

Татјана ФИЛИПОВСКА

СЦЕНСКО-ТЕАТАРСКИОТ КАРАКТЕР НА СЛИКИТЕ НА ЖАН-АНТОАН ВАТО (1684 -1721)

Театарскиот феномен ја следи историјата на ликовната уметност, а особено сликарството, уште од времето на италијанската ренесанса, во смисла на монументалност, декоративност и доктринарно-илузионистички ефекти. Барокниот период, со своите стилско-формални карактеристики, уште повеќе го потенцираше, но исто така, го истакна и значењето на литературата, а особено на класичните извори како тематска определба. Детерминирањето на еден особен барокен вкус во тој поглед укажува и на негово рефлектирање врз формирањето на аристократскиот фантастично-митолошки театар, како и на сè потесните релации меѓу театарот и сликарството. Учената литарна подлога ќе биде надополнета со раскошен сценски декор, остварен од сликарите, кои замислениот амбиент на претставите веќе го примениле создавајќи го фонот на своите слики.

Од своја страна, карневалското повторување на театарските теми на Чинквеченто ќе изврши дефинитивно влијание врз театарот на барокната епоха, давајќи му предност на спектакуларниот момент. Средбата меѓу спектаклот, политичките и моралните намери и поетската фантазија ќе се одржува континуирано: секоја комедија, секоја трагедија, мелодрама ќе биде решавање на истиот проблем кој беше решаван на претставите, од оние хуманистичките во времето на Ерколе I во Ферара, до оперите на Клаудио Монтеверде во Венеција.¹

Спротивност на сценографското изобилство и привилегираната забава за сината крв претставува народната италијанска Комедија дел Арте, која во овој период сè повеќе ги јакне своите позиции на меѓународен план, добивајќи неретко заштита од европските владетели.

Овие различни театарски тенденции ќе ја насочат сценската култура на XVIII столетие, наоѓајќи место во стилско-содржинските аспекти на сликарството на Антоан Вато, првиот претставник на францускиот рококо. Впрочем, неговите дела со театарски сижеа, сцени на музицирање, „галантни празници“ (fête-galant) или нивни комбинации, се особено блиски до театарската, музичката и поетската уметност на неговото време. А нив ги карактеризира истанчена личност и елеганција, кои ќе создадат култура на чувства. Таа претставувала некаков премин од помпезната декоративна класичност од

1. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, volume II, Firenze 1981, 9

времето на Луј XIV, во епохата на разумот. Психолошкиот момент во овие слики се приближува до чувствата на вистинските луѓе, што сепак не значи некаква натуралистичка определба. Артифициелната, „женствена“ грација, луксузот и аркадискиот амбиент ги оддаваат основните мерила на рококо вкусот, кои ќе станат обединувачки елемент на сценските уметности и сликарството во времето на Вато.

Овој француски сликар од фламанско потекло, прво остварил интересен контакт со европското сликарско наследство, преку кое ќе дојде до конечните решенија на рокајната визуелна култура. Најчесто во тој поглед се посочуваат венецијанските сликари на XVI век и Рубенс. Една од прекрасните „бессодржински“ слики на Џорџоне, „Селски концерт“ („Fête champêtre“), се наоѓала во сопственост на Луј XIV. Се работи за идила во природа, каде два љубовни пара опуштено музицираат. Дали овде музиката служи како „храна на љубовта“, или пак двете голи женски фигури се употребени во алегориска смисла (Музи?), останува загатка.² Сепак се работи за еден од првите примери на ослободување на сликарството од митолошко-религиозната зависност и за создавање на една од оние сликарски поезии кои ќе бидат карактеристични за времето на Вато.

Динамичниот барокен сликарски израз на Рубенс, кој со особена виталност му пријде на сетилното задоволство, со својата полнокрвност беше преинтензивен за Вато. Но, Рубенсовите слики како „Градина на љубовта“ и „Сцена покрај замок“, подготвија извесна проекција на „земен рај“, каде паганските чувства ѝ отстапија место на профаната љубов. Особената важност дадена на жената во овие сцени го најавува значењето на моментот на заведување во галантната уметност на XVIII век. Елегантните господа се забавуваат уживајќи во слободната љубов во соодветен аркадиски амбиент од уредено зелено нило, кое оддава присуство на во него интегрираниот цивилизациски елемент.

