

*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

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва 2018

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, в Секторе классического искусства Запада Отдела европейского классического искусства.

**Научный руководитель:**

СВИДЕРСКАЯ Марина Ильинична, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, профессор кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

**Официальные оппоненты:**

ФЕДОТОВА Елена Дмитриевна, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая Отделом зарубежного искусства ФГБУ «Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств».

ШАРНОВА Елена Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент Школы исторических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина».

Защита состоится 13 декабря 2018 года в 14.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института: <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «    »                      2018 года.

Ученый секретарь

Диссертационного совета,

кандидат искусствоведения



А.И. Струкова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**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 вырабатывается 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»<sup>1</sup>, И. Хейзинги «Homo Ludens»<sup>2</sup>, О.М. Фрейденберг «Миф и театр»<sup>3</sup>, В.Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха»<sup>4</sup> и Н.Я. Берковского о культуре и литературе европейского романтизма<sup>5</sup>.

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»<sup>6</sup> и «Театр-Мир и Мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме»<sup>7</sup>; «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»<sup>8</sup>, 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. Луаретта<sup>9</sup>; монографию «Новый портрет во Франции XIX века»<sup>10</sup>, а также сборник статей зарубежных исследователей «Французский XIX век, изобразительное искусство и литература. О

---

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

<sup>2</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992.

<sup>3</sup> Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, 1988.

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

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

<sup>6</sup> Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. М.: Наука, 1996.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

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

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

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»<sup>15</sup>, Н.А. Дмитриевой «Пикассо»<sup>16</sup>, Н.И. Воркуновой «Тулуз-Лотрек»<sup>17</sup>, П. Харпер «Клоуны Домье: Бродячие акробаты и парады»<sup>18</sup>, статьи М. Фрида «Истоки искусства Э. Мане. Аспекты творчества»<sup>19</sup> и Ф. Хаскелла «Грустный Клоун: Заметки о мифе девятнадцатого столетия»<sup>20</sup>, книгу К. Снодграсса «Обри Бердслей, денди гротеска»<sup>21</sup>, сборник статей о Дж. Энсоре «Джеймс Энсор. Театр Масок»<sup>22</sup> и сборник «Меж улицей и зеркалом: рисунки Джеймса Энсора»<sup>23</sup>, посвященный графике мастера.

---

<sup>11</sup> 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.

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

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

<sup>14</sup> Jones L. E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Tübingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Дмитриева Н.А. Пикассо. М.: Наука, 1971.

<sup>17</sup> Воркунова Н.И. Тулуз-Лотрек. М.: Наука, 1972.

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

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

<sup>20</sup> 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.

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

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

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 томах<sup>24</sup> и «Хрестоматию» к ней<sup>25</sup>, первые работы по истории итальянской комедии масок К.М. Миклашевского<sup>26</sup> и А.К. Дживилегова<sup>27</sup>. Важнейший материал для настоящего исследования предоставляют книги А. Румнева «О пантомиме»<sup>28</sup>, М.М. Молодцовой<sup>29</sup> об истории итальянской импровизационной комедии от ее возникновения до XX века включительно, статья А. Деспот «Жан Гаспар Дебюро и пантомима в театре Фюнамбюль»<sup>30</sup>, и особенно, две монографии Р. Стори «Пьеро: Критическая история маски»<sup>31</sup> и «Желанный Пьеро. Французские литераторы девятнадцатого века и комическая пантомима»<sup>32</sup>.

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

---

<sup>23</sup> *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.*

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

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

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

<sup>27</sup> *Дживилегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.*

<sup>28</sup> *Румнев А.А. О пантомиме. М.: Искусство, 1964.*

<sup>29</sup> *Молодцова М.М. Комедия дель арте. История и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990.*

<sup>30</sup> *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.*

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

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

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<sup>33</sup> 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;

---

<sup>33</sup> 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.

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, баллетристикой 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 натуры — 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.

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

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Ведении** обоснована актуальность и степень научной разработанности темы исследования, поставлена научная проблема, сформулированы цель и задачи исследования, его объект и материал, обозначены методологические принципы работы и основные положения, выносимые на защиту, определены научная новизна исследования, его теоретическая и практическая значимость.

**Глава I** представляет собой **историографию вопроса**. В виду того, что проблематика исследования лежит на стыке различных гуманитарных знаний — истории изобразительного искусства, театра, литературы и культуры, — автор анализирует различные труды и концепции отечественных и зарубежных исследователей, повлиявшие на сложение его собственной методологии. Используемая литература структурирована: разделена на искусствоведческие труды, посвященные в целом творчеству художников, чей образный «словарь» включал маски *commedia dell'arte* и ее «наследников» в XIX столетии (уличных комедиантов, мимов бульварных театров, артистов цирка и кабаре); на работы междисциплинарного характера, в которых изобразительное и театральное искусства рассматриваются вместе как аспекты культуры определенного времени; а также на труды филологов и философов, осмыслявших феномен маски.

