

*И. А. Мозолевская*

## ОНОРЕ ДОМЬЕ: ТЕМА УЛИЧНОГО ТЕАТРА В КОНТЕКСТЕ РАЗМЫШЛЕНИЙ О СУДЬБЕ ХУДОЖНИКА

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

В статье рассматривается ряд произведений графики и живописи знаменитого мастера XIX века Оноре Домье, посвященных бродячим актерам, акробатам и музыкантам. Несмотря на свою популярность в исследовательской среде, не только политическая карикатура заслуживает внимания в его творчестве. На сегодняшний день живописные работы, акварели и рисунки Домье, созданные не под заказ и не получившие оценки современников, открывают еще немало направлений для изучения, а также актуализируют вопрос о взаимодействии его графики и живописи. Проблема «жизнь—театр» в самых разных своих проявлениях всегда занимала важное место в творчестве Домье от ранних произведений до самых последних. Автор статьи подчеркивает особую ценность работ, посвященных уличному театру, анализируя их как с художественной, так и с содержательной стороны, не оставляя в стороне их связи культурологической и социальной сферами. Предпринимаются попытки интерпретировать работы, в которых заключена огромная личная трагедия мастера и проблема взаимоотношений творческой личности и общества. В статье проводятся параллели между творчеством Домье и прозой Ш. Бодлера, а также подчеркивается преемственность Домье искусству XVIII века, в котором театр занимал особое место. Автор не обходит стороной и тот факт, что творчество Домье оказало значительное влияние на последующие поколения мастеров, в том числе и на Пабло Пикассо. Библиогр. 17 назв. Ил. 6.

*Ключевые слова:* Франция, искусство XIX века, О. Домье, графика, живопись, уличный театр, проблема «жизнь—театр», Ш. Бодлер.

### HONORE DAUMIER: THE SUBJECT OF STREET THEATER IN THE CONTEXT OF THINKING ABOUT THE FATE OF THE ARTIST

*I. A. Mozolevskaya*

St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

This article examines a number of graphic works and paintings dedicated to buskers, acrobats and musicians by the famous 19<sup>th</sup> century artist Honoré Daumier. Despite the popularity of his political caricatures among researchers, the rest of his work also deserves special attention. His paintings, watercolours and drawings that were not commissioned and not appreciated by his contemporaries open a lot of new directions for research and actualize the problem of interaction between his drawings and paintings. The “life—theatre” problem always played very important role in all kinds of his creation from the earliest to the latest works. The author emphasizes a special value of Daumier’s works devoted to street theater. She analyzes them, paying attention to their aesthetic quality as well as to their subject, not putting aside their relation to the socio-cultural sphere. The author attempts to interpret Daumier’s works that contain a huge personal tragedy and a problem of relation between the artist and the society. Parallels between Daumier’s artworks and the prose of Ch. Baudelaire are drawn in the article. The author also emphasizes the succession of Daumier’s artworks to the art of the 18<sup>th</sup> century with theater having a special place in it. The author also maps Daumier’s influence on following generations of artists, including Pablo Picasso. Refs 17. Figs 6.

*Keywords:* France, art of the 19<sup>th</sup> century, H. Daumier, drawing, painting, street theater, “life—theatre” problem, Ch. Baudelaire.

Так сложилось, что Оноре Домье, величайший график, живописец и скульптор XIX столетия, сегодня чаще всего воспринимается как мастер исключительно политизированный, создатель серий злободневных карикатур, неутомимый борец за

справедливость. Но тематика его работ не исчерпывается сатирической литографией, и живописные полотна, рисунки и акварели, зачастую характеризующие Домье как знатока литературы, тонкого романтика и любителя старого искусства, представляют собой совершенно иную линию его творчества, предвосхитившую многие тенденции современного искусства.

Парадоксально, что Домье, на первый взгляд, кажется досконально изученным, до некоторой степени мифологизированным мастером, которому посвящены десятки книг и статей, но при более пристальном рассмотрении его творчества обнаруживается множество открытых проблем, вариантов различных трактовок и возможностей для дальнейших исследований. На сегодняшний день одним из самых актуальных остается вопрос о взаимодействии живописи и графики Домье, о том, какое направление было для него приоритетным. В данной статье мне хотелось бы осветить один более узкий аспект его творчества, на мой взгляд, чрезвычайно важный как для творчества Домье, так и для искусства XIX века в целом, а именно тему уличных театров.