На сличен начин Вато ги поставува своите момчиња и девојки од „Испловувањето од островот Китера“ (сл. 1, „L'embarquement pour Cythere“) во замислената бујна природа на островот на Афродита. Оваа слика, претставена во 1717 година пред Академијата како приемна, ќе стане најавторитетниот примерок на жанрот *fête galant*. Ако „Испловувањето“ не се базира, тогаш сигурно алудира на комедијата на Флорент Данкур наречена „Тројцата братучеди“ („Les Trois Cousins“) од 1700 (Вато веројатно ја гледал повторната изведба во 1709), особено последната сцена.³ Самата претстава била режирана со танци

2. M. Levey, *Rococo to Revolution*, London 1966, 59

3. E.L. Smith, *A Concise History of French Painting*, London 1978, 123

и песни, а онаа со која еден вљубен пар ги повикува пријателите да појдат со нив на ацилак на островот на љубовта, е една од најилустративните:

*Дојдете на островот Киџера
На ацилак со нас,
Ниедна девојка не се враќа отијаму
Без љубовник или свршеник;
И големојто дело на месџојто
Е најшармантнојто задоволство'.⁴*

Впечатокот предизвикан од оваа Луврска слика може да се спореди со ефектот од некоја Моцартова опера во мало.⁵ Ликовите се облечени во маскенбалски костими и поставени во движење по парови од десно кон лево, каде што на зајдисонце ги чека нивниот закотвен брод за да ги врати дома. Хероизмот од класичните сцени со богови и богинки овде се претвора во излив на страсти. Создавајќи на некој начин модерна историска слика, Вато всушност ја истакна својата задолженост кај современиот француски театар, но и балет кој, меѓу другото, се стремеше да создаде илузија на лекост и воздушност на човечкото тело.

Уште во XVII век световниот живот (таа „вечна комедија“) придобива црти на театарска илузија. Аристократското општество игра во „Астреја“ или „Аркадија“, улога на среќни жители на земјата на нежноста. Места на одвивање на овие импровизирани претстави биле парковите, бавчите, пештерите и фонтаните кои, впрочем, ги заменуваа вистинските шуми, таинствените пештери и бучните водопади. Како реквизити биле користени, меѓу другото, позлатени стапови, рачно изработени драперии, наивни костими од скапоцени ткаенини. Играта на „овчари и овчарки“ во замислен митолошки амбиент, содржела во себе задоволувачка доза на природност и извештаченост, но-сталгични мечтаења, лесна иронија и бесмислена помодност, која одговарала на духовните потреби на самите протагонисти. Дали Вато имал прилика да види нешто слично во активностите на епикурејското друштво „Афродити“ во домот на Кроза во Монморанси, останува тајна.⁶

4. исто, 124, Слободен препев од англиски на песната

5. M. Levey, *Rococo to Revolution, Major Trends in Eighteenth Century Painting*, London, 1966, 62

6. А.Д.Чегодаев, Художественная культура XVIII века, во *Западноевропейская художественная культура XVIII века*, Москва 1980, 53 и 54

Барокниот театар на премиот од XVII во XVIII век не е далеку од овие „домашни“ решенија. Градината, како организирана природа, асоцира на театарски и музички спектакл базиран на идејата на поетот Марино во поемата „Адонис“. Откако паркот со скулптури ќе биде прифатен како совршена сценографија за Мелодрама, во XVIII век го прифаќаат и Опера Буфа и Комедијата.⁷ Самиот обид за бегство во природата, иако сè уште не е созреан во Русоова смисла, ќе резултира со „Манијата по излети“ на Голдони, со што концепцијата на градина станува анти-урбана идеологија од урбано потекло, која на Terra Firma ѝ дава носталгична нота.⁸

