

## ***A. V. RYKOV***

*Доктор философских наук, профессор  
Санкт-Петербургский государственный университет*

### **ОБЩЕСТВО СПЕКТАКЛЯ. «ДРАМА» ОНОРЕ ДОМЬЕ**

Статья посвящена проблемам интерпретации известного живописного произведения Оноре Домье из собрания Новой Пинакотеки в Мюнхене. Автор рассматривает «Драму» как уникальный пример деконструкции в искусстве XIX столетия. Изучаются религиозные, социальные, эротические коннотации данного произведения. Особое внимание уделяется проблемам массовой культуры и популизма в контексте романтической эстетики. Статья является частью научного проекта автора, связанного с исследованием происхождения искусства авангарда.

**Ключевые слова:** Оноре Домье, романтизм, реализм, деконструкция, популизм, массовая культура, авангард, модернизм.

## ***A. V. RYKOV***

*Doctor of Science (Philosophy), Professor  
St. Petersburg State University*

### **THE SOCIETY OF THE SPECTACLE. HONORE DAUMIER'S «DRAMA»**

The paper considers issues of interpretation of Honore Daumier's painting «Drama» (Neue Pinakothek, Munich). A. Rykov explores «Drama» as a unique example of deconstruction strategies in the nineteenth-century art. The author studies religious, social and erotic connotations of the painting. Special attention is paid to the problems of mass culture and populism in the context of Romantic aesthetics. The paper belongs to the author's scientific project on the investigation of the origins of avant-garde art.

**Keywords:** Honore Daumier, Romanticism, Realism, deconstruction, populism, mass culture, avant-garde, modernism

«Драма» Оноре Домье из собрания Новой Пинакотеки в Мюнхене (ок. 1860) - одна из наиболее важных в концептуальном отношении работ XIX столетия [1, с. 274-276; 3, с. 109-110]. Тема рецепции произведения искусства, которую избирает для себя художник, достаточно редкая сама по себе, в данном случае свидетельствует о новом рефлексивном подходе к проблемам творчества. Речь идет об интеллектуалистской стратегии, исследующей механизмы восприятия искусства. Знаменательно, что к подобной оптике прибегает не историк-деконструктивист, представитель современной науки и философии, а художник, стоявший у истоков модернистского движения.

Домье занимает уникальное место в истории искусства. Это положение «между романтизмом и реализмом» весьма трудно определить: художник-экспрессионист предвосхитил многие направления в искусстве XX века. В то же время как представитель «необарокко» XIX столетия [5, с. 355–361], Домье был тесно связан и с классическим искусством. Как карикатурист, художник стоял у истоков многих формальных и концептуальных новаций XX века [9]. Его интересовала проблема соотношения массовой и элитарной культуры, социальные аспекты восприятия искусства. Одним из первых он вводит в сферу изобразительного творчества проблематику зрелого капиталистического общества (тему отчуждения, массовой психологии, толпы и др.) [4; 7; 8, р. 99-123; 10, р. 281-285; 11; 12]. Но особенно ценными для нас сейчас оказываются «деконструктивистские» приемы художника, его способность к критическому переосмыслению искусства, дешифровке культурных и социальных стереотипов.

Сделав тему рецепции главной в своем произведении, Домье четко разделяет «событие» (игру актеров на сцене) и его «рецепцию» в зрительном зале. Но противопоставляя актеров и публику, художник не симпатизирует ни одной из сторон. Сублильные, комичные актеры на втором плане несоразмерны буйству страстей у зрителей представления. Объектом анализа у Домье оказываются не просто «штампы романтической культуры» – театральное представление с романтической сценой «игры страстей» и убийства из ревности – но скорее «эхо», отголосок этого спектакля в зрительской массе. Художник описывает два уровня существования искусства – сублимированный и виртуальный на сцене и более непосредственную, вульгарную реакцию зрителей, близкую обыденной жизни.

