
Оноре Домье: от политической карикатуры к маске

Наталья Щербакова

Статья посвящена политической и социальной сатире крупнейшего графика французского искусства середины XIX века Оноре Домье. В исследовании выдвигается гипотеза о близости принципов построения художественного образа в работах мастера и в итальянском театре *Commedia dell'Arte*. Путем описания и сопоставления героев серий «Добропорядочные буржуа», «Служители закона», циклов, посвященных Роберу Макеру и Ратапуалю, с традиционными персонажами народной комедии автор выявляет их сущностное родство: все они – маски социального явления, характерные для определенного общества типы.

Ключевые слова: французское искусство XIX века, Оноре Домье, *Commedia dell'Arte*, карикатура, сатира, художественный образ, маска.

Оноре Домье – фигура уникальная в изобразительном искусстве XIX века. Помимо того, что на протяжении более пятидесяти лет художник с неугасающим жаром откликался на политические события в стране и происшедшие в ней социальные и экономические изменения, он оставил огромное наследие в области «интимной» графики – никак не связанной с критикой и сатирой, а также множество почти совсем неизвестных современникам живописных полотен. Многогранное творчество Домье до сих пор кажется привлекательным для исследователя. Несмотря на то что библиография книг о нем огромна¹ и что с конца XIX столетия работы мастера вызывают интерес и подвергаются разностороннему анализу, даже такой, казалось бы, изученный вдоль и поперек пласт его деятельности, как журнальная графика, способен раскрыться с новой стороны.

Трудно отрицать близость Домье к современному театру: художник был большим любителем этого вида искусства и частым гостем дома Мельпомены, а также использовал театральные мотивы в своем творчестве. Домье свободно адаптировал для своих нужд образы, созданные актерами на сцене, переносил их в пространство сатирических серий, используя находки коллег-комедиантов в политических шаржах², умел охарактеризовать всю общественную палитру в изобра-

жении зрительного зала, создал серию произведений о трагедии жизни современных бродячих артистов³. Однако для настоящей статьи важнее отметить родство принципов создания персонажа в поэтике *Commedia dell'Arte*⁴ и в искусстве карикатуры Домье, проследить родственные связи между итальянскими *tipi fissi* и такими героями, как Робер Макер или Ратапуаль, персонажами серий «Добропорядочные буржуа» или «Служители закона» – сотворенными художником социальными масками Нового времени. Задача этого исследования заключается в том, чтобы выявить ключевые различия в методах создания образа в смежных областях искусства мастера – политической карикатуре, шарже и социальной сатире.

В 1831–1832 годах О. Домье создает для издания «Шаривари» серию литографических портретов членов 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. (Ил. 1.) Однако, несмотря на то, что облики персонажей гипертрофически искажены чрезмерно активной пластикой, они всегда узнаваемы и конкретны.

Заметим, что маска (будь то ритуальная или театральная) с самого зарождения этого элемента 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 портретам⁵ вышеназванной серии Домье как к маскам. В то же время маска – это всегда отбор и обобщение некоторых человеческих свойств и качеств внешности до внеличностных, типических, до некоего архетипа. То есть она предполагает достаточно высокую степень отстраненности от конкретных частных.



Ил. 1. О. Домье. «ТНТ». Карикатура на политического деятеля и историка Луи Адольфа Тьера (1797–1877), который на момент создания произведения занимал пост премьер-министра Франции. Серия «Маски», выпуск 02.06.1833. Литография. 13,5x15,2. Журнал «Шаривари»

В связи с этим возникает вопрос: ставил ли Домье перед собой задачу показать чиновников как типичных политиканов, чьи прически, носы и щеки призваны не столько смешить, сколько символизировать имманентные качества государственных деятелей – алчность, глупость, вороватость? Или художник называет серию «Маски», намекая зрителю на то, что у этих людей нет (и не может быть) человеческого лица, а могут быть только искаженные пороком гримасы? В любом случае каждый сатирический лист или бюст из этой галереи есть в гораздо большей степени портрет частного лица, чем характеристика явления эпохи. В работе над политической карикатурой (например, в таких листах как «Законодательное чрево» или знаменитый «Гаргантюа») Домье более привязан к конкретной натуре, к персоне. 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.