Во рамките на актуелното сликарство, Вато најдоследно ќе го замени урбаниот простор со оној на убаво уредените паркови и падини. Сликите „Сакате ли да ги победите убавиците?“ (сл. 2, „Voulez-vous triompher des belles?“), „Друштво во парк“ („Assemblée dans un Parc“), „Вереници на село „ („L'Acordée de Village“), „Овчари“ („Les Bergers“), „Венецијански празник“ (сл. 3, „Fête Vénétien“) и други, го потврдуваат тоа. Во групите луѓе, кои очигледно добро се забавуваат, сликарот најчесто изолира еден или повеќе парови на вљубени. Безгрижниот флерт сепак остава простор за изненадни искри на вистинска љубов. Романтичното осветлување на месечина или зајдисонце, љубовта меѓу мажот и жената, музиката и танцот во амбиент од оплеменета природа, ја создаваат атмосферата на овие платна. „Венецијанскиот празник“ веројатно има повеќе заедничко освен насловот со опера-балетот „Венецијански празник“ на А. Кампр (1710), кој претставува нов сценски жанр презентираан преку музика, песна и танц на сценографија од лирски пејсажни декорации.⁹

Животот и мечтите во творештвото на Антоан Вато се наоѓаат во противречно единство, како што е противречен векот на чувствата и разумот. Но, опаѓањето на општествените вредности и моралот не се теми кои него го засегаат. Лажната љубов, лажното пријателство, изгубената доверба и чесност, избличувањето на човекот од власта и парите, Рењар ги напаѓа во своите комедии, играни од Француската Комедија на почетокот на векот. На суптилното прикажување на деликатните љубовни чувства кај Вато, кои произлегуваат повеќе од емоционалното, отколку од физичкото задоволство, наоѓаме паралела во комедијата на Мариво. Лесната остроумна игра на актерите на Мариво, нивните комични костими, чија сјајна текстура се прелева,

7. H. Leclerc, *Venise et l'avenement de l'opera publica a l'age baroque*, Paris, 1965, 436

8. J.S. Kennard, *Goldoni and the Venice of his Time*, New York, 1920, 21 и 22

9. А.Д. Чегодаев, *Художественная культура...*, 56

длабочината на човечкото доживување, дополнето со адекватната сценографија, совршено се совпаѓа со она што го гледаме на Ватоовите платна.

Во 20-тите години во Париз, Италијанската Комедија заедно со Мариво, даваат добар пример за тоа како лирското ја потиснува патетиката, а дидактизмот се претвора во фин скептицизам, оградувајќи се од *grand gout*. Единствено играта на маскирање и лажно појавување најпосле ќе се доближи до вистината. Во тој стил се прикажуваат драмите на Мариво: „Неочекувана љубов“ (1722), „Двојно непостоење“ (1723), „Преоблечениот принц“ (1724). Сликите на Вато се од поран датум (тој умира во 1721), и иако инспириран од театрот, со право се смета дека конкретно врз Мариво тој извршил влијание, особено во воспоставената рамнотежа меѓу сонот и реалноста, но и во смешната меланхолија.¹⁰ „Двојната игра“, т.е. комичната измама, најпосле ќе станат основа во градењето на повеќето комедии на Мариво. Младите привлечни парови во нив се секогаш во преден план и кон нив е насочено главното дејствие, кое по низа сплетки, треба да го овозможи реализирањето на нивната љубов. Феминизмот на Мариво оди и понатаму од оној на сликарот, навлегувајќи во критика на постојните брачни односи и на положбата на жените во нив и во општеството.¹¹ Најпосле, сликарот и комедиографот биле членови на престижниот салон на Мадам де Ламбер.¹²

Допирните точки на уметноста на Вато и Мариво не ги наоѓаме само во смешната реалност и фантазиите, чувствата и набљудувањето, нежноста и елеганцијата, природноста и позата или деликатноста и дрскоста. Нивна заедничка љубов била италијанската Комедија дел Арте, нејзината импровизирана игра, а особено актерите со секогаш препознатливите маски на Панталоне, Докторот, Бригела, Арлекино, Коломбина.

