

И. Г. Туйзюкова

## Интерпретация образов «галантного века» в графике Обри Бердсли и художников объединения «Мир искусства»

Творчество английского графика О. Бердсли и участника объединения «Мир искусства» К. Сомова отмечено обращением к наследию XVIII в. Автор статьи анализирует, как в работах художников проявились такие аспекты культуры «галантного века», как ритуал дамского туалета, интерес к персонажам комедии масок и маскарадам.

Ключевые слова: «галантный век», стиль рококо, сцена туалета, персонажи комедии дель арте (комедии масок), Обри Бердсли, Константин Сомов

Irina G. Tuiziukova

## Interpretations of the gallant style features in the works of Aubrey Beardsley and «Mir iskusstva» artists

In their works Aubrey Beardsley – an English graphic artist and Konstantin Somov – a member of «Mir iskusstva» («The World of Art») referred to the heritage of the XVIII century. The author explores and analyses the following features of the gallant style in the artists' works: dressing scene, characters of the Commedia dell'arte and masquerades.

Keywords: gallant style, rococo, dressing scene, characters of the Commedia dell'arte, Aubrey Beardsley, Konstantin Somov

Прежде чем начать разговор об интерпретациях образов «галантного века» в творчестве О. Бердсли и К. Сомова, стоит определить отправные точки проводимого анализа и конкретизировать, о каких именно образах пойдет речь. Исторически понятие «галантного века» связывают с XVIII столетием и периодом правления Людовика XV. Одной из характерных особенностей данного времени становится эстетизация сферы частной жизни. Так, сцена туалета как обязательного повседневного ритуала светской дамы была характерным сюжетом живописи «галантного века». При этом его изображение не обходилось без детализированной передачи интерьера будуара и сопутствующих туалету мелочей. Как отмечает С. Даниэль, «когда эстетизируется сфера интимного (дружеского, любовного) общения, возрастает и роль безделушек, а само слово претендует на высокий культурный статус»<sup>1</sup>.

«Галантный век» по-новому взглянул на тему маскарада и основных героев комедии дель арте. В 1717–1719 гг. Антуан Ватто создает полотно «Жиль», на котором впервые показывает эмоциональные переживания комедианта. Художник стирает грань между сценой и закулисной жизнью. Актер предстает на картине со своими душевными переживаниями и внутренним миром не маски, но человека.

Игровое начало, свойственное эпохе «галантного века», проявилось в излюбленном

времяпрепровождении придворных особ – маскарадах. Страсть к переодеванию, маскам, театрализации была характерна для периода правления Людовика XV и нашла свое отражение в искусстве в сюжетах «галантных празднеств» и маскарадов.

Неудивительно, что даже через столетие культура «галантного века» продолжала являться источником вдохновения для художников. Так английский график О. Бердсли и участник объединения «Мир искусства» К. Сомов в своем творчестве обращались к эпохе XVIII в. В данной статье будут проанализированы особенности интерпретации таких аспектов «галантного века» в работах этих художников, как дамский туалет, герои комедии дель арте и маскарад.

Творчество Бердсли и Сомова выбрано неслучайно. Оба мастера относятся к одному поколению, начало их творческого пути приходится на последнее десятилетие XIX в. Как представители модерна они внесли значительный вклад в развитие и преобразование художественной культуры своих стран. Более того, влияние наследия О. Бердсли на творчество К. Сомова отмечено рядом исследователей и современников<sup>2</sup>, поэтому сравнительный анализ их произведений в этом ключе представляет научный интерес.

