

«КАПРИЗНИЦА» АНТУАНА ВАТТО: СРЕДА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Александр Викторович Марков

доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. Ватто был одним из самых популярных художников в русской поэзии, символизируя как галантный мир аристократии, так и специфику вещей и обычаев светского обихода. В отличие от других художников галантного века он воспринимался как создатель интуитивно понятных и эмоционально насыщенных образов, которые легко переходят в поэтическую ткань. При этом уже в поэзии русского модернизма Ватто отождествлялся не с сюжетами, а с особым колористическим стилем, который становился универсальным символом света и тьмы, способным характеризовать драматические политические события от противного. В современной поэзии обращение к Ватто становится другим: сюжеты Ватто тематизируются, идею опасности, риска и смертности находят уже не в его приемах или эстетике, но в самих сюжетах, которые по-новому актуализуются. В этом можно видеть влияние постмодернизма, в котором интерпретация оказывается важнее непосредственной эмпатии, но также и стремление найти новый универсальный живописный код для вторжения предельного опыта в повседневность. В статье на примере расхождения интерпретаций одной картины, «Капризница» (Эрмитаж), восстанавливаются более сложные механизмы сначала идеализации, а потом и деконструкции живописного мира Ватто. Доказывается, что в Ватто благодаря влиянию романтической оптики не хотели видеть зеркала действительности, видели в его средовых решениях антинатурализм, но такое нарочитое уклонение от реалистических интерпретаций привело к неконтролируемому вчитыванию в его работы не подразумевавшихся ими содержаний. В современной русской поэзии употребление каламбура при разговоре о Ватто стало нормативным, и каламбур на разных уровнях превратился в главный инструмент деконструкции шаблонных прочтений Ватто, подмен, произошедших в искусствоведческой и культурной традиции, раскрывая актуальность этого художника для современного понимания трагедии и катарсиса.

Ключевые слова: Ватто, современная поэзия, галантная культура, материальная культура, топика, репрезентации вещей.

Антуан Ватто, благодаря обширной эрмитажной коллекции, довольно рано становится в русской литературе символом галантного века. Отсылка к имени Ватто оказывается способом вызвать в уме особый тип аристократической культуры, основанной на намеках, недосказанностях, длительных эротических переживаниях и ощущении дистанции между временем чувственного события и временем более спокойного создания изображения. При этом Ватто явно воспринимался как простой художник, содержание картин которого может быть исчерпано одним названием. Кроме того, и позиция его как художника не могла описываться как страстная или бесстрастная, но только от противного, с указанием на то, что режим изображения страсти у Ватто отличается от режима изображаемой страсти. Дело не в том, что биографические контекстуализации, требующие приписывать художникам страстность или бесстрастие как формы заинтересованности, не работают в случае Ватто, а в том, что сама канонизация Ватто как мастера происходила только в контекстах галантной культуры и увлечения галантным.

Репрезентация живописи в литературе обычно всегда имеет в виду и фоновые знания читателей, и собственные впечатления автора, которым литература придает качество нормативности. Знакомство с Ватто происходило благодаря как эрмитажной коллекции, своеобразно представляющей твор-

чество этого автора, так и популярным книгам, каталогам и историям искусства, создавшим канонический образ Ватто как мастера цвета, способного репрезентировать любовную интригу чем-то не очень обязательным, как бы растворяющим ее в декоративности. Мы предполагаем, что Ватто в русской поэзии появлялся как результат общего знакомства с историей западного искусства и частного знакомства с коллекцией Эрмитажа, что определило преобладание одних мотивов в поэтических рассказах о Ватто и отсутствие других. При этом всегда кроме мотивов собственно картин Ватто присутствовал мотив принципиальной дистанции между галантным миром и современным миром, что определило изменение функции упоминаний Ватто в современной поэзии, иначе проводящей временные дистанции между эпохами.