Прежде чем обратиться к разбору некоторых произведений Домье и принципов, по которым художник создает своих героев, необходимо более точно определить, какой именно смысл в данном случае вкладывается в определение «маска». Из всего многообразия значений, заключенных в этом понятии, мы будем пользоваться, пожалуй, наиболее широким – маска как общая, синтезирующая формула, определяющая не только облик персонажа, его пластику, мимику, но и основные черты его натуры, линию поведения. Такое понимание маски нашло свое наиболее яркое воплощение в итальянской *Commedia dell'Arte*, краткое знакомство с которой выявит те главные параметры масочного образа, что будут использованы в дальнейшем применительно к работам О. Домье.

Театр *Commedia dell'Arte*⁶ называют первым профессиональным европейским театром, сформировавшимся к середине XVI века в Италии. Несущими столпами искусства *Commedia* были народные маскитипы, являвшие собой синтез чувственно-впечатляющих черт (восходящих к одному из Смертных грехов) и социальной роли персонажа. Изучавший феномен народной комедии А.К. Дживилегов находит весьма удачное определение значения маски в этом театре: «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»⁷. Существовал определенный набор таких масок, неизменный, но дополнявшийся в зависимости от сценария, местности, где происходило представление, историко-политической ситуации. В спектакле участвовало не менее четырех комических масок: пара слуг (*zanni*⁸) и пара комических стариков⁹. Соответственно двум главным школам *Commedia dell'Arte* – северной, венецианской, и южной, неаполитанской, – принято разделять составы масок, их «имена» и особенности игры. В венецианском варианте существо-

вал устойчивый квартет: Арлекин и Бригелла – пара дзанни, вкупе с Панталоне и болонским Доктором – парой стариков. В Неаполе этот «социальный срез» дополняют комическая маска испанского Капитана – труса и хвастуна, заики Тартальи, по своей функции ближе всего стоящего к старикам, а так же Пульчинеллы, Скарамуччи и Ковьело, в сущности, исполнявших функции дзанни.

Построенные по методу обобщения до архетипа черт внешности, выделения ведущего качества из всего многообразия психологических составляющих, эти персонажи-маски являлись представителями того или иного социального слоя и «типа» человеческой личности. Обязательной особенностью масок театра *Commedia* была также гротескно обостренная трансформация атрибутов облика и пластики тела персонажа. Почти все комические персонажи этого театра носили маску или – позднее, в Новое время – густой грим, имели специфические атрибуты (вроде заячьего хвоста у Арлекина), а также коронные трюки – *lazzi*¹⁰. Существенную роль играли и диалектальные наречия, речевые акценты масок. Помимо тосканского, принятого в качестве «правильного» итальянского языка, бесконечное множество вариантов диалекта имели маски слуг, ибо происходили они из разных частей Италии. Арлекин, пришедший на сцену из города Бергамо, говорил очень быстро, путано и с характерными словечками и огласовками своей местности; Капитан – представитель ненавистной итальянцам Испании, захватившей владения на юге Апеннинского полуострова, – сильно коверкал слова на испанский лад; Тарталья говорил, заикаясь, по-неаполитански; Доктор использовал болонское наречие с обилием сложных латинских или псевдолатинских терминов.

Речевые особенности персонажа едва ли выразимы в изобразительном искусстве, но века спустя мастер сатирического гротеска Оноре Домье, пользуясь необычайно схожими принципами, добивается такой остроты пластической характеристики своих героев, что зритель оказывается способен даже различить голоса его новых социальных 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»¹¹. Каждый герой серий «Добропорядочные буржуа», «Купальщики», «Парижские типы», «Супружеские нравы», «Представители правосудия» (1830–1840), немного отличаясь в деталях, выражает суть одного и того же явления. В литографии «Завтра именины его жены» (1846) Домье показывает увещанного цветочными горшками господина, обстоятельно подготовившегося к празднику. (Ил. 2.) По тому, как проработана фигура героя, становится ясно, что художника мало интересует его 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: малопримечательное лицо. Гораздо интереснее для Домье оказывается пластика представителей «касты». В названной выше литографии скромно, но аккуратно одетый господин, сосредоточенный и желающий не терять респектабельности, словно утка шлепает по улице, комично раскачиваясь.