Анализ литературы по этим направлениям показывает, что комплексного исследования, касающегося феномена маски *commedia dell'arte* в изобразительном искусстве XIX столетия не существует. На основании изысканий театроведов и историков искусства, рассматривавших употребление маски монографически у того или иного автора или в конкретный исторический момент времени, настоящая работа призвана проследить трансформации этой темы на протяжении целого века, определить характер и сферу бытования маски как специфического культурного «кода». Наиболее важными с точки зрения концептуальной близости трудами в области истории изобразительного и театрального искусства для автора диссертации стали работы В. Божовича («Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века»)<sup>34</sup>, Н. Воркуновой (книга «Тулуз-Лотрек»<sup>35</sup>, статья «Дега и Тулуз-Лотрек»<sup>36</sup>), С. Батраковой (монография «Театр-Мир

---

<sup>34</sup> *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987.

<sup>35</sup> *Воркунова Н.И.* Тулуз-Лотрек. М.: Наука, 1972.

и Мир-Театр»<sup>37</sup>), две книги Р. Стори — «Пьеро: Критическая история маски»<sup>38</sup> и «Желанный Пьеро. Французские литераторы девятнадцатого века и комическая пантомима»<sup>39</sup>, исследования Ф. Хаскелла<sup>40</sup>, Л. Джонс<sup>41</sup>, П. Харпер<sup>42</sup> и М. Фрида<sup>43</sup>, а также статья «Сомнения Богемы» М. Верхагена в сборнике «Хрестоматия визуальной культуры девятнадцатого столетия»<sup>44</sup>. Не менее ценными для автора стали комплексные труды по истории французского изобразительного искусства XIX столетия, определяющие главные черты и основные слагаемые процессов, происходивших в искусстве и культуре на протяжении целого века или конкретного его этапа, такие как: «История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр. Искусство XIX века»<sup>45</sup> и «Французское искусство XIX века: от романтизма к импрессионизму, постимпрессионизму и ар нуво»<sup>46</sup>.

**В главе II «Истоки проблематики: маски итальянской народной комедии на сцене и в изобразительном искусстве XVI – XVIII веков (от Жака Калло до Антуана Ватто)»** автор приводит различные версии возникновения итальянской *commedia dell'arte*,

---

<sup>36</sup> Воркунова Н.И. Дега и Тулуз-Лотрек // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура / Материалы научной конференции 1971 г. под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1972. С. 74–87.

<sup>37</sup> Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. М.: Памятники исторической мысли, 2010.

<sup>38</sup> Storey R.F. *Pierrot: A Critical History of a Mask*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

<sup>39</sup> Storey R.F. *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> Jones L.E. *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth*. Tubingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984.

<sup>42</sup> Harper P. *Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades*. New York–London: Garland Publishing, 1981.

<sup>43</sup> Fried M. *Manet's sources. Aspects of his Art, 1859–1865 // The Artforum 7, March, 1969*. Pp. 28–82.

<sup>44</sup> *The Nineteenth-century Visual Culture Reader / Edited by V.R. Schwartz and J.M. Przyblyski*. New York: Psychology Press, 2004. Pp. 327–338.

<sup>45</sup> История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство XIX века. 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.

<sup>46</sup> *Nineteenth-century French art: from Romanticism to Impressionism, post-Impressionism and Art Nouveau / General editor H. Loyrette, S. Allard, L. des Cars*. Paris: Flammarion; New York: Distributed in North America by Rizzoli International Publications, 2007.

дает характеристику этому явлению, раскрывает семантику масочных персонажей и анализирует предшествующие XIX столетию этапы освоения этого театрального материала французскими художниками и культурой Франции в целом.

Итальянская *commedia dell'arte*, сформировавшаяся в атмосфере XVI века на путях трансформации культуры от Возрождения к маньеризму, в силу кочевого образа жизни ее трупп на протяжении XVII века распространилась по всей Европе, в большей или меньшей степени повлияв на национальный театр и искусство других стран. Наиболее последовательным восприимчивом традиций *commedia* стала Франция. Первые опыты художественного осмысления театра масок французскими художниками XVII столетия можно разделить на две магистральные линии. Одна из них – прямое перенесение сценических мотивов в образное пространство картины или офорта, буквальное воспроизведение масок *commedia* и мизансцен из спектаклей гастролировавших во Франции трупп. Исследователь М.А. Чекмарева называет эту стадию временем создания «персонажа»<sup>47</sup>. Отправной точкой в ней является точное повторение внешности маски, особенностей представления, в котором она участвует, костюмов, позы, характера для того, чтобы зритель узнавал персонажа. Именно по такому принципу построены работы мастеров второй школы Фонтенбло, например, «Девушка, выбирающая между двумя возрастaми» (1575, музей Изобразительных искусств г.Ренн) кисти неизвестного художника.