Именно эрмитажный Ватто стал примером произведений с репутацией, того, как интерпретируется не сцена, а процесс изображения. Характерно признание критика С.А. Лурье о том, как он выявил действительный сюжет «Капризницы» (рис. 1), а именно сцену с вдовой на кладбище, показав, что название работы является результатом снятия гравюры с картины, по сути, карикатурного ее употребления. Но искусствоведы, замечает Лурье, предпочли интерпретацию названия пониманию действительного содержания картины [Лурье: 7]. Но, может быть, такой обратный ход, от настроения к сути, а не от сути к на-

строению, имеет свои основания в принятом способе рассмотрения эрмитажных картин?

«Капризница» («Надувшая губы», 1718) стала одной из легенд Эрмитажа, и в искусствоведении сложилась норма ее описания, регулирующая не только эпитеты и другие характеристики, но и порядок. Сначала указывается, что эта картина поэтична и мечтательна, причем под поэтичностью имеется в виду не вдохновенность, а мелодраматизм с оттенком грусти. Далее говорится об особой усадебной атмосфере, в которой эффекты создаются не только сочетанием красок или представлением предметов, но тотальностью театральных эффектов, где сдержанность и мягкость будут не разоблачать эту условность, но только усиливать театрализацию:

«Поэтично выглядит старый парк с мягкими очертаниями деревьев, тончайшим узором сплетающихся ветвей и полупрозрачной листвой, просвечивающей на фоне блекло-желтого неба» [Шапиро: 113].

Наконец, такая гармоничная работа различных приемов на создание приемлемой иллюзии сопоставляется с эффектом музыки:

«В композиции картины, прихотливом контуре фигур и очертаний деревьев, в мягком звучании неярких красок с сильным, подобно аккорду, черным пятном блестящего шелкового платья дамы, ощутим музыкальный ритм» [Там же].



А. Ватто «Капризница» («Надувшая губы», 1718)

На самом деле, такой способ описывать Ватто во многом восходит к Александру Бенуа, который говорит и о тотальности театрализации у Ватто, и об особой атмосфере в передаче всех вещей, и, главное, о поэтичности, подернутой печалью мелодраматичности:

«Самое отношение к женщине у Ватто носит какой-то “закулисный” характер. Сам слишком

робкий в любви, он едва ли мог быть героем-любовником, а скорее должен был всю жизнь играть роль созерцателя. Но оттуда, “из кулис”, жизненная комедия, подсмотренная глазом, который может все понять и все оценить, кажется еще пленительнее. Грубое касание реальности не разрушает иллюзий, и дивный сон не превращается в банальную явь. Здесь же нащупывается и причина той печали, которая окутывает все вымыслы и мечты Ватто, сообщая им бесконечно большие чары, нежели беспечное веселье таких *hommes a femmes*, как Буше, де Труа и Фрагонар» [Бенуа: 295].

Но главное, Бенуа исходит из довольно произвольной интерпретации «Плавания на Киферу», внушенной скорее стихотворением Бодлера, чем действительными выводами искусствоведения. Справедливо отмечая, что изображена театральная постановка, Бенуа замечает, «что на самом деле ничего здесь, кроме маскарадных костюмов, не напоминает современный Ватто театр» [Там же]. Не очень понятно, что должно напоминать еще театр, если постановка осуществляется не в театральном пространстве. Но мы уже можем предположить, что этот театр-не-театр и определил такое кладбище-не-кладбище в понимании «Капризницы».

В науке рецепция Ватто изучена только для поэзии Г. Иванова. Так С. Грязнова указывает на появление имени Ватто у этого поэта как символа галантной легкости, приводящее к изменению ритма. При этом она же указывает

ет, что образ Ватто должен был от противного изобразить страшную современность:

«За внешним идиллическим антуражем, исключаящим какой бы то ни было диалог с современностью (“Сады” абсолютно отрешены от проблем эпохи), проглядывает страшная жизнь Петрограда с арестами, голодом, гибелью друзей и близких» [Грязнова: 102].