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. Домье выстраивает характер модели, делает его цельным и органичным в каждой детали. Сообразно эмоциональной окраске и всем компонентам маски художник создает единую «телесную конструкцию» персонажей. Показателен в этом смысле лист «Бесплодные поиски планеты Леверье» (1846), где немолодая уже 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 пространственно-объемную композицию, необходимую для повествования, а фон абсолютно подчинен положению фигур на листе. Походка, пышущее респектабельностью и важностью 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»¹². Проиллюстрировать эти слова Бодлера о мастерстве художника могут также опыты Домье в области скульптурного портрета, например, серия его небольших бронз «Слуга», «Делец» или «Влюбленный», воплощающих либо различные социальные слои, либо эмоциональные состояния человека.

Делец – суховатый, приземистый господин средних лет, почтительный согнувшийся в поклоне. С первого взгляда кажется, что положение его тела до крайности неустойчиво, и его подобострастный поклон вот-вот перерастет в падение. Поклону (учтивому, но чересчур заискивающему) вторит выражение лица Дельца: плотно сомкнутые, поджатые губы распластываются по физиономии в двусмысленной улыбке, а глаза едва ли не впиваются в воображаемого адресата. Внешняя учтивость и готовность служить сочетаются здесь с презрением, тщательно скрываемым корыстным интересом. Думается, именно в этой притворности ярко проявляет себя характер персонажа. Вся фигура Дельца

вырастает из несгибаемых цепких ног, а истинная суть раскрывается в положении вытянутой, плотно прижатой к телу руки и пальцах, чуть согнутых, как у хищной птицы. Вводят в заблуждение заискивающая улыбка этого господина, его поклон и лицо, подающееся от подбородка вперед. Он опутывает патоккой лести воображаемого собеседника. 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, так как здесь у художника и его героев нет поддержки какого либо фона – пейзажа или интерьера, – который мог бы им «подыграть», дополнить характеристику или раскрыть фабулу. Художник рассказывает историю персонажа исключительно при помощи его облика, выявляя особенности эмоций или характера через четко продуманное взаимодействие всех частей его тела. Этого оказывается достаточно, чтобы зритель мог легко поместить персонажа в приличествующую ему среду, додумать ситуацию, в которой герой находится, нафантазировать его образ жизни, друзей, собеседников и тому подобное.

Порой при создании масок представителей определенной «касты» общества 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), в частности, в листе «Да, господа, хотят обездолжить несчастного...», Домье, одновременно веселя и пугая зрителя, создает целую галерею типов с чрезмерно преувеличенными жестами, мимикой и чертами лица. Однако, несмотря на столь очевидную шаржевую составляющую в облике персонажа, сравнимую с той, что мастер использовал при создании политических «Масок» начала 1830-х годов, все герои «Служителей...» суть собирательный образ целой «касты», а не карикатуры на конкретных лиц. Именно этот фактор приближает их к феномену социальной маски.



Ил. 2. О. Домье. «Завтра именины его жены». Серия «Добропорядочные буржуа». Литография. 25x19,8. Журнал «Шаривари», выпуск 18.06.1846

В адвокатах, с которыми по долгу службы еще в самом детстве художник многократно имел дело (попав в Париж, Домье работал рассыльным у судебного исполнителя), он видел актеров, порой блестяще исполняющих свою роль, упивающихся своей 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 сатирическому сюжету Домье добавляет выразительную фигуру Адвоката, который произносит лицемерную речь о справедливости. По позе Адвоката зрителю становится сразу 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 жест одной направленной в сторону судей руки. По контрасту с его экзальтированной позой трое судей спокойно предаются сну. Налицо гротескная гипертрофия черт и фигуры «защитника», гиперболизация самой конфликтной ситуации.

Буржуа тоже играют – в аристократов, знатоков, профессионалов во всех вопросах, играют 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 массу изменений в разных сериях и листах художника.

Все главные черты маски, которые ввела в обиход итальянская комедия, обнаруживают себя в таких персонажах Домье, как 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 1830–40-х годов, неодолимой страсти к обогащению любыми способами – не в полной мере авторское творение Домье. Театральный опыт создания масок обогатил сатирические серии Домье несколькими новыми социальными типами. Макер – персонаж, сыгранный актером Фредерик-Леметром в мелодраме Б. Антье «Постоялый двор Адре» (1823). В центре действия – обаятельный и бесконечно наглый, циничный и остроумный беглый каторжник, буффон, смело вступающий в единоборство с полицией и весело жонглирующий трупами убитых жандармов. В 1830-х годах 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.