Исторически во Франции сформировалась ситуация, когда сценическое искусство занимало значительное место в культурной жизни населения в самых широких проявлениях: достаточно вспомнить старейший национальный театр «Комеди-Франсез», верный классическим традициям, или легкомысленные кафешантанские представления, ярмарочные балаганы. Именно театр во всевозможных формах был средой, моментально откликавшейся на изменения в общественной и политической жизни и способной влиять на настроение людей, а также площадкой, где вопреки всем возможным противоречиям объединялись самые разнообразные человеческие характеры и умонастроения, где стирались социальные границы. Эта особая культурная атмосфера стала неиссякаемым источником вдохновения для мастеров разных эпох, и XIX век не был исключением.

Не обошел стороной театральную тематику и Оноре Домье: она линией прослеживается в его творчестве на протяжении нескольких десятилетий практически с самого начала. Эта линия нашла свое выражение в многочисленных графических сериях, станковых картинах, рисунках и акварелях. И каждый раз Домье придавал ей разный оттенок и вкладывал глубокую идею и смысл даже в самый маленький, казалось бы, незначительный, подготовительный набросок. Подлинный интерес мастера к театру не утихал с годами, что отразилось в разработке новых сюжетов, в постоянном совершенствовании формы (один и тот же сюжет мастер мог разрабатывать неоднократно), в поиске наилучших средств художественной выразительности. Достижения Домье в изображении уличного театра заложили фундамент для дальнейшего развития этой темы, по крайней мере, на полвека вперед, и их отголоски мы можем встретить даже в творчестве Пабло Пикассо, как будет показано позднее.

Эта особая группа произведений в творчестве Домье посвящена уличным актерам, бродячим комедиантам, ярмарочным шутам, пришедшим во французскую культуру из итальянской комедии дель арте. Именно такие произведения и станут ключевыми для данного исследования, в котором я постараюсь проанализировать художественные качества отдельных работ, осуществить трактовку их содержания и провести некоторые параллели с литературными источниками того времени, а именно — с прозой Шарля Бодлера. Многочисленные акварели, рисунки и более

редкие живописные полотна, зачастую обыгрывающие один и тот же сюжет, носят характер поистине драматический и выдвигают на первый план тему человека, надломленного судьбой. Для Домье театральная сфера жизни значит гораздо больше, нежели просто развлекательное зрелище: он сам, будучи мастером, творческой личностью, во всей полноте осознает тяготы положения художника в современном ему обществе, в сложной политической обстановке, ограничивавшей его художественную деятельность. Хорошо известно, что Домье задыхался из-за ненавистного ему бонапартистского режима, усиления цензуры после 1852 г., и испытывал огромные финансовые трудности из-за расторжения отношений с “Charivari” и другими изданиями, не желавшими подвергать себя опале из-за Домье, обличавшего на их страницах императорскую политику и упадок морали и вкуса в обществе. Домье принимал близко к сердцу не только проблемы своих коллег-художников, но и отдавал должное творчеству тех людей, кто занимался иным ремеслом, а именно развлекал публику на ярмарках за гроши. Так, героями его произведений становятся бродячие актеры, комедианты, изрядно потрепанные жизнью и гонимые обществом: «Под веселой маской клоуна, балаганной плясуньи, гимнаста скрывается тяжелая, изнурительная работа, жизнь, полная трагизма» [1, с. 125].

Эта группа произведений, кроме того, позволила Домье развернуть свое дарование гораздо шире, чем когда-либо: в рисунках, акварелях, живописных полотнах, посвященных уличным актерам, мастер мог экспериментировать с техникой и художественными приемами, поскольку работы эти он создавал для себя, а не под заказ.

Тема итальянской комедии дель арте в искусстве ассоциируется, прежде всего, с прославленным мастером XVIII века Антуаном Ватто, и провести параллели между ним и Домье представляется мне очень важным в данном контексте. Примерно полутора столетиями ранее Ватто, так же как и Домье, ходил смотреть на представления комедиантов и досконально фиксировал их, чтобы затем перенести на холст. Так как классическая трагедия в то время переживала не лучшие времена, то «заметных следов — особенно в ранних его картинах и рисунках — Французский театр не оставил, но, несомненно, учил видеть и анализировать, отличать хорошую игру от выпяченной и скучной» [2, с. 38]. Тем не менее вдохновение Ватто обретал, наблюдая за ярмарочными балаганами, веселыми, полными жизнелюбия, востребованными зрителем и не скованными цензурой. Помимо широко известных живописных полотен на эту тему, он создавал и многочисленные этюдные зарисовки, где разрабатывал пластику актеров. В его рисунках (например, «Комедианты, пародирующие военный парад») присутствуют живость, беглость, свежесть впечатления, искренность и непредвзятость. Они наполнены жизнелюбием, ощущением праздника. В следующем веке настроение у Оноре Домье уже совершенно иное: бродячие актеры в его работах становятся отражением жестоких реалий времени. Мы еще вернемся к сравнению Ватто и Домье чуть позже, чтобы на конкретных примерах показать трактовку этой темы в их творчестве.

Бродячие актеры и музыканты, измученные скитаниями, бедностью и беспросветностью будущего, а главное — тяготящиеся необходимостью унижаться перед равнодушной публикой ради куска хлеба, глубоко тронули сознание художника и вызвали отклик и сочувствие. Обреченность актеров, безысходность их существования и отчаянные попытки быть услышанными он показывает в разных ситуациях: то во время выступлений в балагане, то в пути со скудным скарбом.

Сам того не зная, Домье сказал очень важное слово в искусстве, ненамеренно затронув серьезнейшую тему. И словно бессознательно улавливая окружающие настроения, его искусство оказывается сплавлено с литературой и, возможно, даже философией, хотя Домье не старался придать этим работам оттенок социального протеста, не пытался преувеличивать значение существовавших проблем и героизировать образ актера. Душа творческой личности — вот что стояло в центре всех этих произведений, объединенных темой театра и маскарада. Домье по уже хорошо понятным причинам глубоко симпатизировал своим героям, понимал их и видел сквозь ярмарочные костюмы живых людей, ранимых и тонко чувствующих. Эти работы Домье, как отмечено в статье «Нарисованные улыбки: грустные клоуны во французском искусстве и литературе» [3], словно иллюстрации к «Парижскому сплину» Бодлера, который так описывал в своей прозе увиденного им на празднике старого акробата: «Повсюду радость, барыши, удадь; повсюду уверенность в куске хлеба на завтра; повсюду лихорадочная вспышка жизнелюбия. Здесь — полная нищета, к довершению ужаса обряженная в комические лохмотья, противоречащие ей не столько во имя искусства, сколько по необходимости. Он не смеялся, бедолага! Он не плакал, не плясал, не жестикулировал, не кричал; он не пел никакой песни, ни веселой, ни жалостной, он ни о чем не молил. Он был нем и неподвижен. Он прекратил борьбу, он сдался. Его судьба была решена» [4, с. 40]. Разве не узнаем мы в этих строках героя Домье?

Так, например, «Клоун, играющий на барабане» (рис. 1) — одно из самых выразительных произведений на эту тему. Это рисунок, выполненный свойственными Домье нервными, дребезжащими линиями, достаточно интенсивно подкрашенный акварелью и оттененный углем. Клоун, центральная фигура этой композиции, стоит посреди улицы и отбивает барабанными палочками свою мелодию, а его немолодое, изможденное лицо с тяжелым взглядом исподлобья резко контрастирует с потешным шутовским нарядом. Источник света расположен так, чтобы выделить лучом именно лицо героя, и от этого еще отчетливее проступают его худоба, впалые щеки, морщины. Неизъяснимой горечью, обидой веет от всего его облика. И только его лицо, несмотря на следы прожитых лет и разочарований, единственное на рисунке живое, настоящее, в отличие от лиц прохожих, напоминающих скорее безжизненные маски.

Домье не подчеркивает низкий социальный статус своего героя, не делает сцену излишне сентиментальной; чужда ему и нарочитая героизация персонажа. Он видит в бродячем актере прежде всего творческую личность человека, который под гнетом обстоятельств вынужден влачить жалкое существование, не потеряв при этом своего достоинства. Старый клоун бьет в барабан, в то время как равнодушная публика проходит мимо: не напоминает ли это положение самого мастера в те трудные годы, когда его голос так и не был услышан?

Еще острее тема нужды звучит в акварели «Акробаты» (рис. 2), на которой изображено целое семейство бродячих актеров: «Их единственное имущество — это старый потрепанный коврик, который они расстилают в самом отдаленном углу, оставшемся свободным на ярмарке; это их расстроенный барабан, издающий робкие и глухие звуки, в который разочарованно бьет глава семейства, одетый в жалкие лохмотья»<sup>1</sup> [5, р. 349]. Старый отец пытается привлечь публику ударами в барабан,

<sup>1</sup> Иноязычные источники цитируются в переводе автора.



Рис. 1. Клоун, играющий на барабанах. О. Домье. 1865–1867 гг. Британский музей

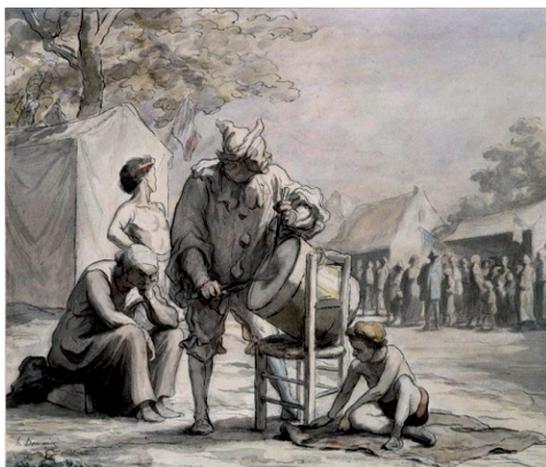


Рис. 2. Акробаты. О. Домье. 1866–1867 гг. Музей Виктории и Альберта

в то время как его сын пытливо всматривается в стоящую поодаль перед шатром с чужим представлением толпу, пытаясь предугадать, соберет ли их выступление публику. Второй мальчик раскладывает на земле коврик для акробатических номеров. Равнодушна к происходящему лишь уставшая, сгорбленная и рано постаревшая от тягот жизни мать семейства, сидящая, подперев голову рукой. И если отец с сыно-

вьями-акробатами еще робко надеются на успех, то мать уже не ждет ни благосклонности публики, ни выручки. Старик в костюме клоуна вызывает острую жалость. Пробуждают сочувствие и дети, которые рады стараться для публики, они еще наивно верят в будущее, в отличие от своей хлебнувшей горя матери. Но Домье дает нам понять, что в жизни этих актеров, скорее всего, не наступит светлой полосы, и смириться с нищетой и безызвестностью, как делает это женщина, пожалуй, лучшее, что можно предпринять. Такова predetermined им судьба. Домье исполняет эту акварель, нюансируя, по сути, только один красноватый, винный оттенок. И такое колористическое решение придает еще больше тревожности происходящему, легкость техники оттеняет всю невероятную тяжесть сюжета.

Ту же семью мы видим в рисунке «Странствующие комедианты» (1866–1867, Атенеум Уодсфорта), где горечь и отчаяние звучат еще отчетливее. Семья отправляется в путь, взяв с собой скромное имущество. Вот как характеризует М. И. Флекель эту работу: «Подавленный, молча, с полузакрытыми глазами, устало бредет мужчина в костюме арлекина рядом с женой и ребенком, худым мальчиком с преждевременно повзрослевшим лицом, которые помогают ему перетаскивать скудный скарб» [6, с. 254]. Домье симпатизирует и сочувствует отцу семейства в шутовском костюме, понуро шагающему вперед; его фигуре он придает спокойное величие, без оттенка жалостливости, но в то же время мы, глядя на рисунок, понимаем, что ежедневная борьба за существование, невозможность прокормить семью приносят герою душевные страдания, наполняют его жизнь чувством горечи и стыда. Фигура матери семейства на втором плане похожа на тень. Если мужской образ передает нам сложную гамму чувств, то женщина здесь — олицетворение смирения перед безысходным. Супруги словно отворачиваются от зрителя, прячут глаза, стыдясь своего положения, нищеты. И только мальчишка, их сын, идет прямо, решительно, со свойственным детству оптимизмом. Городская среда, в которую помещены герои, передана условно, с помощью легкой акварельной размывки. Фигуры персонажей, особенно мальчика, словно незакончены, но от этого они не теряют своей выразительности, поскольку «есть нечто душераздирающее в контрасте легкости фактуры с внутренним трагизмом сюжета» [7, р. 492].

Домье сочувствовал положению таких актеров, под веселыми масками которых он со свойственной ему чуткостью угадывал слезы. Не ставя перед собой определенной цели — возвеличить образ бродячего актера, он просто следует за ним в его невзгодах, перенося с помощью легких касаний пера и кисти на бумагу целые человеческие трагедии. И эти многочисленные листы сложились в один большой рассказ, полный глубоких размышлений о судьбе творческого человека в мире равнодушия, грубости и духовной слепоты. Глядя на этих героев, каждый сам для себя решает, сломлены ли они, живы ли их души под нелепыми клоунскими балахонами или нет. Впрочем, Домье практически не оставляет зрителю надежды на то, что герои его будут спасены: кажется, что они идут в никуда, словно растворяясь в окружающем их мире. Но, как пишет М. Ю. Герман, «несмотря ни на что, в мире нищих и бездомных актеров жила красота и жило искусство» [8, с. 244].