А.А. Хадынская сопоставляет рецепцию Ватто у Георгия Иванова с «рокайльной эстетикой переживания смерти» [Хадынская: 84], иначе говоря, с тем самым обратным ходом движения от стилистики к кладбищенской эстетике. При этом кладбищенскую эстетику принципиально не видят на самой картине, а только в совершенно внеположных живописному миру Ватто социальных ситуациях.

Конечно, источник такого считывания печали за ясностью здесь мог быть один – «Маяки» Шарля Бодлера, представляющие мир Ватто в виде бала, на котором участники кружатся как мотыльки, летящие на огонь. Основой такого сближения театра без зрителей и влечения к смерти оказывается образ люстры, свет которой и превращает украшения на участниках бала в какие-то яркие пятна, наподобие крыльев бабочки. При этом люстры «метают безумие на этот вращающийся бал», иначе говоря, светят настолько ярким и рассеянным светом, что танцующие утрачивают чувство пространства, что, конечно, соответствует

впечатлению от хрустальных люстр того времени: подвески еще не скрывали конструкцию, обруч, но, наоборот, бронза и хрусталь создавали общее иллюзорное впечатление [Митник: 105–106]. Поэзия русского модернизма связала цветовую гамму Ватто с идеей галантности [Ерохина: 147]. Важны стали не сюжеты, а настроение, что открыло возможность и для присвоения позиции Ватто при любом росте культурных амбиций эпохи.

Так, сам Бенуа как художник мыслил себя и мыслился современниками как новый Ватто [Завьялова: 304–310]. Вероятно, именно этим объясняется та странность старой русской поэзии, что Ватто воспринимался не как создатель картин, а как художник, которого можно размещать на декоративных предметах искусства:

Средь копий Греза и Ватто,
Средь мягких кресел и диванов
(Н.С. Гумилев.
«Туркестанские генералы», 1912)

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,
Умеют обнять табакеркою.
(Б.Л. Пастернак. «Любимая – жуть.
Когда любит поэт...», 1917)

И будет дрожать на прилавке
На ширме пастушка Ватто.
(М.М. Шкапская.
«У антиквара», 1917)

Такое понимание Ватто как изготовителя предметов, как мы видим, только усиливает понимание художественного мира Ватто как мира жизни, а не смерти: смерть происходит в быту, но мир Ватто оказывается той выделенной областью (картинка внутри табакерки, ремесленная копия на стене, подражательная роспись антикварной ширмы), где никакой смерти не может изображаться и даже подразумеваться, ибо слишком много смерти в окружающем мире. Тогда как среда Ватто должна быть даже не идиллией, а вынесенным вонне миром и средой трепетной жизни, воспроизводящей себя среди блеска, полутонов, словно в сиянии люстры или в тонкой сетке деревьев. Потом это отношение к Ватто было спародировано и вывернуто наизнанку в стихотворении Алексея Цветкова (старшего) «В итоге игровой сечи...» (1980, в стихотворении используются только строчные буквы, отсюда такая передача названия), где поле после битвы с неубранными труппами сравнивается со «сценой из Ватто».

Но такое отношение к Ватто не могло быть устойчивым. Уже в эмигрантской поэзии является прочтение Ватто в обратном порядке, чем подразумевал Бодлер и Бенуа: не от явного колорита к неслышимой музыке, а от музыки к колориту. При этом в такой своеобразной палинодии музыка остается неслышимой, краски – прихотливыми, а их сочетание – нюансированным, как светлое

небо. Но теперь это не статичное описание, а динамика, в которой объясняется, почему это так, а на место простого впечатления приходит объяснение. В стихотворении Игоря Чиннова (1984) музыка не слышна, потому что она принадлежит «нездешнему небу», все блестит, как люстра, потому что есть «хрустальная роща» как переживание заката (в соответствии с традиционной осенней топикой русской классической поэзии), и уже не бабочки летят на огонь, как у Бодлера, а конторские книги мирских дел взлетают в небо:

Как белые птицы, летали высокие ноты,
И к нам опускались флейтисты с нездешнего неба.
Над пыльной дорогой мерцали следы позолоты,
Как тень Аполлона, как тень лучезарного Феба.

Хрустальная роща блистала над синим заливом,
За старым пророком бежал розоватый ягненок,
И белые кони вослед голубым переливам
Несли золотистых, прекрасных, нагих амазонок.

И наполнилось небо конторщиками, продавцами,
Они улетали на радостный остров Цитеру.
Конторские книги махали большими листами,
Сгорая, сияя, волшебнo несясь в стратосферу.

И в нежных пейзажах Ватто или Клода Лоррена
Вели хороводы сенаторы и прокуроры.
И туча неслась, в темноте загудела сирена,
А мы отдыхали на ложе богини Авроры.

[Чиннов: 29]

Тем самым оказывается, что речь не о том, что от театра только костюмы. Наоборот, от театра все, кроме костюмов (раз вместо персонажей галантной Франции сенаторы и прокуроры в своих костюмах): спецэффекты сирен и прожекторов, резкие контрасты цветов, использование воздушных конструкций, театральных люлек, с помощью которых эффектно могут спускаться и подниматься любые персонажи. При этом за основу взят Ватто Бодлера, но тень «Капризницы» здесь тоже есть, потому что есть размышление об имени Аполлона: за общепринятым культурным именем Аполлона следует «тень лучезарного Феба», иначе говоря, прозвище с указанием его этимологического значения. В противоположность ошибочному пониманию и ошибочному переводу названия «Капризница», здесь создается то этимологизирование, которое, наоборот, все больше уточняет солнечность Аполлона и атмосферность такой среды.

В 1987 г. выходит «Орешник» Николая Кононова, одна из первых советских многотиражных публикаций неофициальной поэзии. Стихотворение «Ватто» из этой поэтической книги однозначно говорит о петербургском эрмитажном Ватто, но деконструирует его средовые параметры: живой блеск оказывается вялостью и матовостью, идилличность – пресностью, театральность – молчанием. Сюжет, казалось бы, прост – противопоставление мечты о галантной жизни низкой реальности строевой подготовки курсантов:

С необузданной зоркостью в толчее узнаю по глазам виноватого.

Ах, это черно-коричневое бархатное безразличье,
Вялая оркестровка рамы, пряной охры дыханье
матовое.

И верно, что в кисти что-то беличье есть или птичье.

Пресноводная жизнь, пейзажик, и небо звенит итальянское:

Безбровое, матовое. Так туда никогда и не добрался

Молчун, читатель. Тяжело ли обезызвествленными, вязкими,

Непослушными легкими воздух мусолить? Отвернулся, уходит собрался.

Окончились галантные сцены, разошлись кавалеры с помятыми лицами,

Но еще держится рисовый запах пудры, и пятна помады

Не растаяли в воздухе. А за окнами продолжается репетиция

Геометрического военного парада.

Куда трезвее наши праздники, строже. И шепоток повседневности

Приглушает сочные краски. Вот и новая жизнь Антуана

Ватто, задыхающегося в третьем акте от любви и ревности

Или от кашля, проступает из вечернего коричневого тумана.

Перемешалось все: молодые курсанты на Дворцовой площади –

Как рассада на грядке. Переминаются. От стояния затекли ноги.

Устали, и – ветрено. И небо так низко бьется, упруго полощется

Над лагерем ландскнехтов у разбитой дороги.

[Кононов]

Но важна последовательность, с которой изображается и атмосферный мир Ватто, преднамеренность и при этом нелепость тренировки солдат. Соединяет их явно сюжет «Капризницы» – отвращение мыслимого Ватто ко всем любовным делам, и явный намек на кладбищенскую сцену, ведь третий акт – это кульминация именно трагического конфликта, а низкое небо напоминает сразу низко спущенный траурный стяг. Тем самым сюжет «Капризницы» раскрывается как посягательство героя-любownika на вдову, само по себе комическое, как будто любовник восстает из могилы, и этот подъем из могилы и спуск в могилу, эти квипрокво и движения выглядят уже не как описание театральной техники, как у Чиннова, а как экзистенциальная ситуация.