Другую линию представляет Калло, отказавшийся от прямого переноса внешней составляющей масок *commedia*, ради глубокого художественного осмысления феномена и передачи сущности итальянского масочного театра средствами офорта. В этом случае автор жертвует исторической точностью репрезентации персонажей, чтобы «перевести» феномен *commedia dell'arte* на язык изобразительного искусства. Художественная и пластическая лексика комедии в работах Калло приобретает новые эстетические и смысловые грани. Художник создает синтетический мир, рожденный из реального визуального и эмоционального опыта и преображающей его фантазии.

На примерах работ школы Фонтенбло и Калло становится очевидно, насколько широкий художественно-образный диапазон предоставляет маска изобразительному искусству. Художник может воспользоваться лишь визуальной привлекательностью, красочной внешностью модного театрального персонажа, а может использовать его

---

<sup>47</sup> Чекмарева М.А. Персонаж, Маска, Символ: интерпретация образов комедии дель арте в западноевропейской живописи начала 20 века // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод. Сборник статей. СПб.: Гос.Эрмитаж, 2006. С.138.

«функциональные» возможности. В офорте «Двое Дзанни» (1616), в таких сериях как «Balli di Sfessania» (1621) или «Война Любви» (1616), Калло выражает гротескно-экспрессивную, маньеристски изломанную, пессимистически окрашенную, с оттенками демонизма культуру маски и масочного театра начала XVII века через язык прихотливых силуэтов и иррациональную динамику своих персонажей, способных придать острую конфликтность бытия каждому его листу.

Важно отметить процесс эстетизации образов *commedia* в искусстве Франции. Грубоватые маски Комедии в работах французских художников начнут приобретать все более утонченные, элегантные очертания, свойственные рафинированной галльской культуре. Особенно ярко этот процесс проявит себя в самом конце XVII – начале XVIII века, когда итальянские маски становятся неотъемлемой частью эпохи рококо.

Маскарадная культура этого времени — уже не народная, а светская, придворно-аристократическая — присваивает персонажей *commedia dell'arte* и закрепляет их присутствие на сцене, в изобразительном искусстве, в общественных ритуалах. Традиционные итальянские маски — их поведение, пластика, диалектальная речь — в XVIII веке трансформируются согласно французскому вкусу и усложняются. В этот период появляется новый «галантный» Арлекин. Актер Д. Бьянколелли справил для своего героя элегантное трико с ромбовидным узором, взамен бергамасского тряпья, и привил ему светские манеры. Так вместо грубого крестьянина-весельчака начинает формироваться образ Арлекина – утонченного кавалера, счастливого похитителя женских сердец.

Важным признаком времени становится игра с образом: чехарда масок на сцене и в жизни, смена театральных кулис и кулис реальных парков или сельских пейзажей, речь, постановка тела и выражение лица — все в этом мире неуловимо меняется, скрывает лицо за личиной, играет, запутывает, развлекает. Эта важнейшая примета времени находит свое воплощение почти в каждом полотне Ватто. Художник не просто переносит окружающую его действительность на холст, но при помощи героев-масок представляет зрителю анализ культуры и общества своего времени. На его полотнах (таких, например, как «Радости Танца», 1715–1717, Картинная галерея колледжа Далидж, Лондон) в единый мир слиты сцены из театральных постановок и реальные жизненные ситуации, актеры и светская публика. То, с какой легкостью один и тот же человек, запечатленный в рисунках, меняет обличия и роли на его полотнах, может свидетельствовать об интересе художника и его времени к самому акту переодевания, всеобщей травестики, примеривания все новых и новых личин.

Существенное влияние на развитие маски Пьеро в XIX веке окажет интерпретация ее в искусстве Ватто. Стоит отметить, что в ранних работах художника, например, в картине «Довольный Пьеро» (1712, Музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид), центральный персонаж еще являет собой классического ярмарочного дурака, нескладного увальня. Однако, то внимание, какое Ватто уделяет прежде второстепенному персонажу, та неоднозначность, какую он сообщает маске, свидетельствует о переосмыслении мастером образа этого классического комического неудачника. 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, очевидно, усложняется в поздних работах мастера, таких как «Жиль» (1718–1719, Лувр, Париж) или «Итальянские комедианты» (1720, Национальная галерея, Вашингтон). Можно утверждать, что Ватто первым прокладывает для Пьеро путь от лишенной объема комической маски конца XVI века к трагикомическому образу, который выразит и прославит в XIX веке великий мим Дебюро.

