

ПЕРСОНАЖИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖИНО СЕВЕРИНИ. НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

*Работа представлена кафедрой истории зарубежного искусства
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.*

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А. В. Степанов

Данная статья посвящена рассмотрению творчества Джино Северини на примере работ посвященных персонажу комедии дель арте – Пульчинелле в контексте общеевропейского искусства и выявления национальной специфики.

The article is devoted to Gino Severini's work by the example of the pictures with the characters of the commedia dell'arte, especially Pulichinella, in the context of all-European art and national specificity.

В первой половине XX века итальянские художники при наличии национальной специфики работали в общеевропейском русле. В чем состояли их особенности и что они заимствовали у других европейских мастеров? Ответить на эти вопросы я постараюсь на примере творчества итальянского живописца Дж. Северини, точнее, на примере его произведений, посвященных одному из самых любимых персонажей комедии дель арте в Италии – Пульчинелле.

Известно, что интерес к персонажам комедии дель арте, рожденным на итальянской земле еще в XVI веке, был огромным во многих европейских странах, осо-

бенно во Франции. Именно в этой стране сложилось большинство иконографических схем изображения масок итальянской комедии. Актуальность их для искусства и театра сохранялась на протяжении многих столетий. Неудивительно, что в XIX и в начале XX столетий популярность этих героев во Франции росла, ведь они проникли не только в театры и балаганы. Персонажи комедии дель арте буквально царили на маскарадах, общественных и частных карнавалах, в литературе и изобразительном искусстве. В Италии в XIX веке герои комедии масок были органичной частью культуры, однако в изобразительном искус-

стве к ним обращались не так часто, как во Франции.

К началу XX столетия Париж стал европейской культурной столицей, куда устремлялись все те, кто жаждал нового в искусстве. Приезжая во Францию, итальянские художники погружались в водоворот новейших революционных преобразований, но среди этого вихря последних тенденций они то и дело видели маски комедии дель арте на картинах самых известных мастеров. Среди таких художников был Дж. Северини, который прибыл в Париж в 1906 году.

Ко времени увлечения кубизмом относится одна из первых его работ, посвященная персонажу комедии дель арте, «Арлекин с мандолиной» (1918, Милан, Галерея Навиглио). Не вызывает сомнений, что эта картина была создана под влиянием Пикассо. Таким образом, возникает странная ситуация, что итальянский художник обращается к персонажу итальянской комедии под влиянием общеевропейского увлечения и, в особенности, творчества великого испанца.

Вскоре после недолгого забвения на художественной сцене появился еще один герой итальянской комедии – Пульчинелла, благодаря блистательному одноименному балету 1920 года на музыку Стравинского, над созданием костюмов к которому работал Пикассо.

Пожалуй, впервые Северини обратился к этой маске в 1921 году, когда он создал для сэра Дж. Ситвелла в его замке Монтегифони около Флоренции серию фресок, сюжетом которых стал вечный любовный треугольник Пульчинелла – Коломбина – Арлекин¹. В это время он находит круг персонажей, с которыми не будет расставаться на протяжении всего творчества.

Так, в 1922 году он пишет картину «Два Пульчинеллы» (1922, Гаага, Городской музей). В отличие от французской традиции, согласно которой Пульчинелла был одет в короткие, узкие панталоны, сюртук,

как правило, украшенный цветным галунном и крупными пуговицами, а также имел шляпу с перьями и широкими полями, Северини показал своих Пульчинелл в белых крестьянских одеждах, черных полумасках и конусообразных колпаках, так как этого персонажа изображали итальянские мастера, начиная с середины XVIII столетия. Однако Северини не смог избежать французского влияния. Он дополнил их одеяния широким воротником, напоминающим жабо и манжеты Пьеро. Художник отказался от традиции XVII–XVIII веков изображать Пульчинеллу пузатым и с большим горбом. Северини обращается к типу, существовавшему в конце XVI – начале XVII столетия, показывая персонажа без телесных уродств.

Северини, вслед за своими итальянскими предшественниками П.-Л. Гецци, А. Маньяско, Дж. Б. Тьеполо и Дж. Д. Тьеполо, обращается к важной особенности этого персонажа – способности раздваиваться. Он показал двух Пульчинелл-двойников. Художник так близко изобразил их друг к другу, что они сливаются в единое очертание фигур. Пульчинеллы отличаются лишь музыкальными инструментами, на которых они играют. Возникает странное ощущение: то ли это близнецы, то ли это один персонаж, показанный и в фас, и в три четверти. Подобный прием изображения одного и того же героя несколько раз использовали мастера Возрождения.

Наличие многочисленных двойников можно встретить в более поздней картине «Акробаты или маски и руины» (1928, Флоренция, Банк Тосканы). В ней, следуя итальянской традиции, Северини создает особый мир, населенный Пульчинеллами. На первом плане они показаны аплодирующими выступлению девочке-акробатке на шаре, мотив, появившийся, несомненно, под влиянием одноименного произведения Пикассо. Выступлению девочки аккомпанирует женщина, бьющая в бубен. В своеобразном концерте участвует и играющий на гитаре Пульчинелла, который изобра-

жен восседающим на капители колонны, то ли как скульптурное украшение, то ли исполняя роль античного божества. Такое наделение Пульчинеллы ролями персонажей античной мифологии можно встретить в творчестве Тьеполо. Герои Северини показаны среди руин. Подобный фон использовали до него и Маньяско, и Гецци, однако у художника XX века Пульчинеллы стоят среди античных развалин Рима. С одной стороны, вид абсолютно современный, многие руины узнаваемы, с другой, присутствует неопределенность, ведь такими они были и много веков назад. Это ощущение вневременного состояния, характерное для старых мастеров, и то, что станет своеобразной визитной карточкой «магического реализма», Северини достиг еще в работе «Два Пульчинеллы» и сохранит во многих последующих произведениях, например, в картине «Семья бедного Пульчинеллы» (1923, Роверето, Музей современного искусства Тренто и Роверето).

В начале 1920-х годов Северини, работая над созданием росписей в Монтегуфони, был увлечен творчеством художников Ренессанса. Благодаря их влиянию и в станковых произведениях Северини появились некоторые композиционные приемы старых итальянских мастеров. Примером может служить мотив веранды, где располагаются персонажи и за которой раскрывается пейзаж. Он был довольно широко распространен в сценах «Поклонения младенцу Христу» и был символом рая. Эту композиционную схему Северини использовал в произведениях «Два Пульчинеллы» и «Семья бедного Пульчинеллы», последнее он дополнил традиционной для итальянского Возрождения иконографией – «Святое семейство». В роли Святого Иосифа у Северини выступает Пульчинелла, как и у многих художников Ренессанса, он показан позади основных персонажей. Маленький Арлекин изображен в позе Иоанна Крестителя, жестом указывая на младенца на руках у матери. Вместо креста он держит скрипку. У ног Арлекина и матери лежит

сверток с нотами и подписью «G. Severini». Этот прием часто использовали мастера итальянского Возрождения, оставляя авторграф на своих произведениях. