

ОТЗЫВ

официального оппонента Е.Д. Федотовой на диссертацию Щербаковой Натальи Вадимовны «Сценический образ-маска в изобразительном искусстве Франции XIX века. От образов театра к театральности образов», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Избранная автором тема диссертации – роль маски *commedia dell'arte* в изобразительном искусстве Франции XIX века в связи с театральным и общекультурным контекстом эпохи – представляется чрезвычайно плодотворной для научного исследования. Это во многом новый, имеющий теоретическую подоснову аспект подхода к рассмотрению роли театральной маски как некой образной структуры, сохраняющей устойчивость в европейской культуре в целом. Работа посвящена конкретно маскам импровизационной комедии, рожденным в Италии, ставшим стимулом для европейских мастеров различных видов искусства, но наиболее полно вписавшихся в устойчивую художественную традицию, не пресекавшуюся веками именно во Франции. Избранная тема позволяет показать сам процесс «встраивания» масок *commedia dell'arte* в культуру страны от XVII столетия до эпохи декаданса, вектор постепенного становления их частью изобразительного искусства. Заявленные в диссертации цель и задачи предоставляют автору возможность проследить и проанализировать долгую жизнь сценической маски и ее широкие художественно-образные возможности; выявить сам процесс наполнения образной структуры маски в творчестве отдельных

крупных мастеров Франции и тем самым обосновать феномен маски как один из способов типизации при создании художественного образа.

Автор диссертации рассматривает театральный мотив в творчестве художников в тесной взаимосвязи с аналогичными явлениями в театре, литературе, художественной культуре. В связи с этим следует отметить широкую эрудицию автора диссертации, подключение обширного изобразительного материала, серьезный анализ литературного наследия эпохи, свидетельств современников о театральных впечатлениях, что позволяет выявить взаимосвязь культурных процессов, происходивших во Франции.

Во Введении сделаны профессиональный отбор и анализ источников, трудов отечественных и зарубежных авторов. Это экскурс в историю проблемы в целом и в ее более частные аспекты.

Структура исследования видится логически выстроенной в соответствии с заявленными задачами.

Не перечисляя достоинств каждой из глав, отметим наиболее важные положения исследования и выводы автора. Каждая глава посвящена рассмотрению содержательной основы произведений французских мастеров сквозь призму сценического образа-маски, обогащению ею художественно-образного языка изобразительного искусства. Компаративистский подход, основанный на сравнении художественных методов мастеров, оказывается полезным «исследовательским ходом», предоставляя возможность выявить общие закономерности и индивидуальную образность их произведений.

Обоснованным представляется вывод автора (сделанный при анализе истоков проблематики: роли масок *commedia dell'arte* при рассмотрении творчества Ж. Калло и А. Ватто) о том, что маска в XVIII столетии приобретает все более последовательно «характер личины,

скрывающей подлинный облик ради цели» (с. 208) и, что именно работы Ватто прокладывают путь к трагикомическому образу маски Пьеро, которую выразит в XIX веке пантомима знаменитого мима Гаспара Дебюро.

Обстоятельно рассмотрено наследие О. Домье, создателя новых социальных типов, то есть масок, синтезирующих черты многих современников.

Компаративистский метод оправдывает себя при сопоставлении различных средств выразительности в работах А. де Тулуз-Лотрека и Ж. Сера (автор анализирует их работу в афишах и в станковой живописи). Мир образов обоих театрален, оба – создатели персонажей, наделенных театральной маской. Но, как показывает автор, Сера следовал методу социальной типологизации современного общества (используя при этом, подобно Домье, театральные приемы), а А. де Тулуз-Лотрек создавал неповторимые артистические маски актеров кабаре Монмартра на основе портретной гротесковости персонажей. Автором обоснован вывод о том, что, однако, в методе обоих художников было и нечто общее (с. 161) – для обоих маска являлась художественным принципом в запечатлении явлений своего времени.

Столь же полезен оказывается метод сравнения при рассмотрении работ П. Сезанна, Ф. Ропса и автора полных эстетизма и жесткой экзальтации графических образов «франкомана» Обри Бердслея, превратившего маски, по словам автора, в «символическое воплощение театрального духа».

Ряд важных выводов сделан автором и при рассмотрении проблемы трансформации образов *commedia dell'arte* в культуре романтизма. Здесь обоснованно показана связь литературы, театра и изобразительного искусства, рассмотрен в связи с этим круг произведений Т. Готье, Ш. Нодье, Ж. Жанена, сочинителей либретто

для пантомимы – Шанфлери и Готье; деятельность Г. Дебюро; показан процесс превращения образа-маски *commedia dell'arte* в вариант *alter ego* художника в связи с возникновением в романтической эстетике нового восприятия творческой личности. Автор справедливо пишет об усложнении образа маски у романтиков.

Однако в этом же контексте (глава III) анализируются работы очень разных мастеров – салонного живописца Тома Кутюра и талантливого графика Поля Гаварни. Фраза о том, что «карнавал снова актуален для романтиков» и «сменяет свою жизнерадостную природу на критическую и сатирическую» (с. 209) мало подходит для оценки работ барона Кутюра. Этот «баловень» и «эклектик», «фальсификатор чувства», «потакавший легкомысленной публике» своими картинами на театральнo-литературные сюжеты (великий критик Шарль Бодлер борясь с «литературщиной» так называл его) не сопоставим с Гаварни – объективным историком своего времени, талант которого сродни Домье. Автор рассматривает творчество Кутюра и Гаварни в связи с пантомимой Дебюро. Бодлер писал о Гаварни как «наделенном тонкой наблюдательностью», создателе образов парижской Лоретки и клошара Фомы Вирелока. По словам критика, Гаварни был художником, «обогатившим полотна, созданные Бальзаком». И хотя Бодлер не успел высказаться о работах Кутюра на тему «Пьеро и Арлекин», но критик назвал бы Кутюра «холодным романтиком», так как в романтизме видел прежде всего восприятие мира, а не выбор развлекательного сюжета, видел взгляд в будущее, а не в прошлое, то есть обращение к эпохе рококо (в духе увлечения рокайлем в годы Второй империи). Бодлер умел оттачивать перо против «Арлекинов» от искусства, подобных Т. Кутюру. Его картины он отнес бы к «литературщине», эпатации публики подобными сюжетами с намеком на события из светской хроники.

После этого небольшого замечания хотелось бы отметить серьезность раздела Заключение, в котором рассмотрены работы Дж. Энсора и П. Пикассо и автором сделан вывод о том, что оба художника освободили маску от натуроподобия, дав мастерам рубежа веков ключ к новой образности в духе своего времени: новая эпоха авангарда востребует и новых персонажей. Диалог маски и художников будет продолжен и в XX столетии и наполнение образной структуры маски будет уже иным, как справедливо утверждает автор. Маска всегда будет выражать огромный диапазон мыслей и чувств художников.

Подводя итоги сказанному выше, следует подчеркнуть, что вектор движения в XIX столетии от изображения театрального мотива через его освоение культурой века показан автором исследования убедительно. Такие образы как «Жиль» Ватто, гротескные персонажи Гаварни и Домье, «Ла Гулю» и «Иветт Гильбер» Тулуз-Лотрека, «Пьеро и Арлекин» Сезанна, образы Энсора и Бердслея, «Арлекины» Пикассо вошли в корпус классики мирового изобразительного искусства. Собранный автором иконографический материал может быть введен в качестве визуального источника в изданиях по истории западноевропейского театра, использоваться в лекционных курсах в гуманитарных вузах.

Поставленная автором задача (с. 11) – «представить историческую эволюцию творческого преломления сценического образа-маски в изобразительном искусстве Франции XIX века от его сложения в эпоху романтизма и до раннего авангарда» – решена автором на высоком профессиональном уровне. Следует еще раз отметить, что талантливое исследование Н.В. Щербаковой удачно совмещает раскрытие теоретических аспектов темы с конкретным анализом произведений.

Серьезные публикации по теме подтверждают вклад диссертанта в изучение истории искусства XIX столетия. Работу следовало бы ввести в научный обиход в виде книги.

Исследование Н.В. Щербаковой тщательно подготовлено и полностью отвечает всем требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям.

Автореферат в краткой и логически четкой форме отражает все основные положения и выводы диссертации.

Диссертация «Сценический образ-маска в изобразительном искусстве Франции XIX века. От образов театра к театральности образов» отвечает требованиям п.9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 № 842, а ее автор Щербакова Наталья Вадимовна заслуживает присвоения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура».

Официальный оппонент:

доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ,
Заведующая отделом зарубежного
искусства ФГБУ Российская
Академия художеств, НИИ
теории и истории изобразительных
искусств.

119034, г.Москва, ул.Пречистенка, д.21

тел. 8 (495) 637-31-76

e-mail: nii-arts@yandex.ru

Е.Д. Федотова



15.11.2018