Од времето кога трупата *Gelosi* играла на сцената на *Hotel Bourbon* во 1577 година, многу вакви дружини изведувале претстави во Франција. Некои од нив повремено работеле заедно со трупите на Молиер на сцената на *Palais Royal*. Историјата на италијанскиот театар била привремено прекината по судбоносната изведба на комедијата „Лажна гордост“ („*La Fausse Prude*“) во 1697, која носи ист наслов како новелата напишана против Мадам де Ментнон, кралската милосница.

10. исто, 58

11. B. Džakula, „Francuska književnost prosvetiteljstva (1683-1802)“, во *Francuska književnost (od 1683 do 1857)*, Knjiga II, Beograd 1978, 75

12. W. Roberts, *Morality and Social Class in Eighteenth - Century French Literature and Painting*, Toronto 1974, 117

Непријателски расположената конкуренција го искористила моментот за да изврши притисок врз кралот, по што Луј XIV наредил Италијанците, не само да престанат со изведби, туку да бидат безусловно протерани од земјата.¹³ Парижаните долго жалеле по веселиот театар, а самиот Вато го овековечил трогателниот момент на нивното протерување од театарската зграда на една изгубена гравура.¹⁴

Пролетта во 1716 година, за време на регентството на Филип Орлеански, Комедија дел Арте повторно заиграла на Париската сцена со одличниот ансамбл на Луици Рикобони-Лелио. За време на својата тринаесетгодишна театарска активност во Франција, Рикобони управува со изведбата на италијански и француски комедии, како и панаѓурски спектакли.¹⁵ Балансирајќи меѓу спонтаната емоционална игра на италијанската комедија и лапидарно изразената игра на француската, тој најдобро го почувствувал нивното соперништво. Во 20-тите години на XVIII век, неговата соработка со Мариво и Фаври ќе му ја овозможи посакуваната реформа на италијанската комедија. Но, и покрај задржувањето на нејзините карактеристични маскирани ликови, замената на италијанскиот јазик со француски, секако го означило почетокот на нејзиното претопување, кое завршило во Париската комична опера.¹⁶

Антоан Вато првпат се сретнал со актерите на италијанската комедија како сликарски мотив кај неговиот учител Клод Жило, веднаш по пристигнувањето во Парис од родниот Валенсиен. Прифаќајќи ја посредно традицијата воспоставена во XVII век од францускиот гравер Жак Кало, а во духот на своето време, Вато ќе создаде свет на соништата, каде што ликовите на Комедија дел Арте се дружат заедно или поединечно со мажи и жени облечени во карневалски костими и секојдневна помодна облека. Урбаниот театар на Жило, тој ќе го смести во паркови и градини, при што гротеската ќе ја замени со љубовна интрига, не одземајќи ѝ притоа ништо на импровизацијата на актерската игра. Честопати со прикажување на препознатливите јунаци, Вато ја открива својата директна инволвираност во театарскиот живот, која не завршува само на ликовна интерпретација на актерската игра. Неговото трагање по материјал во театарот, впрочем, ќе започне традиција во француското сликарство, која ќе се одржува до времето на Тулуз Лотрек.¹⁷

13. C.D. Brenner, *The Theatre Italien, its Repertory, 1716-1793, (with a Historical Introduction)*, Berkeley and L.A., 1961, 1

14. А.К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия*, Москва 1962, 206

15. S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la Riforma del Teatro, Dalla commedia dell'arte alla commedia borgese*, Ravenna 1986, 30 i 31

16. А.К. Дживелегов, *Итальянская ...*, 210

17. E.L. Smith, *A Concise History...*, 122

Во духот на веќе утврдените правила на извлекување на парови од редовите на галантното друштво, слугата љубовник Арлекин ѝ се додворува на една затекната дама на сликата „Дали сакате да ги победите убавиците?“ Не би изненадило тематското толкување на оваа слика како претстава на скитачка театарска трупа, која во паузата го вежба текстот.¹⁸

„Мецетин“ („Mezzetin“, 1717-1719“, сл. 4) облечен во својата автентична облека, свири на гитара и пее седнат на клупата од некој парк. Неможноста да се почувствува хармонијата од звукот на инструментот и гласот на актерот не не попречува да ја чувствуваме болната осаменост и меланхолија во атмосферата на сликата. Присуството на камена статуа на женска фигура во заднината, свртена со грб кон Мецетин, очигледно го содржи одговорот на љубовниот повик, а тоа е каменото студенило кое е глуво за нежната песна.