Несомненно, Домье затрагивает здесь тему популизма романтической культуры, центральную для современной научной литературы о данном направлении. Одной из господствующих установок романтизма было признание «подлинности чувств» в качестве основного критерия оценки произведения искусства. «Сила», «глубина», «аутентичность» чувства, разумеется, весьма расплывчатые и ненадежные определения, но они часто апеллировали к популистским концепциям искусства. Место интеллекта занимали базовые инстинкты или, к примеру, националистические чувства. Не изощренные и рафинированные произведения, а «правда жизни» и ее выразители – «простые люди» идеализируются в теории и художественной практике романтизма. Конечно, достижения романтизма не укладываются в «прокрустово ложе» этой схемы, и тем не менее ее можно назвать господствующей риторической системой в искусстве той эпохи.

Романтизм – условный термин, традиционно обозначающий искусство начала XIX столетия. Неоднородный в стилистическом отношении (включающий в себя как необарочные, так и классицистические разновидности), в концептуальном плане романтизм также опирался на ряд противоречивых

стратегий, которые невозможно свести к общему знаменателю. Хронологические рамки движения также неоднозначны. В настоящее время искусство второй половины XVIII века, в том числе и неоклассицизм, как правило, относят к предромантизму. Не существует и четкой границы, отделяющей романтизм от последующих направлений в искусстве. Романтизм по праву считается колыбелью современной культуры, как массовой, так и элитарной.

Начало XIX века – время, когда сформировался современный художественный рынок с его разделением на продвинутый авангард и массовую культуру. Многоликость романтизма во многом объясняется возникновением арт-рынка нового типа. Распадаясь на множество форм, близких к элитарным или массовым моделям и напоминающим порой шоу-бизнес, пиар или контркультуру XX-XXI вв., романтизм создавал репутации не только в литературе или философии, но и в общественной жизни, политике. «Культивирование чувств» и (или) «исследование мира чувств», «поэзия» и (или) ее «проблематизация», гениальность и (или) ее деконструкция – эти темы интересуют более или менее модные направления романтической культуры. Впрочем, нередко элитарные произведения, вступающие в конфликт с нормативистскими установками, и работы, традиционно помещаемые в генеалогическое древо тоталитарной культуры, создавались одними и теми же авторами.

Романтизм ассоциируется с программой ликвидации «искусства», «ремесла», «косметики», религиозными и квазирелигиозными концепциями. Цинизм спецэффектов отрицается ради Природы, Воображения, «Высшей Истины». Искусство становится «прямым действием», политикой или дематериализуется, уподобляясь чистой мечте. В риторике романтизма (этот термин в XIX веке использовался часто как синоним «современного искусства») можно выделить несколько ключевых моментов, предвосхищающих ситуацию авангарда XX века. Прежде всего, это сближение художественного, политического и религиозного дискурсов, понимание искусства как пророчества и творчества новой действительности. Искусство приобретает сакральные функции и благодаря этому становится важным аргументом в политической борьбе. Выступая на стороне противоположных общественных сил (революционных и консервативных, националистических и космополитических), искусство является симулякром сакрального на новом («светском») этапе развития западной цивилизации.

Для романтизма вовсе не обязательна религиозность в ее традиционном понимании (случай Шатобриана). Скорее, начиная с романтизма вступает в свои права некий особый эстетический режим восприятия, который ищет вдохновения в примитивном, базовом, первобытном, используя почти кинематографические спецэффекты. Концепция «непосредственности», к которой склоняется теория романтизма, по сути, может означать ликвидацию искусства (как некой дистанцированной, рефлексивной деятельности). Возникнове-

ние феномена гениальности, якобы выражающего «природу», «Бога» и «правду», может с этой точки зрения интерпретироваться как новая версия религиозного сознания. Впрочем, эта общепринятая риторика скрывала более глубокие пласты романтического искусства, связанные с критикой философии идентичности и нормы, образами ложного энтузиазма и безумия.