Мотив туалета встречается в работах Бердсли неоднократно. Необходимо напомнить, что, помимо самостоятельных графических произ-

ведений, он создал многочисленные иллюстрации к литературным текстам и был в большей степени известен как художник-иллюстратор. В этой связи стоит обратить внимание на вопрос взаимодействия искусств (литературного текста и его графической интерпретации) в процессе создания целостного художественного произведения. Обри Бердсли как художник-эклектик, свободно владеющий художественным языком разных стилей, способен создать неожиданную графическую параллель литературному произведению, нарушая рамки временного и культурного контекста. Наиболее точно эту идею высказал Н. Шебуев: «Его (Бердсли. – И. Т.) футуризм находится своими корнями и в Хокусаяе, и в прерафаэлитях, и в этрусских вазах, и в партитурах Вагнера, и в средневековых рукописных книгах, и в брюссельских кружевах, и в арабских арабесках. Бердсли – энциклопедичнейший эклектик, изящный художник, современный техник и гениальнейший футурист»<sup>3</sup>. Учитывая вышесказанное, вернемся к трактовке художником мотива туалета. Данная тема избирается Бердсли для иллюстрации поэмы А. Поупа «Похищение локона» (сцена туалета Белинды), собственной повести «Под холмом, или история Венеры и Тангейзера» (сцена туалета Венеры) и является совершенной неожиданностью для пьесы О. Уайльда «Саломея» (сцена туалета Саломеи). Первая иллюстрация соответствует эстетике рококо – Белинда изображена в будуаре, интерьер максимально детализирован в части сопутствующих туалету мелочей – на столике мы видим зеркало, флаконы с косметикой и ножницы. Появление последних среди прочих вещей является символичным. Напомним, что сюжет данной ироикомиической поэмы основан на эпизоде похищения локонов, предмета особой гордости светской красавицы Белинды. Будучи очарованным ими, некий барон решает их похитить. Орудием осуществления своего умысла он избирает ножницы:

Но, как на грех, в злосчастный тот момент  
Нашелся подходящий инструмент.  
И пусть ему Клариса не со зла  
Оружье двухконечное дала<sup>4</sup>.

Сцена из светского анекдота представляется Поупом в манере эпического произведения, действие которого разворачивается в мире небесном, представленном сифами, и реальном. Предметы туалета, костюм и прическа указывают на эпоху XVIII в. Таким образом, формальные признаки иллюстрации соотносятся со временем, в котором происходит действие поэмы. Однако Бердсли расширяет диапазон

выразительных средств, не ограничиваясь рокайльными формами. Более того, он отказывается от асимметрии декора, склоняясь, скорее, к равномерному и упорядоченному орнаменту. Орнаментальность формируется не только в очевидном декоре стен, но и в своеобразном сложении складок платья Белинды, и кружев одежды ее служанки Бетти. Узнаваемая манера художника проявляется в сочетании непрерывных линий с рисунком контуров точками, что придает легкость и изящество форме. Таким образом, по формальным признакам трактовка сюжета соотносится с иконографией XVIII в., но в интерпретации Бердсли она приобретает черты декоративности и орнаментальности.

В листе к собственной повести «Под холмом, или Венера и Тангейзер» Бердсли так же обращается к мотиву туалета. Он детально описан и в литературном тексте. Однако в данном случае мы наблюдаем явную стилизацию под «галантный век». На это указывает гротескность образов (неимоверно большой парик гнома на переднем плане; рокайльный узор на ширме, скорее напоминающий рога над головой Венеры; ножка туалетного столика в виде копыта, которая вторит показательно выдвинутой вперед ножке Венеры). Не затрагивая вопрос символического значения деталей рисунка, отметим только, что в данном случае Бердсли лишь позаимствовал лексику языка рококо, наполнив ее новыми скрытыми смыслами. Иконографическая схема больше напоминает придворную процессию с многочисленными персонажами, а не ритуал дамского туалета.

«Туалет Саломеи» представляет собой квинтэссенцию эклектики в творчестве Бердсли. Ни интерьер, ни одеяние с прической не позволяют нам отнести происходящее к «галантному веку». В духе японского искусства исполнены одежды Саломеи, те же веяния мы угадываем в ее прическе, схематичен силуэт. Интерьер лишен деталей, только на столике, исполненном в эстетике движения «Искусств и ремесел», размещены предметы туалета. Все указывает на даму XIX столетия, что не соотносится с героиней пьесы – библейской Саломеей. А. Тимашков в своей статье отмечает данное стилистическое несоответствие иллюстраций Бердсли литературному тексту О. Уайльда<sup>5</sup>. Однако художник, несомненно, апеллирует к культуре XVIII столетия. Во-первых, сцена туалета Саломеи отсутствует у Уайльда, но Бердсли прибегает к ней при создании образа главной героини. Во-вторых, он вводит в картину фигуру в костюме Пьеро. На иллюстрации «Смерть Саломеи» привычный атрибут дамского туалета, пудреница, начинает играть роль гроба, в который кладут

тело царевны. Бердсли разрушает сложившиеся иконографические схемы изображения сцены туалета и трансформирует их с учетом собственного художественного языка, наделяя новым символическим смыслом.