Психолошката и физичката изолација на ликовите во сликите на Вато кулминира во една од неговите најпознати слики „Жил“ (Сл. 5 „Gilles“), всушност Жил-Пјер, еден од извонредните сложени ликови на француската комедија на маски. Својот контакт со саемските буфонади, сликарот ќе го забележи претставувајќи го нивниот јунак во цел раст, качен на подвижната сцена. Ниско покрај неговите нозе се насираат веселите и ѓволесто насмеани лица на неговите колеги, кои го земаат за потсмев.

Жил бил главниот, а често и единствениот изведувач на претставите на панаѓурските дружини. Законот ги штител официјалните театри, што за нив значело помирување со различни ограничувања: можеле да работат единствено за времетраењето на панаѓурите, и тоа во нивниот круг, без музика, заради Операта, без дијалози, заради Француската комедија и без пантомима заради Италијаните.¹⁹

Жил имал задача со своите лудории да ги забавува посетителите. Но, Ватоовата слика не го отсликува темпераментно-акробатскиот карактер на неговиот лик. Дobar и трапав, смешен и омилен, во исто време грд и привлечен, Жил е претставен воедно од аголот на неговите три животни вистини: смеата, мудроста и тагата. Притоа Вато остана доследен на своите „Театарски ликови“ (Parker-Mathey, No 25), цртеж кој, иако се заснова на цртежот „Четворица комедијанти“ (Лувр) на Жило, не го прифаќа неговиот манир на страст и интриги во сугестивни пози и жива гестикација.²⁰ Високата, совршено мирна фигура на достоинствено-сериозниот Жил не кореспондира со смешниот бел

18. M. Levey, *Rococo to Revolution*, London 1966, 69

19. L. Dubech, *L'Hisroire generale illustree du Theatre*, vol.I, Paris 1931-1934, 6

20. А.Д. Черодаев, *Художественная культура...*, 65

кловновски костим што го носи. Неговиот поглед е директно вперен во публиката, како панаѓурската, така и онаа ликовната, поразен од вистината на театарската егзистенција: „И ние се трудиме да ве задоволиме секој ден“.²¹

Иако не се работи за автопортрет, сликарот постигнал ефект на сопствена идентификација со моделот, создавајќи комплексна психолошка атмосфера, на која укажува и потполната подвоеност на Жил од „живите“ задоволни лица во неговото окружување. Без оглед колку поезијата, мистеријата и меланхолијата на оваа слика се споредуваат со Леонардо, она што најмногу освојува е отворената човечка душа, каква што може да се насре во погледите на едноставните селски ликови од сликите на браќата Ле Нен.

Сликата „Италијанска комедија“ („Théâtre italien“, 1717-1720, Национална галерија-Вашингтон, сл. 6) ја репродуцира меланхоличната атмосфера на „Жил“, поставен уште еднаш како централна фигура со поизразена сенишна, отколку смешна појава. Но, овој пат на сцената се излезени и две групи актери, кои балансираат на двете негови страни. Присуството на различни комични ликови личи на обид да се измири антагонизмот меѓу домашните и странските трупи, во моментот кога се чини дека и самиот Вато, остварувајќи ги своите болни чувства преку изолираната фигура на Жил, станал свесен за блискиот крај. Поставена е хипотеза дека сликата била направена во 1720 година за неговиот личен лекар, Ричард Мид, малку време пред смртта на сликарот.²²

Ноќната сцена „Љубов во Француската Комедија“ („L'Amour au Comedy Français“), насликана под двојно фламанско-венецијанско влијание во време на интензивното дружење на Вато со финансиерот Кроза, е еден од примерите на комбинирање на двата најзастапени сликарски жанра во неговиот опус: галантни сцени и театарски сижеа. Слична по концепција, и исто така како предходната во Берлин, е сликата „Љубов во Италијанскиот театар“ („L'Amour au Théâtre Italien“), која уште еднаш укажува на доминацијата на љубовно-галантните сцени во комедиите.