Предвещаемый этим стихотворением перелом в отношении к Ватто, восприятие его не как галантного и спокойного, а как тревожного, начинается в 1990-е гг. Так, в романе (точнее, романе-цикле) В.С. Маканина «Испуг» (2006) один из эпиграфов, каталож-

ное описание настроений-нюансов в одноименной картине Ватто, становится определяющим для раскрытия социально-политических конфликтов 1990-х гг., времени всеобщей растерянности, спонтанного насилия и неопределенного будущего. И в поэзии с этих пор, с 1990-х гг., нужно превосходить Ватто, стать большим Ватто, чем Ватто, чтобы его колорит превратился в ресурс правильного понимания происходящего. Пример мы находим у Дмитрия Голынка (2001):

Запомнились мне и вмурованные в бетон
кольца и два-три взмаха гамбургской плетью,
когда мы предавались барочнее Ватто
садомазохизма меланхолии запретной.

[Голынка: 162]

В дальнейшем у поэтов этот Ватто-сверх-Ватто будет выражаться не столь грубыми контрастами барокко и садомазохизма, но более тонкими способами, не-фрейдовскими оговорками [Колотаев, Марков], из которых приведем только два примера. Василий Бородин в посвященном художнику стихотворении 2011 г. пытается создать общий образ стиля Ватто, упоминая «вату» и «ветер» как символы живописной манеры. В конце этого стихотворения он переходит к синестетическому восприятию галантных празднеств: передача воздушной среды внушает мысль о ветре, ветер – о движении струн, неожиданном звучании, и тем самым импровиза-

ция как часть галантной культуры превращается в импровизацию как необходимую часть синэстетического восприятия впечатлений от Ватто:

беглый Ватто в чужое
время – вата
духа разрозненная как письма –
облака над солдатом!

он повертит – поверьте
самый лучший мешок
из мешка падает ветер
дергает пар где дышать и кипит горшок

это Ватто порывистая лужайка
битва струн с лютной, лютая битва – тс-с

[Бородин: 19]

Хотя Бородин следует Бодлеру и Бенуа и даже доводит до гротеска описание колорита Ватто, превращая его в почти каламбурную «вату», появляется опять стремление этимологически связать лютную и лютость, иначе говоря, войну и тревожный пейзаж. И это соответствует вполне кононовскому и даже цветковскому движению понять траурный смысл битвы, низкого неба как того, что театр Ватто уже невозможен. Но «Капризница» как пример театрализации кладбища, причем роковой театрализации, объясняет судьбы людей в современном Петербурге, в современной армии, в современной

жизни. Так же театрализацию природы, основанную уже не на ложной этимологии, а на связывании буквального и идиоматического смысла слова «плечо» («по плечу» и «за плечом»), мы встречаем в строфе одного из самых новых стихотворений Елены Сунцовой:

Но море все волнуется как то
Чему песчаный берег нипочем
Ему не по плечу ни сон Ватто
Ни белый ломкий парус за плечом

[Сунцова: 58]

Такое связывание должно превратить натуралистически наблюдаемое море в море человеческой жизни, житейское море. Сон Ватто сразу встраивает художника в инобытие, в мир условностей, но так, что и условное море жизни, символ, оборачивается эмоциональной неподъемностью. У Сунцовой тоже Ватто превращается в символ и сновидение о себе, чтобы можно было осмыслить, как работают старые метафоры, вроде моря или бури, для выражения социальной или психологической ситуации современного человека.

Итак, наличие у картин Ватто традиционных названий, изображающих аффект, определило репутацию Ватто как идеально вневременного художника, изображающего галантный мир, заведомо не соотносящийся с нашим бытовым миром, но при этом передающего те эмоции, которые прямо характеризуют и позволяют интерпретировать перипетии со-

временности. Проблематизация в современной поэзии самой категории стиля изменила и функцию Ватто. Это теперь уже не стилист, от противного передающий драму смертности человека, а полноправный участник изобретения новых художественных форм, соотносящихся с изобретательством в современной поэзии. И любое каламбурное понимание мира Ватто, любое сопряжение сходного, освобождает Ватто от прежнего линейного восприятия его театральных эффектов, а раскрытие настоящего смысла «Капризницы» позволяет раскрыть и механизмы трагической интриги, и катартический потенциал Ватто.