Отдельно хотелось бы отметить, что упоминаемые в настоящей статье акварели и рисунки Домье находятся словно на стыке графических и живописных произведений. С одной стороны, в них над цветом доминирует линия, и характер этой линии очень живой, подвижный, трепетный. Домье необычайно легко моделирует

форму. С другой стороны, он активно использует цвет, создавая настроение уличного праздника с его яркими костюмами, грубым гримом, наспех разрисованными декорациями. Порой он использует лишь минимальный набор оттенков, зато раскрывает полностью силу каждого из них. Как говорилось ранее, работы эти делались Домье не под заказ, а для души, поэтому он мог бесконечно экспериментировать с техникой, оставлять многое незаконченным, на подготовительной стадии. Тем не менее эта незаконченность не выглядит небрежностью, не скрадывает смысла произведений, и это обнаруживает удивительный талант Домье говорить о сложных, глубоких вещах лаконичными, скромными художественными средствами.

Тема сельских праздников и шествий с силачами, акробатами и мимами, с грубоватым юмором на потеху ярмарочной публике также активно разрабатывалась Домье. Мотив парада он обыгрывает в картине «Парад комедиантов» (1860–1864, частное собрание), одной из первых на эту тему, в которой Домье смотрит на происходящее будто бы с боковой стороны сцены. Трое артистов, стоя на деревянном помосте на фоне декораций, играют на музыкальных инструментах: толстая крестьянка с лентой в волосах бьет одной рукой в барабан, параллельно ударяя по медной тарелке. Толстяк в белом костюме играет на духовом инструменте, раздувая щеки, и сам он благодаря своей полноте и объемной одежде, придающей его фигуре шарообразные очертания, выглядит как олицетворение звуков ярмарочной дудки. Наконец, скрипач, высокий, худой и остроносый, безразлично водит смычком по струнам с отстраненным видом. Глядя на эту картину, мы будто слышим какофонию звуков, издаваемых этим незамысловатым оркестром.

Помимо приведенного выше примера, Домье создал также в нескольких вариациях композицию «Парад» (рис. 3), к которой сохранилось несколько подготовительных рисунков. На первый взгляд, эти работы не так трагичны, как те, которые посвящены клоунам. Перед нами, выстроившись в ряд на временной деревянной сцене, находятся несколько героев. Один из них, одетый в красное, кричит во все горло, завлекая публику. Другой указывает на нарисованного крокодила; полная женщина в костюме Коломбины отдергивает занавес. Слева стоят двое в военной форме. Во второй версии этой акварели уходят второстепенные детали, повышается роль линии. Исчезает фон с крокодилом и сокращается ширина занавеса, движения героев становятся экспрессивнее, резче. Хотя Домье и изображает праздник, во всем этом действии нет веселого настроения, беззаботности и радости, на первый план выступает агрессивная попытка привлечь внимание любой ценой: мастер изображает со всей возможной экспрессией искаженные лица, яростные гримасы. Мне кажется вполне правдоподобной версия, выдвинутая авторами каталога, посвященного выставке Домье: это карикатура на пропаганду режима Наполеона III [7, р. 492]. Эти жесты, их экспрессия, патетика, нарочитость заставляют вспомнить адвокатов из серий Домье 1830-х годов — тех же шутов, кривляющихся за деньги, только в иных жизненных условиях и в иных одеждах.

Еще одна работа, наглядно показывающая поиски Домье и новые приемы в его искусстве, — рисунок «Паяц» (рис. 4), «где, казалось бы, нет ни одной определенной формы, лихорадочность движения, его нервная напряженность пластически выражены через экспрессивность широкого угольного штриха, в этом листе намеренно дрожащего и двоящегося» [6, с. 258]. Клоун, встав на стул и вскинув руки вверх, что-то кричит, вероятно, зазывая публику. Позади него бьет в барабан человек в крас-



Рис. 3. Парад. О. Домье. 1865 г. Музей Хаммера



Рис. 4. Паяц. О. Домье. 1865–1866 гг. Метрополитен-музей

ном костюме. Однако, сложно поверить, будто этот дряхлый, старый паяц веселит публику. Он похож на старого безумца, с одной стороны, а с другой — не самый ли он здоровый из всех в окружающем его обществе? Может быть, столь выразительной позой Домье хочет иносказательно поведать о судьбе художника, взывающего к толпе? В этом, на первый взгляд, небрежном, колеблющемся рисунке есть глубокая смысловая нагрузка. В то же время достоинства его содержания сочетаются с необычайной художественной ценностью: графическая линия здесь приобретает жи-

вописное качество, создавая, с одной стороны, ощущение легкости, воздушности, а с другой — передавая плотность, материю. Этот пример наглядно показывает, как хорошо умел Домье говорить о сложных вещах в простых формах.

«Сейчас я видел образ старого литератора, пережившего поколение, которое он умел блистательно развлекать; образ старого поэта без друзей, без родных, без детей, опустившегося под влиянием нищеты и людской неблагодарности, и в балаган которого уже не желает входить забывчивая публика!» [4, с. 41] — вот лучшая характеристика тому герою, который встречается в работах Домье, рассмотренных нами.