Константин Сомов также обращался к теме частной жизни галантного общества, что мы наблюдаем в серии иллюстраций к «Книге маркизы». В сборник вошли тексты о куртуазной жизни XVIII в. Иллюстрации показывают самые тайные и интимные подробности светского общества. Среди прочих Сомов иллюстрирует сцену туалета. Игровое начало, свойственное «галантному веку», прослеживается во многих деталях: кокетливой позе дамы, рассматривающей себя в зеркало, жесте кавалера, играющего с собачкой, скрытом под вуалью лице второй дамы. Сюжет нарративен, он повествует о быте и нравах «галантного века». В картине отсутствует перегруженность деталями, при этом набор выразительных средств и форм позволяет передать атмосферу времени.

Оба художника в своем творчестве обращались к типажам комедии дель арте (комедии масок). Художественное наследие Бердсли однозначно свидетельствует о предпочтении им образа Пьеро. Вероятно, это было вызвано близостью данного персонажа внутреннему миру художника. Он выступает персонификацией самого Бердсли, с его одиночеством и чувством обреченности. Напомним, что художник с ранних лет страдал неизлечимой в то время чахоткой и ушел из жизни в возрасте двадцати шести лет. Более того, состояние английского общества конца XIX в. было отмечено упадническими настроениями, крахом старых ценностей, разочарованностью и меланхолией, что также соотносится с образом Пьеро.

В графике Бердсли образ данного героя получает дальнейшее развитие и трансформируется из типажа обманутого «страдающего комедианта»<sup>6</sup>, созданного А. Ватто, в Пьеро-эстета, соответствующего общему настроению и духу конца XIX в. В 1896 г. художник иллюстрирует серию из пяти книг под общим названием «Библиотека Пьеро». К одноактной драматической фантазии Эдварда Доусона «Пьеро на час» Бердсли выполняет несколько рисунков. На каждом из них изображен только главный герой, при этом художник предлагает несколько трактовок данного образа. Напомним сюжет: глубокой ночью Пьеро приходит на таинственную поляну к статуе Купидона, чтобы испытать чувство любви, которого он никогда прежде не знал. Ему является Дева-Луна, посланница другого мира. За час любви Пьеро отдает ей свое сердце, обрекая себя на вечную муку расставания и

неспособности полюбить кого-то другого. На обложке Пьеро представлен парящим существом в парике из роз шиповника и с песочными часами, символом быстротечности времени. На фронтисписе изображен молодой Пьеро. Фигура стоит в полный рост, в развороте на три четверти, при этом лицо смотрит точно на зрителя. Создается ощущение, что герой застыл на мгновение и оглянулся перед тем, как сделать важный шаг, что соответствует фабуле произведения. Бердсли точно передает место действия: кусты шиповника, склонившегося в ухаживающем жесте над фиалкой, аллея, статуя Купидона, лилии в руках Пьеро. Произошедшие метаморфозы отражаются на внешнем облике Пьеро, и на последнем рисунке мы видим осунувшееся лицо, с потухшим взглядом и выражением усталости и обреченности. Глубоко трагическое восприятие жизни «новым» Пьеро переключается с мироощущением самого художника. Образ Пьеро к книге Доусона – уже не театральная персонификация внутреннего мира Бердсли.

В оформлении других книг Пьеро представлен интеллектуалом-эстетом. Он сошел со сцены и оказался в библиотеке, и только кулисы напоминают о прошлой театральной жизни. В иллюстрациях к книге Эгертона Кастла появляются не свойственные иконографии героя очки, которые никогда не были атрибутом его образа. Бердсли отходит от иконографических схем изображения Пьеро и вводит в художественную лексику новые композиции с этим персонажем (читающий, странствующий Пьеро).