Литература

Бенуа, А.Н. История живописи всех времен и народов. Т. 4. СПб.: ИД «Олма-пресс», 2004.

Бородин, В. Цирк «Ветер»: книга стихов. М.: Книжное обозрение; Арго-риск, 2012.

Голышко, Д. Бетонные голубки. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Грязнова, С. Мотив иллюзорности в лирике Г. Иванова // Санкт-Петербург, Пушкин, Гоголь и мировая культура: Материалы Конференции. СПб.: КПО «Пушкинский проект», 2010. – Т. 14. С. 60–93.

Ерохина, Т.А. Поэтика онимов малого «парижского текста» М.А. Волошина: «Годы странствий» // Современные достижения и новые направления филологии: сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции (12–13 февраля 2018 г.) /

Под общ. ред. д.ф.н., доц. Е.Г. Озеровой. Белгород: ООО «Эпицентр», 2018. С. 142–148.

Завьялова, А. Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. №2. С. 300–324. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.205>.

Колотаев, В.А., Марков, А.В. Каламбур Шпета как поправка к остроумию Фрейда: неканоническая соборность // Новый филологический вестник. 2019. №3 (50). С. 92–96.

Кононов, Н. Орешник. // Дебют: Поэтом нужно быть до тридцати... – Л.: Советский писатель, 1987. С. 146–206.

Лурье, С. «Я занимаюсь пустяками» // Пушкин. 1998. №4-5. С. 7–9.

Митник, М.А. Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века – первая половина XIX века). Часть 1. Франция, Англия, Венеция // Артикульт. 2018. 32(4). С. 100–110. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-100-110.

Сунцова, Е. Выше воздуха: Стихи 2018–2019 / Предисловие Екатерины Боярских. New York: Ailuros Publishing, 2019.

Хадынская, А.А. Поэтика телесности в лирике Георгия Иванова // Вестник Вятского государственного университета. 2015. №. 2. С. 80–87.

Чиннов, И.В. Алхимия и ахинея: стихотворения. М.: Христианское издательство, 1996.

Шапиро, Ю.Г. По Эрмитажу без экскурсовода. Л.: Искусство, 1972.

References

Benois, A.N. (2004). *Istoriia zhivopisi vsekh vremen i narodov* [General history of painting] (Vol. 4). Saint-Petersburg: Olma-press.

Borodin, V. (2012). *Tsirk “Veter”*: kniga stikhov [Wind circus: poems]. Moscow: Knizhnoe obozrenie; Argo-risk.

Chinnov, I.V. (1996). *Alkhimiia i akhineia: stikhotvoreniia* [Alchemy and athenaeum: poems]. Moscow: Christian Publishers.

Erokhina, T.A. (2018). Poetika onimov malogo “parizhskogo teksta” M.A. Voloshina: “Gody stranstvii” [Poetics of the names of the small “Paris text” by M.A. Voloshin: “Years of wanderings”]. *Sovremennye dostizheniia i novye napravleniia filologii: sbornik nauchnykh trudov po itogam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (12–13 fevralia 2018 g.)* [New Achievements and Directions in Philology: a collection of scientific papers based on the results of the International Scientific Conference (February, 12–13, 2018)]. Belgorod: “Epitsentr, 142–148.

Golyanko, D. (2003). *Betonnye golubki* [Concrete pigeons]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Griaznova, S. (2010) Motiv illiuzornost’ v lirike G. Ivanova [The motive of illusiveness in the lyrics of G. Ivanov]. *Sankt-Peterburg, Pushkin, Gogol’ i mirovaia kul’tura: Materialy Konferentsii* [St. Petersburg, Pushkin, Gogol and World Culture: Conference Materials]. Saint-Petersburg: KPO “Pushkinskii proekt”, 14, 60–93.