**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»** раскрывает основные обстоятельства и «слагаемые» успеха в XIX веке двух масок *commedia dell'arte*: Арлекина и Пьеро. Культура романтизма переосмыслила значение комической маски Пьеро и заложила основы для его эстетического возвышения в творческой сфере самых разных искусств, в том числе в аллегорической живописи.

Новая интерпретация персонажей была основана, 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 — теперь не столько смешат, сколько пугают или вызывают жалость, сопереживание и сочувственный интерес. Моральные категории, прилагаемые романтиками к персонажам Средневековья и Возрождения, радикально смещают акценты: прежде смешные уродство или неуклюжесть — ныне вызывают горькую улыбку сочувствия, даже подспудный страх. Каждый такой герой перестает быть частью массового веселого действия, становясь рупором личных переживаний автора по поводу пугающего, иррационального маскарада жизни.

Сюжет противостояния Арлекина и Пьеро в первой трети века выводится в театре и живописи на авансцену и приобретает трагический характер. Ненависть романтиков к филистерскому представлению об успехе (хлебная должность, удачный брак, положение в

обществе и т.п.) привела к тому, что простодушный непутевый Пьеро, вечно голодный, вечно битый и безответно влюбленный, признается символическим alter ego творца.

Не меньшую роль в возвышении этой маски в XIX веке сыграл театр Фюнамбюль Дебюро. Главной заслугой мима было превращение маски Пьеро из второстепенного героя, носителя пассивного комизма, в активное действующее лицо — в центрального персонажа пантомимы. Актер существенно видоизменяет маску: паяц облачается в белый с черными помпонами балахон, точно вторящий движениям артиста; широкие рукава и брюки дополняет маленькая черная шапочка, контрастирующая с обсыпанным мукой лицом; актер выделяет черной краской брови и глаза, делает ярко алым трагически искаженный рот.

Дебюро играл своего персонажа с помощью традиционных приемов ярмарочно-буффонного театра, обращаясь к привычным гротеску и эксцентрике, но в его образе неожиданно обнаружились лиризм и правда показа переживаний, глубокая психологическая трактовка роли. Умение «сочетать серьезное со смешным, лирическое с гротеском, философию с фарсом»<sup>48</sup>, пробудило интерес к фигуре Дебюро со стороны французских писателей-романтиков. Трагикомичность, тонкость и неоднозначность маски Пьеро вкупе с личной непростой судьбой Дебюро позволили публике круга Ж. Жанена создать новый культурный миф — сделать маску символом художника.

Широкая популярность масок Арлекина и Пьеро была вызвана не только деятельностью романтиков и театром Дебюро. В XIX столетии вновь поднялась волна массового увлечения маскарадами и домашними спектаклями «в духе» *commedia dell'arte* и сформировала немаловажную часть светского досуга, а неорококо — стиль, эксплуатировавший эти образы — использовался, как для оформления резиденций монарха, так и домов богатых буржуа. Наравне с этим метафора «жизнь-карнавал» снова становится актуальной для романтиков, а впоследствии и художников середины века. Карнавал, впрочем, меняет свою природу с амбивалентной и жизнерадостной на критическую и сатирическую.

Маски становятся новыми «героями» общественной жизни и альтернативными художественными метафорами. Именно с этой целью они использовались салонными художниками, например Кутюром и Жеромом в одноименных полотнах «Дуэль после бала-маскарада» (обе — 1857, Коллекция Уоллес, Лондон и Эрмитажа, Санкт-Петербург, соответственно). Роль социального критика в произведениях писателей и отдельных

---

<sup>48</sup> Румнев А.А. О пантомиме. М.: Искусство, 1964. С. 94.

художников зачастую берет на себя бывший неудачник Пьеро, ставший олицетворением фигуры творца.

Особенно последовательным в воплощении этой критики средствами популярных масок был Кутюр. Ему принадлежит целая серия живописных и графических работ такой направленности («Суд над Пьеро» (1864–1870, Музей изобразительных искусств, Кливленд), «Болезнь Пьеро» (1859–1860, Музей изобразительных искусств Нельсон-Эткинс, Канзас-сити). В работе «Ужин после бала-маскарада» (1855, ГМИИ им. Пушкина) художник использует образы *commedia* в устоявшейся иконографии, что, с одной стороны, отвечает вкусам публики, а с другой — удовлетворяет моральную потребность в критике этой публики: современного, развращенного общества, которое дерется на дуэлях и прожигает жизнь в кабинетах ресторанов, не снимая маскарадных костюмов.

**IV Глава «Образ комедианта в творчестве О. Домье»** продолжает тему социальной сатиры, главными проводниками которой являются театральные маски. Уличные комедианты и шуты — важные герои серий работ Домье и его коллег по периодическим изданиям, а изображение уличного парада бродячих артистов — частая метафора «общества потребления» тех лет (начало которому положил призыв «обогащаться», выдвинутый министром французского правительства Ф. Гизо). В наследии мастера существует и другая важная линия в рамках этой темы: проблема изгнания свободы слова вместе с бродячими комедиантами — сначала из Парижа, а затем и из Франции. В серии работ о бродячих комедиантах находит отражение целый комплекс идей: реалистическое описание тяжелого быта «маленького» человека, автобиографический подтекст, символическое воплощение в фигуре деклассированного артиста задушенной правительством свободы слова, закодированный собирательный образ Художника.