В начале статьи мной было упомянуто имя Антуана Ватто. Теперь же, ознакомившись более пристально с работами Домье, посвященными бродячим актерам, имеет смысл привести конкретные примеры живописных работ для сравнения творчества двух мастеров. Как уже было замечено, в акварелях и картинах Домье изможденные лица актеров со следами жизненных тягот контрастируют с нелепыми костюмами и выразительными жестами, призванными удерживать внимание публики ради грошей. В прошлом же столетии можно было наблюдать совсем иное, положительное, отношение к комедиантам со стороны публики и, соответственно, более жизнерадостную трактовку их образов в искусстве.

Нежный, трогательный, наивный Жиль в картинах Антуана Ватто кажется печальным, меланхолическим юношей, но на его лице нет той трагической печати, которой награждает Домье своих героев. Робкий, застенчивый герой Ватто вызывает теплый отклик у зрителя, симпатию и сочувствие, но не острую жалость. Домье часто делает героем своих сенок уличных балаганов Пьеро, «но что это за Пьеро, как не похож он на нежного и лунного героя Ватто!» [9, с. 30]. К реальной жизни его переживания не имеют никакого отношения: Ватто не нарушает безмятежности мира сцены горестями реальной жизни, добавляя в образ своего персонажа лишь легкий оттенок меланхолии.

Для сравнения, иное настроение мы видим и в «Бродячих комедиантах» Гойи, где сюжет строится на любовном треугольнике героев комедии, а актеры представлены в активном межличностном взаимодействии. Но для Домье актеры — такие же люди, как и все остальные, они не оторваны от реальной жизни, они обладают обычными человеческими качествами, чувствами и переживаниями, независимыми от сценического образа. Домье испытывает искреннее сочувствие к этим беднякам, которым приходится веселить публику, перешагивая через себя, он чувствует их стыд перед семьей, которую они не в состоянии прокормить: «В рисунках и картинах, посвященных уличным акробатам, можно найти острое ощущение их усталости, их серых будней за кулисами, их титанические усилия, которые они прилагают, чтобы привлечь равнодушные толпы» [10, р. 807]. Ни у Ватто, ни у Гойи не было мотива унижения человеческой личности, трактовки темы сценических выступлений как тяжелых и беспросветных трудовых будней. Домье показывает, что актер может быть одинок и гоним, и его жизнь полностью зависит от благосклонности публики. При этом Домье избегает неискренности, наигранности, крайне субъективной оценки: «Домье не нужно было прибегать к аллегории, чтобы создать универсальную форму выражения, он сделал эту скромную улицу мифом. Но он оставляет всему этому простую человеческую ценность, и никогда не впадает в ужас абстракции или избыточное словоблудие романтизма. Когда он работал над драматической серией комедиантов, все что он сделал — проиллюстрировал тему эмоционального проти-

воречия: клоун, который смеется сквозь слезы, печальное сердце под ярмарочным тряпьем» [11, р. 24].

При этом вполне очевидно, что Домье был близко знаком с традицией XVIII века и многому у нее научился: «Интерес Домье к Ватто может частично происходить от его дружеских отношений со многими писателями-романтиками. Он имел возможность познакомиться с ними в салоне своего соседа, художника Фернана Буассара де Буаденье, который мог похвастаться пианино, украшенным самим Ватто. Художники и писатели романтического круга, которые так восхищались Ватто, видели в его работах меланхолию, которая была созвучна их чувствительности» [12, р. 119–120].

То, что Домье в поздние годы глубоко проникся и горячо заинтересовался искусством XVIII века, в особенности искусством рококо — факт подтвержденный. Исследования последних лет наглядно показали, что в позднее творчество Домье проникли (особенно это касается живописи, хотя тенденция ощущается и в рисунках) необычные и новаторские приемы, — результат увлечения живописью Фрагонара, высоко им ценимой. Будучи страстно увлеченным искусством своих предшественников, Домье часто посещал Лувр, где и мог познакомиться с творениями этого художника. Этим объясняется неожиданное появление в его поздних рисунках вихреобразных линий, еще более усиленной экспрессии, динамики. В живописи это увлечение выразилось в лентообразных, широких мазках, нежном колорите с ранее не встречавшимися в его творчестве голубым, сиреневым, белым и розовым цветами. Подобные движения цветковых линий можно обнаружить в «Выигранном поцелуе» или «Вдохновении» Фрагонара, преимущественно в исполнении костюмов и предметов второго плана. Но если у Фрагонара этот прием встречается эпизодически, к примеру, для передачи движений ниспадающих тканей, в качестве контраста к преобладающей гладкой, эмалевидной поверхности его картин, то Домье развивает этот прием и едва ли не полностью моделирует формы с помощью лентообразных движений кисти. Мазок Домье становится широк, тягуч, часто он кладет краску пастозно, плотно, а иногда, наоборот, будто бы небрежно, и в сочетании с этими неожиданными приемами он использует свой излюбленный толстый черный контур, едва обозначая форму.