В большей степени соотносится с типажом комедии дель арте лист, изображающий смерть Пьеро. На момент создания произведения здоровье Бердсли значительно ухудшилось. Вновь наблюдается параллель между обреченностью Пьеро и судьбой самого художника. Во многом Пьеро – персонаж автобиографичный.

Обращение Сомова к типажам комедии дель арте более заметно в его живописных работах, чем в графических. И в акварелях, и в графике художник чаще изображал Арлекина. Сюжеты сцен, в основном, сводятся к следующим вариациям: Арлекин и дама на фоне придворных празднеств и маскарадов и изображение Арлекина с другими персонажами комедии вне связи с каким-либо театральным сюжетом. Варианты первого типа были исполнены Сомовым в 1912, 1918, 1921 гг. Все работы являются живописными, а не графическими. Объединяющим стал сюжет картин: галантные сцены показаны во время маскарада, Арлекин выступает в роли счастливого любовника, завоевавшего сердце дамы, непрменный атрибут героев – маска, сня-

тая или скрывающая лицо. Стремясь воссоздать декорации жизни XVIII в., Сомов обращается к Арлекину, а не Пьеро, как воплощению игрового начала, свойственного эпохе «галантного века», тематике развлечений и празднеств. Пьеро остается лишь роль безвольной марионетки или в руках маркизы, или своего соперника Арлекина. Именно таким он изображен в двух вариациях сцены «Итальянская комедия» (обе относятся к 1914 г.). Центр картин занимает группа актеров – Арлекин, Пьеро и Коломбина во время маскарада. Единственная фигура, выбивающаяся из настроения всеобщего праздника, – Пьеро, вынужденный защищаться от нападков Арлекина.

И Обри Бердсли, и Константин Сомов в своем творчестве использовали стилистическую лексику рококо и мотивы, характеризующие эпоху. Этому были объективные и субъективные причины. К первым логично отнести заказы на оформление литературных произведений, так как оба художника в большой степени прославились как иллюстраторы. И «Похищение локона» А. Поупа, и «Книга маркизы» пропитаны эстетикой «галантного века». Этот факт побуждал художников к созданию целостного образа художественного произведения, не допуская диссонанса в восприятии графической и текстовой составляющих.

В качестве субъективной причины следует отметить особенное мировосприятие художников. Ретроспективизм в творчестве Константина Сомова был связан с юношескими впечатлени-

ями, эстетизацией культуры «галантного века» и выступал средством художественной реконструкции жизни XVIII столетия. У Бердсли те же образы наполняются новыми смыслами и символически изображают такие категории, как время, смерть, судьба. Именно поэтому Сомов в большей степени следует иконографическим схемам, принятым в XVIII в., в то время как Бердсли работает вне рамок и канонов определенной эпохи, его творчеству свойственны анахронизм и эклектика.

### Примечания

<sup>1</sup> Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 22.

<sup>2</sup> Бенуа А. К. Сомов // Мир искусства. СПб.: Тип. Эдуарда Гоппе, 1899. Т. 2: № 13–24. С. 128.

<sup>3</sup> Одри Бердслей / текст Н. Шебуева. СПб.: Тип. М. Г. Корнфельда, 1913. URL: <http://nlr.ru> (дата обращения: 18.09.2014).

<sup>4</sup> Поуп А. Похищение локона. М.: Худож. лит., 1988. С. 110.

<sup>5</sup> Тимашков А. Ю. Битекстуальность в творчестве Обри Бердслея // Acta Litteraria Comparativa. 2007. № 2. С. 148–157. URL: <http://spbric.org> (дата обращения: 18.09.2014).

<sup>6</sup> Данный термин вводит в научный оборот М. А. Чекмарева (Чекмарева М. А. Персонажи комедии дель арте в западноевропейской живописи и графике первой половины XX в.: иконография и интерпретация: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. С. 7).