Образ деклассированного клоуна и шута, который не боится говорить в лицо правду сильному миру сего, был развит в романтической культуре (например, Т. де Банвиллем, В. Гюго, А. де Мюссе в прозаических работах и поэтических сборниках). С середины века Ш. Бодлер и Домье посмотрят на уличного комедианта не только как на непонятого толпой тонкого душой художника, но и как на трудягу, представителя мира «простых» людей, вынужденного выживать в большом городе.

К середине столетия важной темой научных изысканий, размышлений в обществе и произведений искусства становится поиск национальных корней, определение подлинно французских черт в творчестве художников, открытие самобытных живописцев и графиков, на которых не лежала бы печать различных заимствований. Комедиант (как изобразительный

мотив) на время 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. Уличные зазывалы и бродячие комедианты становятся популярным мотивом в работах художников печатных изданий (В. Адама, А. Девериа и проч.) и важной художественной метафорой в произведениях Домье.

Все меньше от итальянской *commedia* и от сказочного, волшебного духа спектаклей первой трети века замечалось 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 Ж. Шанфлери, а исполнителем главной маски — П. Легран.

Для исследования чрезвычайно важно, что создание образа по принципу масочной типизации обнаруживает себя в эту эпоху в области карикатуры. Карикатура изображает не демонстрируемую миру маску, а подлинное, но спрятанное лицо. Воссоздание истинного лица происходит в карикатуре по тем же «законам», что и в театре *commedia dell'arte*, т.е. при помощи гиперболизации, обобщения, выделения одной или нескольких основополагающих черт.

Таким образом, еще одна важная тема, затрагиваемая в настоящей главе — общность приемов при создании образа в искусстве сатиры и в итальянской масочной комедии. Эта тема представлена на примере отдельных произведений Домье из серий «Карикатюрана» (1836), «101 Робер Макер» (1840–1841), листов, посвященных тайному агенту Второй империи Ратапуалю (1850-е), «Добропорядочные буржуа» (1830–1840-е), а также сюиты «Изречения Фомы Вирелока» (1852) Гаварни.

Материалом исследования **V Главы «Персонаж-маска и маска-тип в творчестве Анри де Тулуз-Лотрека и Жоржа Сера»** являются афиши и станковые произведения двух мастеров постимпрессионизма, описывающие недавно появившиеся квази-театральные формы кабаре, кафе-шантанов и их артистов, а также мир цирка. Исследование строится на сравнении художественных методов двух мастеров постимпрессионизма, в творчестве которых тема цирка и кафе-концертов занимает важное место, однако претворяется совершенно по-разному и выявляет принципиальное несходство их образного мышления.

В конце XIX столетия значительно возрос интерес французских художников-постимпрессионистов к проблеме сценической маски и формам ее реализации в пространственно-временных зрелищных искусствах (театр, цирк, кафе-шантан). Тематика

развлекательной сцены и ее героев, претворенных в характерных и специфичных образах-масках, играет большую роль в живописных и графических произведениях Сера и Лотрека 1880–1890-х годов. Цель главы состоит в определении общих закономерностей обращения двух художников-современников к маске как образной структуре и в исследовании специфики ее трактовки в сюжетно родственных произведениях каждого из них.

Популярным мотивом для искусства становится изображение модных в то время мест развлечений парижской публики — цирков, кабаре и кафе-концертов. 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 Э. де Гонкура «Братья Земганно» (1879), многие произведения Э. Золя и Г. 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 нравов<sup>49</sup>. Живописцы, которым посвящена данная глава, 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.

Анализ специфической образности работ Тулуз-Лотрека, связанных сюжетно-тематическим единством пространства развлекательной сцены, позволяет установить ряд параллелей со сценическими созданиями актеров *commedia dell'arte*. В центре художественного мира Лотрека находится самобытный «персонаж-маска», и именно его самость, а не некая отвлеченная идея, задает параметры произведения. Художник выбирает наиболее выгодный угол зрения, с которого открывается лучший вид на исполнителей и их аудиторию, отбирает самые характерные, «говорящие» черты внешности своей модели: желто-рыжий пучок волос танцовщицы Ля Гулю, огромные шляпы, экстравагантные платья и кошачьи движения Д. Авриль, абрис мощной, глыбообразной фигуры А. Брюана, его анархистское красно-черное одеяние и пр.