Робер Макер превращается в собирательный образ человека новой формации – жуликоватого предприимчивого афериста (приумножению ему подобных способствовала эпоха Июльской монархии). Франция времен правления Луи-Филиппа предоставляла широкие возможности для новых «предпринимателей». Они с легкостью дурили обывателей за счет лазеек в законе и юридической непросвещенности. 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 Шарлем Филиппоном, делавшим подписи к изображениям, создает в 1836 году целую серию литографий о Маkere под названием «Карикатюрана» для газеты «Шаривари». В первых листах серии Макер одет согласно «иконографии» Леметра: на нем потреланный сюртук, заплатанные брюки и съехавшая на бок шляпа; Бертрану, напарнику прохвоста Макаера, 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 зрителя на «занятиях» персонажей. Уже знакомый с личностью Макаера 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.

От листа к листу образ главного героя все больше отрывается от пьесы и обогащается собственными художественными находками Домье. Теперь художник не ограничивается красноречивой пиратской повязкой на глазу, но усиливает образ характерной гипертрофированной пластикой, гротескным выражением лица персонажа. Он акцентирует излишнюю слащавость лица Макаера, когда тот затягивает очередную жертву в свои аферы, выразительность его алчных глаз, узловатых, жадных рук. В листах «Карикатюраны» и более поздних (1840–1841) рисунках серии «Сто один Робер Макер» Домье превращает героя из беглого каторжника в респектабельного 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 наживается на чужих несчастьях.

Несмотря на то что художник представляет своего героя на суд зрителя в различных ситуациях, облачает его в разные костюмы, его везде легко 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, не толстым, не 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 пьес, с гениальным актером Леметром, с редактором «Шаривари» Шарлем Филиппоном, часто придумывавшим «сценарии» и подписи для литографий. Авантюрист первой половины века, Макер кажется еще достаточно безобидным, по сравнению с маской демонического бонапартистского тайного выборщика полковника Ратапуаля – от начала и до конца авторским созданием художника. Этот социальный тип приходит на смену Макеру с 1850-х годов.

В целом для работ Домье после второй трети столетия характерны менее ироничные и жизнерадостные образы. Политические карикатуры после провала революции 1848 года и во времена 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) наглядно отражает это изменение. Герои картины – сторонники Луи Наполеона, активно способствовавшие реставрации империи и подготовившие почву для государственного переворота 1852 года. Литография демонстрирует типичные методы «агитации» участников Общества десятого декабря: три вооруженных дубинками персонажа неистово избивают простого парижанина. Вероятно, бедняга отказался выкрикивать имя Луи Наполеона в толпе, которая бегло намечена одним лишь контуром 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 года 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 поддер-

живать реставрацию империи. Еще в нескольких литографиях того же года Ратапуаль появляется вместе со своим «коллегой» Касмажу. В листе «Ратапуаль и Касмажу. Наиболее активные члены филантропического Общества десятого декабря...» оба персонажа еще очень схожи между собой. Оба 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, вызывая 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 день. Роже Пассерон прослеживает эволюцию формирования образа бонапартистского агента, начиная от ранних листов (упомянутых выше) до литографии 1851 года «Прекрасная дама, разрешите предложить вам руку...», где Ратапуаль предстает уже во всей красе¹³. (Ил. 3) 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.

Важно то, что к началу 1850-х годов художник впервые самостоятельно создает новую маску, с четко проработанной внешностью, с неотъемлемыми атрибутами образа и с определенной функцией. Герой эпохи Второй империи, один из тех, кто растоптал идеалы революции 1848 года, кто запугал или обвел вокруг пальца простых людей, является собирательным образом целого пласта парижского общества. Худой, высокий мужчина средних лет, на тонких журавлиных ножках, 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, полувоенный, полуполицейский, Ратапуаль поддерживает громкими криками лицемерные выступления будущего Наполеона III и обещает растерянному, напуганному 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



Ил. 3. О. Домье. «Прекрасная дама, разрешите предложить Вам руку...». Серия «Новости». Литография. 25,6х22. Журнал «Шаривари», выпуск 25.09.1851