В качестве примеров к этому суждению хотелось бы привести некоторые из работ Домье. Сюжеты, которые Домье разрабатывал в графике, иногда приобретали совсем иную трактовку в живописи. Так, тема актеров в карнавальных костюмах в его картинах порой совсем неожиданно получала иное звучание, жизнерадостное, светлое, праздничное. Показателен в этом смысле один из поздних шедевров — «Пьеро, играющий на мандолине» (рис. 5). Эта работа — торжество чистой живописи, ярких красок, свободной формы. Здесь Пьеро есть воплощение музыки, льющейся песни, и те красочные линии, которые заменяют обычный мазок, эти струящиеся «вихри лент» [13, с. 198] словно олицетворяют мелодию. Таким образом, мы можем наблюдать, что в поздние годы в живописи Домье неожиданно появляется открытый, экспрессивный мазок и кажущиеся нематериальными фигуры, словно обернутые в красочные ленты. Формы становятся текучими, краска выходит за обозначенные контуры. Изменения в палитре мы видим не только на примере «Пьеро, играющего на мандолине», но и на вышеупомянутых акварелях, посвященных тяготам жизни актеров: в творчество Домье приходят яркие, свежие, звучные цвета, он играет оттенками винного, голубого цветов, тонко нюансируя их.



*Рис. 5. Пьеро, играющий на мандолине.*  
О. Домье. Ок. 1870 г. Собр. О. Рейнхарта

Неожиданно трогательным, нежным чувством проникнут рисунок «Ярмарочный Геркулес» (рис. 6). Герои изображены на плоскости листа, в котором не обозначена даже линия горизонта, не говоря уже о какой-либо конкретизации фона и пространства. Это легкий набросок, эскиз, который не получил еще самостоятельного значения, но при этом уже полон настроения и несет авторскую задумку. Рассмотрев



*Рис. 6. Ярмарочный Геркулес.* О. Домье.  
1865–1867 гг. Музей Бойманса — ван Бёнингена

все работы Домье, посвященные ярмарочным актерам, можно сделать заключение, что это «единственный в творчестве Домье рисунок, показывающий момент нежности в жизни бродячих актеров» [7, р. 480]. Огромная, неуклюжая мужская фигура Геркулеса и силуэт тоненькой, словно тростинка, девушки, поправляющей или напевающей ему на голову повязку, выглядят необычайно трогательно. Домье не иронизирует по поводу своих героев, возможно, он по-настоящему вдохновился этим моментом, подобранным из жизни, и перенес его на бумагу. Подобный контраст огромной неуклюжей фигуры и юношеской худобы встретится в будущем в работе «Клоун и юный акробат» Пикассо. Стоит также добавить, что этот черно-белый рисунок, как и другие рисунки Домье, подцвеченные или оставленные нетронутыми, не оставляет ощущения монохромности. Об этом удивительном явлении писал Ш. Бодлер: «Замечательному таланту Домье присуща особая черта, благодаря которой мы по достоинству причисляем его к славной семье великих мастеров: его рисунок по самой своей природе красочен. Его литографии и гравюры на дереве дают ощущение цвета. Карандаш Домье содержит не один только черный цвет, пригодный для контуров. В его рисунках цвет угадывается наравне со смыслом. Все восприимчивые к искусству люди безошибочно отметили в работах Домье этот признак высокого искусства» [14, с. 166].