Из характерных деталей облика, точно переданных особенностей поведения на сцене Лотрек складывал маску исполнителя, столь же узнаваемую и емкую, как личина бергамасского повесы. Подобно первым актерам итальянской комедии, лучшим представителям развлекательной культуры удавалось создать уникальный персонаж,

---

<sup>49</sup> Подробнее этот аспект исследует в своей диссертации Мэри Уивер Чапин. (*Chapin M.W. Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-Siecle Paris. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Institute of Fine Arts. September 2002. New York University, 2002. P. 40.*

обладавший постоянным набором внешних признаков, характерной линией поведения и творческой манерой. При создании портрета-маски какого-либо певца или танцора Лотрек «отрубает» все случайное, лишнее, а самое характерное, напротив, усиливает и гиперболизирует. В серии работ «Иветт Гильбер. Французская сюита» (1894) Лотрек находит пластические формы, которые полностью отражают и подчеркивают собственный исполнительский почерк артистки: характерное экспрессивное искажение до состояния пластического знака тонкого, угловатого тела Гильбер, ее длинного носа, впалых щек и глаз, экзальтированных, преувеличенных жестов. Вся чрезмерность и искусственность ее исполнительской манеры доведены до гротеска.

Сера создал три живописных полотна, в которых фигурируют герои исследования — «Парад»<sup>50</sup>, «Канкан»<sup>51</sup> и «Цирк»<sup>52</sup>. Весьма показательно, что из шести программных многофигурных полотен художника<sup>53</sup> — три посвящены современным публичным квазитеатральным развлечениям и их исполнителям. В основе каждого живописного произведения Сера содержится итог его наблюдений над жизнью, адресованный зрителю вывод, заставляющий задуматься о современности. Его многофигурные полотна напоминают пазл, собранный из множества фрагментов, где каждый персонаж, каждое дерево или элемент архитектуры, зная свое место, отвечает общей идее.

В «Параде», «Канкане» и «Цирке» Сера показывает отобранные по определенному принципу, сомкнутые воедино (согласно закону гармонии) факты современности, объективирует и монументализирует их и позволяет смотрящему на полотно зрителю самому сделать вывод. Художник представляет зрителю не само конкретное событие или впечатление от него, но образ-символ происходящего. «Общее» Сера всегда искусственно синтезировано — это множество, принципиально приведенное к единому знаменателю. Сцены увеселений Парижа и их персонажи — условные маски-типы тех, кто развлекал и приходил развлекаться — служили для Сера средством создания некоего собирательного портрета французской столицы 1880–1890-х годов, оттиском «силуэта времени». Схематическая пластика героев Сера и их лица обобщены до уровня знака, в котором заключена вся необходимая информация: их профессия, социальная принадлежность,

---

<sup>50</sup> 1887–1888, Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

<sup>51</sup> 1889–1890, Музей Креллер-Мюллер, Оттерло.

<sup>52</sup> 1890–1891, Музей Орсе, Париж.

<sup>53</sup> Имеются в виду «Купание в Аньере» (1884), «Воскресный день на острове Гранд-Жатт», (1884–1886), «Натурщицы» (1887–1888), и указанные выше «Парад», «Канкан» и «Цирк».

магистральная эмоция (радость, печаль или спокойствие), свойственная той или иной ситуации.

Тулуз-Лотрек находил воплощение этой темы в жанре, наиболее близком ей по смысловым и художественным свойствам — плакате или в форме быстрого, эскизного портрета, в то время как Сера интерпретировал ее в рамках высокой живописи, помещая на холст пластический и смысловой экстракт парижской развлекательной сцены. Язык графики, выбранный Лотреком, по своей природе больше открыт динамике, гротесковому заострению, и в этом родственен изображаемому предмету. Сера же, в указанных произведениях, ставил своей задачей объективную реализацию театральных образов средствами специфической техники раздельного мазка, дивизионизма, путем строгого отбора материала и синтетической его компиляции.

Несмотря на всю несхожесть манер двух художников, для них обоим построение маски — основополагающий метод создания персонажа, некая образная матрица, с помощью которой они переносят его 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.

**Глава VI «Два Пьеро в культуре символизма»** анализирует триумфальный период в «карьере» маски Пьеро в XIX веке, главным образом, на примере графики Бердслея. Конец столетия — уникальное время в биографии персонажа, поскольку он обнаружил способность выражать огромный диапазон чувств и мыслей автора о современности. После того, как в XVIII веке Арлекин превратился в элегантного героя-любownika, в аристократа или просто в жизнерадостного успешного человека, творческие натуры (как правило, неуверенные в себе), принужденные оголять душу перед зрителем, поверять ему свой внутренний мир, предлагать к оценке свой гений, предпочли 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.