Оппозиция разум/чувства, культ эмоционального и поэтического – лишь поверхностный признак романтической эстетики. По сравнению с XVIII столетием выросло недоверие к чувствам и мыслям, возвращенным культурой. Оранжерейная, цивилизованная жизнь более не кажется подлинной, аутентичной. Возникает ностальгия по отношению к эпохам, когда чрезмерная вежливость не угасила страстей (Ф. Стендаль). Если мы обратимся к сюжетам французских художников-романтиков начала XIX века, мы увидим интерес к темам, позволяющим показать человеческую витальность в ее наиболее ярких проявлениях (борьба за существование, революция, война, пограничные ситуации между жизнью и смертью). Художники соскабливают с человека налет цивилизации, прогресса и возвращают его в «естественное» состояние.

Разделение между реализмом и романтизмом также условно. Романтизм прежде всего означал протест против конвенций искусства «старого режима», стереотипов и искусственности рококо и некоторых компромиссных форм неоклассицизма. Уже радикализм искусства Давида заключался в критике уточненного, «вежливого» творчества, которому противопоставлялась «правда» и «безыскусность». Термин «романтический реализм», который Вернер Хофман применяет к портретам умалишенных Жерико [10, р. 273-274], глубоко закономерен и может быть экстраполирован на многие экстремистские версии романтической эстетики. Позитивизм содержал в себе романтический компонент; точные науки в начале XIX века не были лишены налета фантастического, подобно тому как наука эпохи Возрождения была связана с алхимией.

Концепт иронии, который Фридрих Шлегель вводит в романтическую теорию, мало чем отличается от постмодернистской деконструкции. Хотя Гегель и пытался восстановить статус-кво в философии, обрушившись в своих «Лекциях по эстетике» на подобного рода концепции, сейчас мы более склонны доверять полисемантизму «романтической иронии», чем теориям тождества «истины, добра и красоты». Романтики деконструировали «реальность», «личность» и «произведение искусства», отдавая предпочтение исследованию воображения и фантазийных конструкций. После них мы уже никогда не будем относиться к авторству так, как прежде. Отсюда близость романтизма к современному искусству, критике нормативизма в рамках авангарда и постмодернизма. Конечно, художники и мыслители должны были приспособливаться к моде и господствующим риторическим системам начала XIX века. Но за

этими внешними процессами нередко скрывались более серьезные попытки исследования природы искусства и социальных отношений.

В социальном плане романтизм связан с самыми разными явлениями, он был анархическим бунтом против общества, одним из первых эпизодов сексуальной революции, поэтизацией наркотических галлюцинаций, правым консерватизмом и клерикальным реваншем. Литература и искусство романтизма – бесконечный хоррор-фильм или телевизионный репортаж, подчиненный близкой современности логике масс-медиа. Запущенные романтиками механизмы производства ужасов, сенсаций, катастроф, симулякров туристических путешествий работают и в настоящее время, образуя виртуальную реальность современного мира.

В картине «Драма» художник с поразительной прозорливостью обозначает проблему, до сих пор не получившую однозначной интерпретации. Он дифференцирует «страсти на сцене» и эмоциональную реакцию зрителей, искусство и его «эхо» в реальной жизни. И в то же время Домье демонстрирует взаимосвязь между ними, отсылающую к законам массовой психологии. Домье интересуется то примитивное, архаическое, что скрывается за реакцией толпы на театральное представление. Речь идет не о противопоставлении высокого и низкого, пафоса элитарного искусства и вульгарной толпы. Нет, деградировавшее до уровня китча искусство провоцирует почти первобытный отклик зрителей.

Разыгранное представление – «далевой образ». Зрители жадно тянутся по направлению к сцене, источнику их «наркотического» опьянения. Их устремленность вдаль напоминает «Плот “Медузы”» Жерико, их борьба за близость к сцене подобна борьбе за существование в живой природе. Картина оставляет впечатление физической борьбы, вызывая в памяти энергетические и биологические метафоры, теории социал-дарвинизма. Это впечатление лишь усиливает царящая здесь клаустрофобия, близкое экспрессионизму чувство драматически сокращающегося пространства. Зрители находятся в рабской зависимости от представления, нуждаются в нем как растения в источнике света. Представление оказывается здесь окном в иной мир и приобретает сакральные функции. Но это очень древняя разновидность сакрального опыта, животная, примитивная, еще не облагороженная цивилизацией. «Сопереживание», полная вовлеченность зрителей в происходящее на сцене означает перемещение центра тяжести внутренней жизни вовне, «внутреннюю пустоту». Примитивные эмоции (изумление, испуг, возбуждение) противостоят древней концепции благородства как стоической незаинтересованности и отстраненности.

