.
1899 г.
Антверпен,
Частное
собрание.



Иллюстрация 5

П. Пикассо.
Арлекин.
х/м, 82х61 см.
1901г.
Музей
Метрополитен
Нью-Йорк.

Иллюстрация 6

П. Пикассо.
В кабачке
“Проворный
кролик”.
х/м, 99,1х100,3 см.
1904-1905 гг.
Музей Метрополитен
Нью-Йорк.

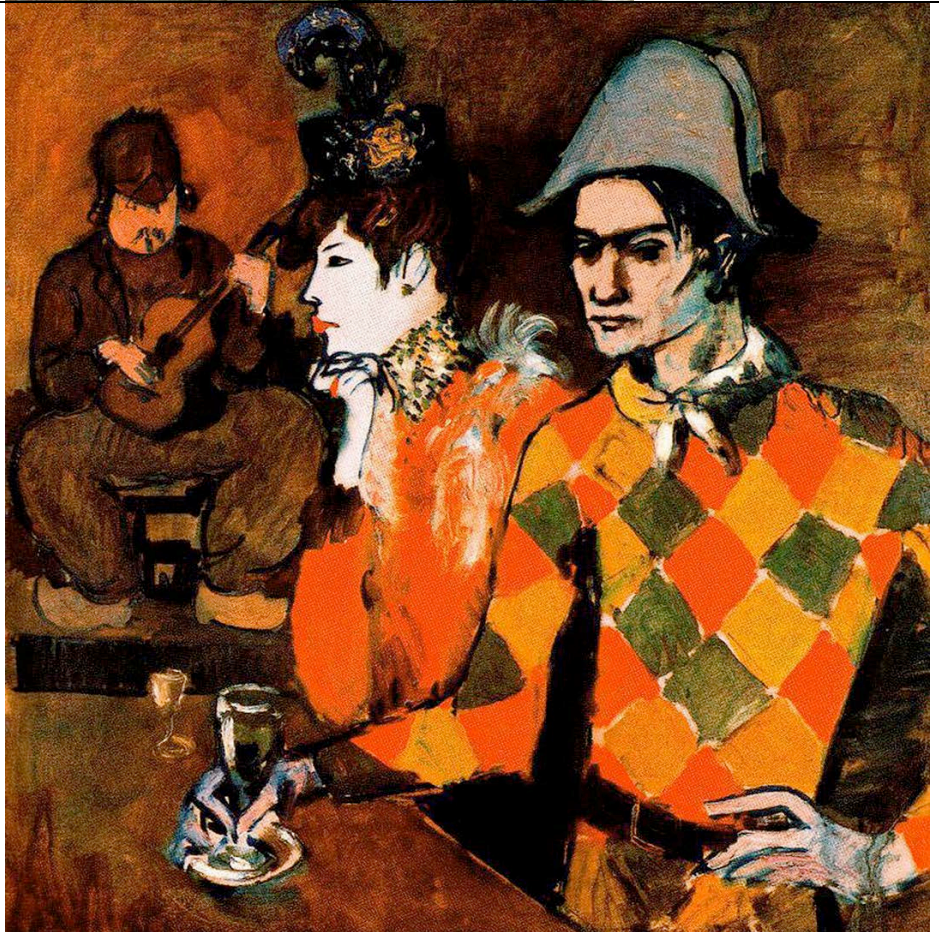


Иллюстрация 7

П. Пикассо.
Семья комедиантов.
х/м, 212,8x229,6 см.
1905 г.
Национальная
галерея искусств,
Вашингтон, США.

Иллюстрация 8

П. Пикассо.
Семья акробатов с
обезьяной.
Картон, гуашь,
акварель, индийские
чернила, пастель
104 x 75 см.
1905 г.
Художественный
музей Гетеборга,
Швеция.

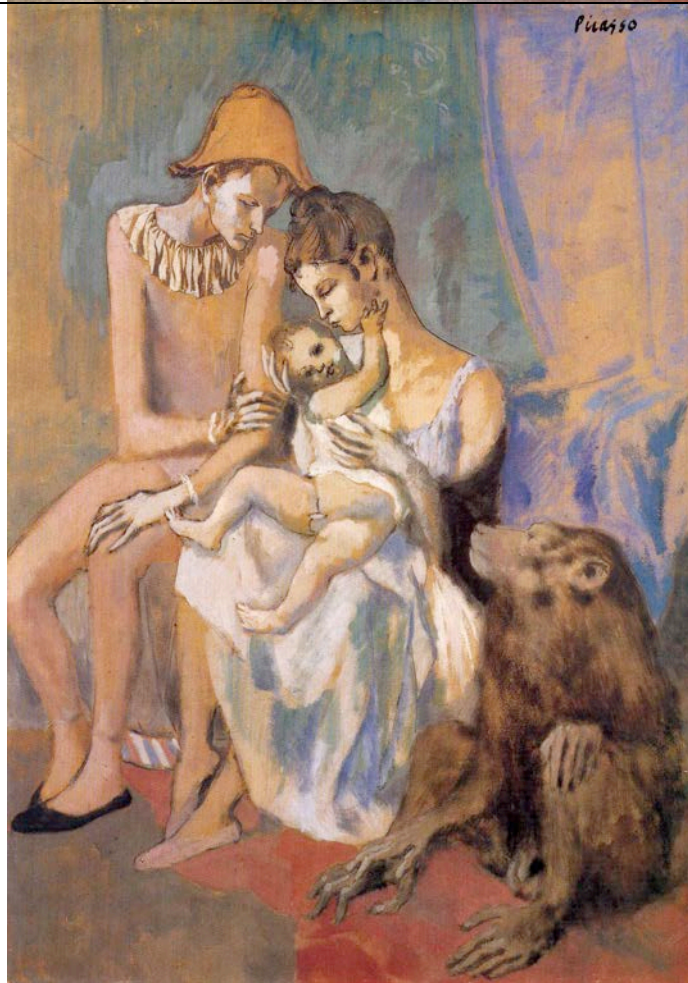


Иллюстрация 9

П. Пикассо.
Семья Арлекина.
х/м, 99,7 x 80,7 см.
1908 г.
Частная коллекция.

Иллюстрация 10

П. Пикассо.
Арлекин.
х/м, 183,5x105,1 см.
1915 г.
Нью-Йорк, Музей
современного
искусства.



Иллюстрация 11

Г. Доре
Семья комедиантов.
х/м, 224х184 см.
1874 г.
Музей Роже-Кийо,
Клермон-Ферран,
Франция.