Khadynskaia, A.A. (2015). Poetika telesnosti v lirike Georgiia Ivanova [Poetics of body in G. Ivanov's poetry]. *Vestnik Viatskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Herald of Viatskiy State University], 2, 80–87.

Kolotaev, V.A., & Markov, A.V. (2019). Kalambur Shpeta kak popravka k ostroumiyu Freyda: nekanonicheskaya sobornost' [Shpet's pun vs Freud's wit: non-canonical conciliarity]. *Novoye Literaturnoye Obozrenye* [New Philological Bulletin], 3 (50), 92–96.

Kononov, N. (1987). Oreshnik [The hazel]. In *Debiut: poetom nuzhno byt' do tridsati...* [Debut: you must remain a poet up to thirty...]. Leningrad: Sovetskii pisatel', 146–206.

Lur'e, S. (1998). «Ja zanimaius' poustiakami» [My bagatelles]. *Pushkin*, 4-5, 7–9.

Mitnik, M.A. (2018). Liustra kak vid potochnogo svetil'nika i eyo tipologicheskie osobennosti (vtoraia polovina XVII veka – pervaiia

polovina XIX veka). Chast' 1. Frantsiia, Angliia, Venetsiia [Chandelier as a type of a ceiling lamp and its typological features (the second half of the XVII century – the first half of the XIX century). Part 1. France, England, Venice]. *Artikult*, 32(4), 100–110. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-100-110.

Shapiro, Iu.G. (1972). *Po Ermitazhu bez ekskursovoda* [The Hermitage without a guide]. Leningrad: Iskusstvo.

Suntsova, E. (2019). *Vyshe vozdukha: stykhi 2018–2019* [Above the air: poems of 2018–2019]. New York: Ailuros.

Zav'ialova, A. (2019). Aleksandr Benua i khudozhestvennoe nasledie Frantsii XVIII veka [Alexandre Benois and the artistic heritage of France of the XVIII century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskusstvovedenie* [Herald of Saint-Petersburg State University. Art Studies], 9(2), 300–324. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.205>.

**“LA BOUDEUSE” BY A. WATTEAU AS THE ENVIRONMENT
OF SELF-DETERMINATION OF CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY**

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; e-mail: markovius@gmail.com

Abstract. J.-Antoine Watteau was one of the most popular Western painters in Russian poetry, symbolizing both the gallant world of aristocracy and the specifics of things and customs of public life. Unlike other artists of the gallant age, he was perceived as the creator of intuitive and emotionally saturated images that easily turn into poetic fabric. Moreover, already in the poetry of Russian modernism, Watteau was identified not with the plots, but with a special coloristic style, which became a universal symbol of light and darkness, capable of characterizing dramatic political events from the contrary. In today's poetry, the appeal to Watteau is becoming different: Watteau's themes are emphasized, the idea of danger, risk and mortality is no longer found in his methods or aesthetics, but in the plots themselves, conceptualized in a new way. This can be seen as the influence of postmodernism, in which interpretation is more important than direct empathy, but also the desire to find a new universal pictorial code for the transgression of the ultimate experience in everyday life. On the example of divergence of interpretations of one painting, “La Boudeuse” (The State Hermitage, Saint-Petersburg, Russia), the author reconstructs more complex mechanisms, first idealization and then deconstruction of the picturesque world of Watteau. The author proves that they did not want to see mirrors of reality in Watteau, thanks to the influence of romantic optics, they saw anti-naturalism in his environmental solutions. Deliberate deviation from realistic interpretations led to the uncontrolled reading of contents that were not implied by them into his work. In contemporary Russian poetry, the use of puns when talking about Watteau has become normative, and puns at various levels have turned into the main tool for deconstructing Watteau's outdated interpretations and substitutions in the art history and cultural tradition, declaring the relevance of this artist to actual understanding of tragedy and catharsis.

Keywords: Watteau, contemporary Russian poetry, gallant culture, material culture, topic, representations of things.