Традиция высказываться «устаами» белого клоуна в культуре символизма стала едва ли не общим местом. Со всей очевидностью это выступает в творчестве столь несхожих художников, как Ж.-К. Гюйсманс и Э.-К. Доусон, П. Верлен и Э. Гонкур, Бердслей и Вийетт, каждый из которых избрал паяца своим представителем в художественном мире.

Мастера эпохи предложили две магистральные коннотации образа Пьеро: белый — поэт в печально-прекрасном мире грез, обитатель прекрасной Луны, непонятый, чуждый мирской суете, бытовому успеху, и черный — экзальтированный *enfant terrible*, живущий в удушающей реальности большого города конца столетия, чьими главными чертами были мрачная жесточенность, агрессия и жестокость. Если белый Пьеро включал в себя, по сути, все тот же набор смыслов, что был заложен романтиками, то черный — совершенно неожиданная, новая формация героя.

Эта вторая, новая для маски ипостась появляется в драматургии Гюйсманса и Ж. Лафорга, в поэзии Верлена, театре английской труппы Ханлон-Ли, произведениях Вийетта. В парижских постановках труппы Ханлон (после их знакомства с французским антрепренером Л. Сари) чисто акробатические трюки вплетаются в сюжетную канву, 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. Обязательной приметой спектаклей конца 1870–1980-х годов стало использование маски облаченного в потертый фрак Пьеро, который чинит ни чем не обоснованный разбой и жестокие убийства забавы ради.

Последовательное, яркое воплощение симбиоза двух Пьеро дает творчество Бердслея. Сферы обитания этих персонажей четко разграничены: белый плуствует в призрачных парках эпохи Ватто (цикл работ к сборнику стихов Доусона «Пьеро минуты», 1897), он уютно устраивается в стерильных кабинетах серии «Библиотека Пьеро» (1896) и лишь изредка появляется на страницах «Острословий» (1893) под редакцией У. Джерольда, где ему не слишком комфортно. Белый паяц Бердслея облачен в костюм и широкополую шляпу в духе «Жилия» Ватто, сдвинутую на затылок, или объемный берет, у него печальное худое лицо, высокий лоб, всегда несколько поджатые тонкие губы и отстраненный взгляд.

Его черный собрат по собственному почину перескакивает с листа на лист во множестве разрозненных произведений Бердслея. Присутствие этого Пьеро ничем не обосновано: он является неизвестно откуда и неизвестно зачем в цикле иллюстраций к «Саломее»<sup>54</sup> О. Уальда, в виньетках к «Острословиям», в листе «Странные создания

---

<sup>54</sup> Первое издание «Саломей» с иллюстрациями Бердслея вышло в 1894 году (Salome. Oscar Wilde. Translated from French by Alfred Douglas, pictured by Aubrey Beardsley, published by Elkin Mathews and John Lane, London, 1894).

Лукиана»<sup>55</sup> или в дизайне приглашения по случаю открытия «Женского гольф-клуба Принца»<sup>56</sup>. Этот Пьеро, как правило, носит фрак, полумаску и маленькую шапочку. В рисунках к «Саломее» появление героя усиливает ощущение театральности происходящего, некоторой неустойчивости, неоднозначности смыслов, нагнетает атмосферу чересполосицы иллюзии и реальности, мнимости и яви, действительной серьезности и иронии. Само появление театральной маски в несоответствующей ей среде создает дополнительное пространство — промежуточное, находящееся между миром художника и миром героев рисунка. При посредничестве черного Пьеро Бердслей превращает исполненный чисто английского внешнего достоинства «правильный мир» в балаган.

Разочарованность в современном человеке и созданной им среде — общая черта обоих Пьеро. Она рождена ощущением, несомненно, присущим самому Бердслею и многим его современникам. Неудовлетворенность устройством мира приводит прежде однородную маску Пьеро к расщеплению. Паяц распадается на активную и пассивную ипостаси, на «рыжего» и «белого», на лукавого бесенка и хрупкое ангелоподобное существо, таких доктора Джекила и мистера Хайда. 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, вынужден удалиться в искусственный фантазийный мир.

В **заключении** подводятся итоги исследования, суммируются результаты основных линий выявленной им проблематики в границах XIX столетия и намечается дальнейшая перспектива развития избранной темы.

XIX век ввел героев итальянской импровизационной комедии (а за ними и национальных бродячих артистов вместе с виртуозами новых массовых зрелищ) в пластический словарь изобразительного искусства, утвердил и закрепил за основными масками целую палитру смыслов, поставил их в один ряд с классическими аллегорическими фигурами и библейскими персонажами. Именно в этом столетии родился Пьеро таким, каким мы его знаем. Белый паяц начал в полной мере противостоять Арлекину, и оформилась классическая для настоящего времени антиномия этих персонажей.