Калло из «*Balli di Sfessania*». Действительно, во всех листах Ратапуаль пребывает в неестественно изогнутой, динамичной позе. Сходство с героями Калло особенно очевидно выявляет уже упомянутый лист «Прекрасная дама...», 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, скорее пародия на галантные манеры. Однако его «шарнирная», забавная пластика необычайно контрастирует с неприятным, даже страшным лицом. В этом случае очень эффектно воспользоваться одним из приемов режиссера С.М. Эйзенштейна, к которому он прибегал при разборе произведений изобразительного искусства на своих лекциях о монтаже. Если на время закрыть чем-либо голову Ратапуаля, то выразительная его пластика произведет эффект однозначно комический: слишком тонкие, напряженные и приведенные в

жаворонками, жареными и полностью готовыми к употреблению» 1851 года, 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 Жака

неестественное положение ножки, 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 борода, словно колющие глаз зрителя, горбатый агрессивный нос, на который наползает 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 личину рвения о правах и благополучии граждан с представителей власти, 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 – синтезирующая форма для всех неизменных внешних и внутренних качеств маски. Он воплощает представление о маске Нового времени, о новых ее гротескных формах.

Для анализа трансформации классических образов *Commedia dell'Arte*, а также для исследования принципов создания маски творчество Оноре Домье интересно необычайно. Следуя законам древнейшего способа типизации, мастер синтезирует собственные типы-маски служителей закона, представителей новой буржуазии, шарлатанов-авантюристов и «тайных выборщиков». Маска Ратапуаля – как и маска Арлекина – не только образ, обладающий определенным набором внешних примет, но и структура, определяющая линию поведения. По справедливому замечанию У. Сорелла, точно таким же символическим смыслом, коим обладала маска театральная, наделялся и язык тела маски-образа¹⁴. Каждое движение и ракурс тела как масок итальянской комедии, так и социальных масок Домье оправданы природой выражаемого «существа». Маска – это жесткая структура образа, она – величина постоянная, статичная в основе своей. Максимальная выразительность такого образа достигается при помощи «языка» тела – через построение «мизансцены» или удачный ракурс, который делает маску подвижной и динамически экспрессивной. Подобный способ работы характерен и для театра итальянской комедии, и для произведений Домье.

Авторские маски художника – многоликие, но единые в своей сути буржуа, адвокаты, демонический Ратапуаль, отчасти Робер Ма-

кер – примета времени, собирательный образ людей, существовавших в определенную эпоху, в определенном месте. Герои Домье не могут так легко менять краски, костюмы, атрибуты, как это способны делать Пьеро, Арлекин или старик Панталоне, вечно актуальные и узнаваемые спустя столетия в каждой стране. Ратапуаль – француз, время его жизни – приблизительно с 1850 по 1855 год. Лишенный контекста, перемещенный в другое время или страну, он вряд ли будет столь же узнаваем и понятен.

Так можно обнаружить не только сходства, но и различия между масками *Commedia* и героями Домье, отражающие те изменения, что произошли в мире с эпохи Возрождения. Начиная с первобытного общества и заканчивая Ренессансом, маска была коллективным творением. Ее функция и основные внешние черты вырабатывались не единолично художником, но всем народом, поскольку должны были моментально считываться каждым. Особенно строго это правило работало, конечно, в архаическом мире, поскольку маска была элементом культа, а каждый представитель общества – его участником. Мастер не имел права самовольно кардинально менять «внешность» маски, тогда она превратилась бы в его личное художественное произведение и потеряла бы свою суть. Во времена средневековья и Ренессанса карнавальная маска все равно принадлежала народу в целом, воспринималась как его коллективное творение. Маски бергамасского крестьянина Арлекина или венецианского купца Панталоне, являя целые слои итальянского общества, были созданы этим же самым обществом. Имена первых актеров, которые придумали и художественно оформили все составляющие маски – костюм, его устойчивые элементы, пластику и действенные функции, – не дошли до нас не только за давностью лет. Принципиальным было то, что «создатели» не мыслили себя таковыми, они не отделяли себя от народа Венеции или Неаполя.