Многу мали француски сликари (petits-mâîtres), современици на Вато, под негово силно влијание ќе го прифатат не само манирот, туку и интересот за галантни теми и театарски сижеа: Пјер Антоан Кијар (1704-1733), Никола Бертен (1668-1736), а особено Никола Ланкре

21. M. Levey, *Rococo to Revolution*, London 1966, 78

22. Национална Галерија Вашингтон, едисија Музеите на својош, Скопје 1984, 69

(1690-1743) и Жан Батист Патер (1695-1736).²³ Ланкре како и Вато работел кај Жило и Одран, а со особениот талент предизвикувал љубомора кај него. Но, неговите театарски сцени не се поетски фантазии, како оние на сликарот на кого се угледал, туку директни сценски премања од актуелните изведби или спектакли, со други зборови „снимени факти“: „Сцена од трагедијата на Том Корнеј-Грофот Есекс“ (1734), „Танчерката Камарго“ (1730, двете платна се во Ермитаж, Петроград), „Сцена од опера“ и други.

Галантниот дух на француското сликарство на XVIII век по Вато ќе го прослават Буше и Фрагонар, но нивниот зголемен интерес за сетилниот ефект ќе ги оддалечи од пасторалниот тон на уметноста од почетокот на векот. Сликаството на „спалните соби“, како што уште се нарекува, е поврзано не со театарот, туку со сè попопуларниот еротски роман (*roman érotique*).²⁴

Пред да го најави пробивот на реалистичниот жанр во француското сликарство со прекрасната слика „Фирмата на Жерсен“ („L'Enseigne de Gersaint“, 1720, дворец Шарлотенбург, Берлин, сл. 7), со посредство на многубројните графики, главно изведени од неговите платна, Вато извршил силно влијание врз уметноста на голем дел на Европа. Тоа се чувствува во формирањето на младиот Хогарт во Лондон, но уште повеќе во Венеција, која во својот последен блескав век на сликарството, станува втора татковина на стилот рококо. Повеќето од венецијанските сликари и самите престојувале во Париз, кој сè посигурно ги презема од Рим позициите на светска уметничка престолнина. Синот на најголемиот венецијански сликар Џан Батиста Тјеполо, Доменико Тјеполо, на самиот крај на столетието, уште еднаш ќе оствари, како Вато, носталгично-меланхолична врска со јунаците на Комедија дел Арте, подготвен да ги проживеат заедно нејзините последни денови.²⁵

23. И.С. Немилова, Французская живопись XVIII век, каталог, X том од *Собрание западноевропейской живописи*, Москва 1985, 161 и 163

24. W. Roberts, *Morality and Social Class...*, 122

25. A. Mariuz, G. *Domenico Tiepolo*, Venezia 1971

ОСНОВНА БИБЛИОГРАФИЈА

1. E.L. Smith, *A Concise History of French Painting*, London 1978
2. M. Levey, *Rococo to Revolution*, London 1966
3. J. Gallego et F. Megret, *La lève éveille, La grande histoire de la peinture, Le XVIII^e siècle en France et en Italie 1700-1800*, XI vol., Genève 1973
4. А.Д.Чегодаев, Художественная культура XVIII века, во *Западноевропейская художественная культура XVIII века*, Москва, 1980
5. W. Roberts, *Morality and Social Class in Eighteenth - Century French Literature and Painting*, Toronto 1974
6. H.Leclerc, *Venice et l'avenement de l'opera public a l'age baroque*, Paris 1965
7. C.D.Brenner, *The Theatre Italien, its Repertory, 1716-1793, with a Historical Introduction*, Berkeley and L.A 1961
8. S.Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la Riforma del Teatro*, Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese, Ravenna 1986
9. А.К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия*, Москва 1962
10. И.С. Немилова, Французская живопись XVIII век, каталог, X том, во *Собрание западноевропейской живописи*, Москва, 1985
11. Национална Галерија Вашингтон, едн. Музеите на светот, Скопје 1984
12. T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Venezia 1968
13. B. Džakula, S. Marić, M. Pavlović, B. Nastev, *Francuska književnost (od 1683 do 1853)*, Knjiga II, Beograd 1978
14. L. Dubech, *l'Histoire generale illustrée du Théâtre*, 5 vol., s.e. 1931-34
15. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. II. Firenze 1981
16. J.S. Kennard, *Goldoni and the Venice of his Time*, New York 1920