Разумеется, не только Домье интересовала тема уличных театров, ярмарок и карнавалов. Так, в сериях, посвященных карнавалам и праздникам, вспыхивавшим на улицах Парижа, его современник Поль Гаварни «заинтересовался удовольствиями и безумствами, которым предавалась от безделья, по привычке или за компанию часть населения Парижа» [15, р. 47]. Он создает целые миры, населенные стройными красавицами в масках и их кавалерами, пьеро и арлекинами, кружащимися в вихре кокетства, игры, ярких огней и музыки. Гаварни — блестящий рисовальщик, удивительно тонкий и талантливый, но тема театров, балов, карнавалов требовала от него подчинения моде, вкусам общества, отсюда холодность, тяготение к статичным композициям, выигрывавшим за счет подписей. Пожалуй, нам стоит вновь обратиться к критике Ш. Бодлера, который дал такую характеристику творчеству П. Гаварни: «Гаварни сам сочиняет подписи к своим рисункам, подчас весьма хитроумные. Многие отдают предпочтение Гаварни перед Домье, и тут нет ничего удивительного. Как художник Гаварни менее значителен и потому более доступен. Гений Домье отличается искренностью и свободой. Снимите подписи у его литографий, и они останутся столь же ясными и полноценными. Совсем не то у Гаварни: у него равнозначно и то и другое, и рисунок и подпись. Кроме того, Гаварни по сути своей вовсе не сатирик; он чаще льстит, чем язвит, он поощряет, а не осуждает» [14, с. 167]. Его работы пользовались неизменной популярностью и создавались под заказ, в отличие от Домье, который изображал уличные театры не для публики. Его работы, его многочисленные поиски были далеки от легкого юмористического настроения Гаварни, они были связаны с размышлениями о духовной слепоте общества, трудностях жизни творческой личности, о собственной судьбе, наконец. Трудно не согласиться со словами М. Мело: «Домье был далек от точности рисунка, присущей Гаварни, но его небрежность, его *je ne sais quoi* раскрывают в нем уникального художника» [16, р. 184].

С необычайной свободой изображает он бродячих актеров, разрабатывая тему конфликта художника и толпы, которая в дальнейшем получит логичное развитие в конце столетия. «Мысль о каком-то фонаре (скорее волшебном, нежели “прото-

кольном»), который был в руках у этого нового Диогена, навязывается сама собой при взгляде на творение Домье. Оно все освещено каким-то особенным светом, благодаря которому и самая плоская проза становится поэзией...» [17, с. 3]. Едва ли не целую философию жизни художника в равнодушном и глухом к истине обществе создал Домье в этих, на первый взгляд, простых и незатейливых произведениях, исполненных легко, быстро, словно на одном дыхании. И сегодня, на мой взгляд, эти произведения оставляют еще много путей для дальнейшего исследования, для раскрытия их значимости. Тема театра в графике XIX века сложна в силу своей тесной связи с социальными и культурными вопросами и далеко не исчерпана, что оставляет возможности для новых открытий. Также огромные пробелы мы можем наблюдать в исследовании творчества Поля Гаварни, Константена Гиса и их влияния на изобразительное искусство. Тема театра в творчестве Домье особо интересна не только в содержательном плане, но и в контексте диалога его графики и живописи. Важно помнить и то, что эти рисунки и акварели «лежат у истока целой традиции во французском искусстве: за ними следуют цирковые рисунки Тулуз-Лотрека, грустные клоуны и акробаты Пикассо, Руо, Ван Донгена» [6, с. 258].

#### Литература

1. *Калитина Н. Н.* Оноре Домье. М.: Искусство, 1955. 259 с.
2. *Герман М. Ю.* Ватто. Л.: Искусство, 1984. 208 с.
3. *Borowitz H. O.* Painted smiles: Sad clowns in french art and literature // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art.* Cleveland. 1984. Vol. 71, N 1. P. 23–25.
4. *Бодлер Ш.* Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. СПб.: Наука, 2011. 249 с.
5. *Alexandre A. H.* Daumier, l'homme et l'oeuvre. Paris: H. Laurens, 1888. 383 p.
6. *Флекель М. И.* Великие мастера рисунка. Рембрандт. Гойя. Домье. М.: Искусство, 1974. 271 с.
7. *Loyrette H., Pantazzi M., Melot M.* Daumier. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999. 600 p.
8. *Герман М. Ю.* Домье. М.: Молодая гвардия, 1962. 268 с.
9. *Тугендхольд Я. А.* Художественная культура Запада. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. 191 с.
10. *Larkin O. W.* Daumier: The Later Phase // *The Massachusetts Review.* Massachusetts, 1965. Vol. 6, N 4. P. 805–828.
11. *Lassaigne G.* Daumier. Paris: The Hyperion Press, 1938. 168 p.
12. *Borowitz H. O.* Three guitars: Reflections of Italian comedy in Watteau, Daumier, and Picasso // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art.* Cleveland, 1984. Vol. 71, N 4. P. 116–129.
13. *Пассерон Р.* Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984. 295 с.
14. *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 422 с.
15. *Duplessis G.* Gavarni. Paris: Rapilly, 1876. 80 p.
16. *Melot M.* Daumier. L'art et la République. Paris: Les Belles Lettres: Archimbaud, 2008. 280 p.
17. *Бенуа А. Н.* Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968. 749 с.

Статья поступила в редакцию 19 июня 2014 г.

#### Контактная информация

*Мозолева Ирена Алексеевна* — искусствовед; irena\_91@mail.ru

*Mozolevskaya Irena A.* — Art historian; irena\_91@mail.ru