Образы Домье – маски Нового времени, в них заключено то понимание этого феномена, какое вложила в него эпоха романтизма¹⁵. Восприятие романтиками жизни как маскарада, предпринятый ими художественный анализ двойственности мира во многом созвучны политической и социальной сатире. «Оппозиция “истина/ложь” всегда включается в поле значений маски. Маска не просто обманывает, не только скрывает под собой истину, но и пытается подменить ее, то есть выдать одно за другое. Тема фальши и лжи усиливается (в XIX веке. – Н.Ш.), когда маска принимает значение тщеты, суеты, в которую погружен мир»¹⁶. Художник Домье 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.

Парадоксально, но романтический маскарад – как метафора жизни, где каждый человек и даже каждое явление носит личину, чтобы скрыть неприглядную правду или пугающую пустоту, – нашел свое ярчайшее визуальное воплощение в искусстве сатиры, в работах художника, чье имя неизменно ассоциируется с расцветом реализма во французском искусстве. Сатира существенно меняет функцию новых масок, делает их ведущей задачей не смеховое амбивалентное, возрождающее, начало, но критическое – обличение несовершенств мира и человеческой природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Библиография о Домье более чем обширна. Указание всех трудов, ему посвященных, заняло бы nepозволительно много места и скорее могло бы запутать читателя, ведь разные аспекты творчества художника становились предметом исследования и анализа с момента его смерти и не теряют своей актуальности в глазах искусствоведов до сих пор. Всякое время и всякий автор находят что-то важное лично для себя. Так, в начале XX века режиссеры Вс. Мейерхольд и С. Эзенштейн одними из первых подметили близость социальных типов Домье к театральным маскам, обнаружили «мизансценические», очень театральные принципы, что лежат в основе большинства его композиций (см.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919 / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М., 2001; Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй. Мейерхольд и другие / Ред.-сост. О. Фельдман. М., 2000). Увлечения настоящего времени породило, например, исследование Э. Чайльдс «Домье и Экзотичность. Высмеивая француза и чужого» (Childs E.C. *Daumier and Exoticism. Satirising the French and the Foreign*. New York, Peter Lang Publishing Inc., 2004), которое на примере журнальной графики мастера исследует столь болезненную сейчас проблему, как сосуществование представителей разных рас в большом, мультикультурном обществе. Важно отметить – интересующая нас тема масок *Commedia* в искусстве первой половины XIX века фактически не разработана в искусствоведческой литературе. Работы отечественных и западных исследователей анализируют роль масок в творчестве художника как частный случай, а не определяющий принцип для целых графических серий.

В качестве таковых стоит упомянуть исследования С. Прокопьевой (Прокопьева С.И. Образ зрителя в театральных сценах Домье // Материалы XI научной конференции в память проф.М.В. Доброконского. СПб., 1998), Н. Калитиной (Калитина Н. Домье. М., 1955.), Р. Пассерона (Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи. М., 1984г.), статьи Х. Боровитц (Borowits Helen O. Three Guitars: Reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier and Picasso // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, April, 1984), С. Осыяковского (Osiakovski S. History of Robert Macaire and Daumier's Place in It // *The Burlington Magazine*, Vol. 100, No. 668, Nov., 1958. P. 388–393) и Г. Вайзберг (Weisberg G. P. In *Deep Shit: The Coded Images of Traviès in the July Monarchy* // *Art Journal*, Vol. 52, No. 3, Scatological Art, Autumn, 1993. P. 36–40).

Среди работ последних лет, темами которых являются образы *Commedia* в западноевропейском искусстве, их анализ и интерпретация, можно назвать