Сл. 1 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Исповување од одсировой Киџера*, 1717, Лувр, Париз (масло на платно)



Сл. 1 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Сакајте ли да ги победите убавициите?* Колекција Валас, Лондон (масло на платно)



Сл.3 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Венецијански њразник*, Национална шкотска галерија, Единбург, (масло на платно)



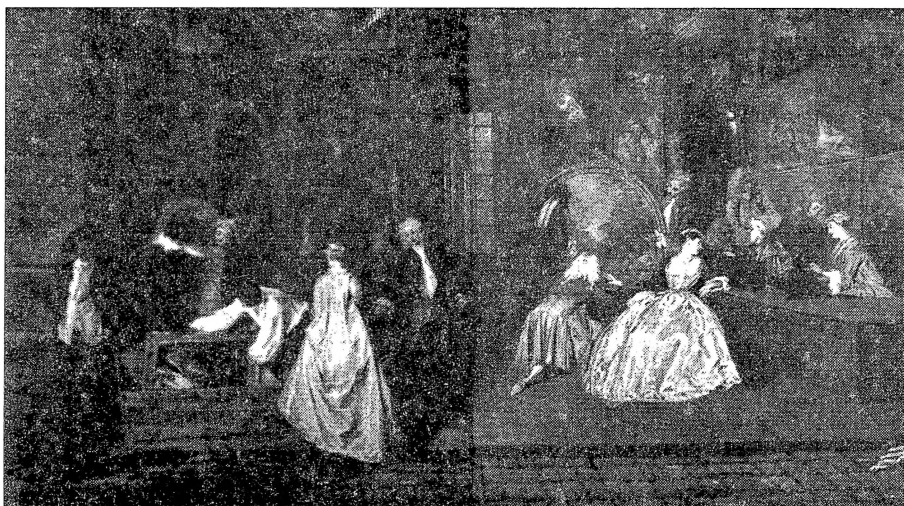
Сл. 4 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Меџџин*. 1717-1719, Музеј Метрополитен, Њу Јорк (масло на платно)



Сл. 5 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Жил*, околу 1721, Лувр, Париз, (масло на платно)



Сл. 6 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Италијански актери*, 1719-1720, Национална уметничка галерија, Вашингтон, (масло на платно)



Сл. 7 ЖАН-АНТОАН ВАТО, *Фирмајна на Жерсен*, 1720, дворец Шарлотенбург, Берлин, (масло на платно)

SUMMARY

Tatjana FILIPOVSKA

THEATRICAL AND STAGY EFFECT OF THE JEAN-ANTOINE WATTEAU'S PAINTINGS

Rococo painting through its first representative, the French artist Watteau (1684 - 1721), manages to be elegant and decorative with no refining away of humanity. He was the poet of his age and he gave it an image in which it would have liked to believe. The new category of picture he invented, the *fete galante*, claimed complete freedom of subject-matter for the painter and gave him an opportunity to approach the human nature. He was closed to the contemporary comedist Marivaux, equally a *modern*, and concerned too with this matter even more explicitly. In the beginning of the XVIII century Opera and Ballet stages in Paris offered scenography and choreography matching Watteau's pictures. Famous Italian Comedy dell'Arte and French Comedy actors, wearing their recognizable costumes, were favoured to Watteau himself. Instead of their dynamical and grotesque behaviour on the stage, the painter was mostly interested in the problem of the loneliness within the human existence.