У Домье всегда присутствует некая биологическая подоплека, некая стихийность и художник выступает поэтом и исследователем этой стихийности. Данное витальное начало связывает Домье с Микеланджело и искусством барокко. «Стихия» вводит в искусство художника проблематику возвышенного.

Одновременно «стихия» имеет и политические коннотации. Не случайно Лионелло Вентури сравнил «Драму» Домье с «восстанием» [1, с. 276]. Политический активизм, религиозный фанатизм, безумие – ключевые темы в искусстве конца XVIII – первой половины XIX века. Художников интересовала близость этих мотивов, их связь с философией возвышенного. «Паломничество к Сан-Исидоро» и «Дом умалишенных в Сарагосе» Гойи, «Клятва Горациев» и «Клятва в зале для игры в мяч» Давида, «Свобода на баррикадах» Делакруа – в этих работах исследуется психология толпы и массового человека, мотив «единого порыва», «стихии», «коллективного тела».

На примере «Драмы» Домье становится понятным, что художнику была доступна не только тема отчуждения (например, в «Вагоне третьего класса»), но и проблема его ложного снятия в различных формах квазирелигиозного опыта. Трудно переоценить масштабность задачи художника: объектом своеобразной деконструкции оказываются различные сакральные концепты искусства прошлого – от античного катарсиса до «экстазов» барокко. Тема популизма у Домье предвосхищает проблематику тоталитарной культуры. Реакция публики на представление – это и эротическое возбуждение, и религиозная экзальтация (сцена поклонения, созерцание чуда), и торговый ажиотаж. Аплодирующие зрители напоминают фигуры молящихся. Но религиозная составляющая снижается, контаминируется. Художник обнажает некие архаические пласты человеческой психики. В устремленности зрителей к сцене есть нечто плотское, почти животное. Это грубое вожделение к «чуду», эмоциональной встряске. Если попытаться найти аналоги композиции Домье в классическом искусстве, то и здесь мы сталкиваемся с пересечением высокого и низкого: иконография «Поклонения пастухов» накладывается на образы стариков из «Сусанны и старцев».

Домье создает страшный образ дикости, варварства, фанатизма и массового психоза. И все это скрывается под маской «приобщения к культуре». Эта беспощадная характеристика заставляет пересмотреть наши устоявшиеся представления об искусстве и обществе. Грубая, суеверная, падающая до зрелищ толпа заполняет собой передний план картины. Ее низменное удивление и возбуждение напоминает «Пир Валтасара» Рембрандта. Холодная отстраненность зрителей в цирковой серии Э.Л. Кирхнера (классический образ отчуждения) меньше пугает нас, чем эта вздымающаяся как волна, полная энтузиазма биомасса. Художник достигает тошнотворного ощущения тесноты, телесности, физического присутствия. Всячески подчеркивается анонимность и слитность зрительской массы (ср. фреска «Новый мир» Доменико Тьеполо, вилла Дзианиго, перенесена в Ка'Реццонико в Венеции).