- лишь несколько статей и диссертацию М.Ч. Екмаревой, посвященные, однако, главным образом искусству первой половины XX века (см.: «Персонаж, Маска, Символ: интерпретация образов комедии дель арте в западноевропейской живописи начала 20 века» // «Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод». 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). Стоит указать и на серьезное изыскание П. Харпер о роли образа бродячего комедианта в творчестве Домье (Harper Paula. Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades. New York-London, 1981) и на каталог (The Great Parade. Portrait of the Artist as Clown / Edited by Jean Clair. Exhibit. cat. Yale university press, New Haven and London, Ottawa, 2004), которые, впрочем, лишь косвенно затрагивают тему маски. Весьма интересен также каталог последней крупной монографической выставки (Daumier. National gallery of Canada, Exhibition cat. Ottawa, 1999). В нем предельно полно представлен пласт сатирического искусства художника.
- 2 Впервые Домье начал использовать образ комедианта в карикатурах, еще в 1830-х гг., в акварелях и живописи они появились много позже. Самый яркий образ паяца ранних работ – литография «Фарс сыгран» 1834 г. В ней заседание Национальной Ассамблеи низведено до уровня фарса или интермедии, на которое зрителей приглашает король-«комедиант». Домье не только переодевает Луи-Филиппа в одежды самого бедного из уличных паяцев, но явно подразумевает еще один смысл такого наряда. В то время слово «*paillasse*» носило дополнительное значение и обозначало политика, беспрестанно меняющего свое мнение. Таким образом, художник намекает не только на политическую арену как на театральные подмостки, но и на беспринципность монарха.
 - 3 Об этом см. монографию П. Харпер: Harper Paula. Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades. New York-London, 1981.
 - 4 В XIX веке интерес к итальянской комедии во Франции был инспирирован деятельностью писателей-романтиков, таких как Жорж Санд и ее сын Морис, Т. де Банвилль, Т. Готье, братья Гонкур и проч., а также творчеством и личностью мима бульварного театра «Фюнамбюль» Гаспара Дебюро. Новое осмысление Дебюро классической маски Пьеро, популярность его фигуры в среде как широких зрительских масс, так и культурной элиты, а также мода на публичные маскарады привели к тому, что с 1830-х гг. фигура паяца все чаще появляется в литературе, театре, популярных картинках и живописи. Домье не мог не откликнуться на эту тему, хоть и осветил ее весьма скупо. В его творчестве комедиант (как изобразительный мотив) теряет свои очевидные связи с итальянской народной комедией. Из Пьеро или Арлекина его герой превращается в абстрактный образ бродячего лицедея французских улиц – клоуна, шута или акробата. Показательно, что в творчестве сатирика, 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» 1868–1873 гг. из музея изобразитель-

- ных искусств в Кливленде, в котором некоторые исследователи, в частности Х.О. Боровиц, видят изображение Пьеро (см.: Borowitz Helen O. Three Guitars: Reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier and Picasso // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, April, 1984.).
- 5 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» – будто художник стремился передать графическими средствами объем, светотень, фактуру трехмерной формы. Другие настаивают на том, что гипсовая серия является совершенно самостоятельной, возникшей параллельно с публикацией литографических шаржей.
 - 6 Надо отметить, что в различные исторические периоды этот театр имел несколько названий – *Commedia dell'Arte* (т. е. «профессиональная комедия»), *Commedia all'improvviso* («комедия импровизаций»), или Комедия масок.
 - 7 Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. 2 изд. М., 1962. С. 99.
 - 8 Далее – «дзанни».
 - 9 Еще одной важной маской была *fantесca* – юная служанка, принимающая сторону влюбленных, вокруг взаимоотношений которых и закручивалось все действие спектакля. Фантеска помогает *innamorati* (влюбленным) воссоединиться, участвует вместе с парой 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.
 - 10 *Lazzi* – вводные комические эпизоды, не всегда имевшие прямое отношение к развитию действия, аттракционы, исполняемые актерами в театральной логике своей маски. 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.
 - 11 Шарль Бодлер об искусстве / Пер. С французского Н. Столяровой и Л. Липман; Предисловие В. Левика; Послесловие В. Мильчиной. М.: Искусство, 1986. С. 164 (Далее – Шарль Бодлер об искусстве).
 - 12 Шарль Бодлер об искусстве. С. 165.
 - 13 Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи. М., 1984. С. 148–155.
 - 14 Sorell W. The other Face: the Mask in the Arts. Thames and Hudson, London, 1973. P. 21.
 - 15 Заметим, что во французском изобразительном искусстве реалистические тенденции плотно соседствуют с романтическими уже в 30-х гг. XIX века. И мы не можем обозначить резкую смену одного философско-эстетического течения другим даже в рамках десятилетия.
 - 16 Софронова Л.А. Маска как культурный концепт. Маски от мифа к карнавалу // Материалы научной конференции «Випперовские чтения 2007». Выпуск XXXVIII. Тула, 2008. С. 16.