Внутреннее родство между фигурой комедианта и творца, впервые открытое романтиками как сущностная образная метафора, на протяжении века не теряло своей

---

<sup>55</sup> Лист не вошедший в сборник иллюстраций к «Правдивой истории Лукиана» (1894, собрание Музея Виктории и Альберта, Лондон).

<sup>56</sup> Prince's Ladies Golf Club at Mitcham in Surrey in July 1894. (1894, частная коллекция, Лондон).

актуальности и плотно вошло в творческий арсенал художников. Персонажи, напрямую говорящие со зрителем от имени автора произведения, естественно, менялись сообразно характеру мастера и современной ему культурной среды.

Важным завоеванием культуры XIX века была не только адаптация классического театрального мотива — конфликта двух главных масок *commedia dell'arte* — для нужд живописи и графики, но также и освоение изобразительным искусством театральных принципов типизации при разработке персонажей. Образная структура, породившая Арлекина и Пьеро, обнаруживает себя в творчестве художников, напрямую не изображавших маски классической *commedia* (Домье, Гаварни, Тулуз-Лотрек и Сера).

Особенно отчетливо желание по-своему наполнить образную форму маски нарастает к закату эпохи. Пьеро не только исполняет свои традиционные функции, но и становится способен принять на себя роль придворного шута или жестокого хулигана — Арлекина.

Функциональную надобность в последнем обнаруживает XX век. Уже бельгийский художник Энсор, создавший свои самые «громкие» произведения на излете предыдущего столетия, ищет для выражения традиционных идей новых героев. Несмотря на то, что друзья прозвали его «Пьеро-Смерть», Энсор почти не использует эту маску в своих работах. Сардонически ухмыляющийся белый паяц в черной шапочке (очень напоминающий персонажа Вийетта) может лишь назойливо копошиться в голове художника, но не определяет его образность в целом<sup>57</sup>. В подтверждение мысли о том, что наступающая эпоха авангарда требует новой манеры и новых персонажей, художник выводит на первый план маски национального карнавала. Эти маски составляют ядро поэтики художника, перечислим для примера лишь некоторые его произведения с их участием: «Въезд Христа в Брюссель в 1889 году» (1888, Музей Гетти, Лос-Анджелес), «Старуха с масками» (1889, Музей изящных искусств, Гент), «Интрига» (1890, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), «Странные маски» (1892, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

В противоположность Энсору, Пикассо можно было бы охарактеризовать как «Арлекина-Жизнь». Подобно хамелеону, он беспрестанно меняет «цвета», тонко чувствуя изменчивый дух времени и вкусы публики. В кругу образов, которыми художник оперировал на протяжении всей своей долгой творческой жизни, именно Арлекин займет очень важное

---

<sup>57</sup> Речь идет о фрагменте работы Энсора «Отчаянье Пьеро» (1892, Частное собрание). Маленькая фигурка мастера и Пьеро представлена в правом верхнем углу за первым рядом масок «авансцены».

место. В «докубистическую» эпоху творчества Пикассо Арлекин и образы бродячих артистов заключают в себе весь спектр традиционных для XIX столетия смыслов. Даже самый образ комедианта на протяжении «голубого» и «розового» периодов можно окрестить «пьероподобным». Так, протагонист работы «Арлекин» (1901, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) — персонаж с выбеленным лицом, отчужденным и потупленным взором — более соответствует представлениям того времени о белом паяце.

Как манифест нового столетия, манифест авангарда, красный паяц выходит на сцену в 1915 году («Арлекин», Нью-Йорк, Музей современного искусства). Художник легко жонглирует жанрами, техниками, материалами и не прочь смешать все в одном произведении, как смешались разноцветные ромбы на трико его комедианта. Полнейшая свобода авторской воли — открытие искусства XX века — находит свое воплощение в герое театра импровизации, в персонаже народных балаганов, для которого не существует жестких правил и норм. Арлекин — энергичный, неунывающий «рыжий», грубиян и провокатор — станет выразителем чаяний художника-авангардиста, его помощником в обновлении изобразительного языка.

В XX веке две ведущие маски — Арлекин и Пьеро — не утратят своей популярности, но роли их останутся четко закрепленными. Пьеро более не отважится принимать на себя активные функции собрата и будет олицетворением внутреннего мира «художника вообще», натуры тонкой, живущей в своем особом поэтическом мире. В такой трактовке паяц предстает в творчестве Ф. Ведекинда и А. Шницлера, пьесе и стихах А.А. Блока, цикле А. Шенберга «Лунный Пьеро», песнях А.Н. Вертинского, пантомимах В.Э. Мейерхольда и А.Я. Таирова.

В XX веке возрастает влияние живописи и графики на театр. Если раньше процесс обогащения языка имел преимущественно одностороннюю направленность (от театра), то применительно к Новейшему времени можно говорить о серьезном влиянии изобразительного искусства на театр авангарда и на складывавшуюся лексику кино.

**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.).