Силуэты актеров превращаются в знаки, условные «далевые образы», провозирующие страсти переднего плана. В отличие от «Видения после проповеди» («Борьба Иакова с ангелом») Поля Гогена, в данной работе нет и намек

на мифологизацию коллективного квазисакрального опыта. Искусство у Домье лишается своего романтического ореола и выступает в роли наркотика и проституции. Художник делает шаг к современному пониманию проблемы, демистифицируя искусство и в то же время помещая его в широкий социальный контекст, наделяя широкими возможностями. Его позиция не тождественна риторике реализма середины XIX века [2, с. 19-21; 6; 13; 14]. Он создает новую критическую концепцию искусства, акцентируя его манипулятивные способности. «Драма» Оноре Домье становится символическим отображением новой эпохи, в которой «общество спектакля» смешивает социальные и художественные стратегии, а театр оказывается новой моделью взаимоотношений власти и общества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Венгури Л. Художники нового времени / Пер. Л. М. Бродской. СПб.: Азбука-классика, 2007. 352 с.
2. Рыков А.В. Истоки авангарда. Западноевропейское искусство XVIII-XIX в. СПб., Издательство Санкт-Петербургского университета, 2016. 40 с.
3. Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. 320 с.
4. Чегодаев А.Д. Оноре Домье в годы Июльской монархии и Второй республики // Мастера классического искусства Запада. М.: Искусство, 1983. С. 189–226.
5. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусства / Пер. В. Фатеева, И. Комаровой, М. Тарасова и др. СПб.: Икар, 1996. 512 с.
6. Clark T.J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson, 1999. 208 p.
7. Clark T.J. Oliver Larkin. Daumier, Man of His Time // The Burlington Magazine, Vol. 109, № 776, Nov., 1967. P. 651.
8. Clark T.J. The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851. London: Thames and Hudson, 1999. 224 p.
9. Hofmann W. Ambiguity in Daumier (and Elsewhere) // Art Journal, Vol. 43, № 4, Winter, 1983. P. 361-364.
10. Hofmann W. The Earthly Paradise. Art in the Nineteenth Century / transl. by B. Battershaw. New York: George Braziller, 1961. 436 p.
11. Larkin O. Daumier, Man of His Time. Boston: Beacon Press, 1968. 245 p.
12. Larkin O. The Daumier Myth // Science and Society, Vol. 1. № 3, Spring, 1937. P. 350–361.
13. Nineteenth Century Art. A Critical History / Ed. by S.F. Eisenman. London: Thames and Hudson, 2007. 480 p.
14. Nochlin L. Realism. Harmondsworth: Penguin, 1971. 283 p.

#### TRANSLIT

1. Clark T.J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson, 1999. 208 p.
2. Clark T.J. Oliver Larkin. Daumier, Man of His Time // The Burlington Magazine, Vol. 109, № 776, Nov., 1967. P. 651.
3. Clark T.J. The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851. London: Thames and Hudson, 1999. 224 p.
4. Chegodaev A.D. Honore Daumier v gody Iyul'skoy monarchii i Vtoroy respubliki // Mastera klassicheskogo iskusstva Zapada. Moscow.: Iskusstvo, 1983. s. 189-226.
5. Hofmann W. Ambiguity in Daumier (and Elsewhere) // Art Journal, Vol. 43, № 4, Winter, 1983. P. 361-364.
6. Hofmann W. The Earthly Paradise. Art in the Nineteenth Century / transl. by B. Battershaw. New York: George Braziller, 1961. 436 p.
7. Janson H.W., Janson A.F. Osnovy istorii iskusstva / Per. V. Fateeva, I. Komarovoy, M. Tarasova i dr. Saint Petersburg: Ikar, 1996. 512 s.
8. Larkin O. Daumier, Man of His Time. Boston: Beacon Press, 1968. 245 p.
9. Larkin O. The Daumier Myth // Science and Society, Vol. 1. № 3, Spring, 1937. P. 350–361.

- 
10. *Nineteenth Century Art. A Critical History* / Ed. by S.F. Eisenman. London: Thames and Hudson, 2007. 480 p.
  11. Nochlin L. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971. 283 p.
  12. Rykov A.V. *Istoki avangarda. Zapadnoevropeyskoye iskusstvo XVIII-XIX v. Saint Petersburg.*, Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2016. 40 s.
  13. Tugendhold Ya.A. *Iz istorii zapadnoevropeyskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva*. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1987. 320 s.
  14. Venturi L. *Khudozhniki novogo vremeni* / Per. L. M. Brodskoy. Saint Petersburg, Azbuka-klassika, 2007. 352 s.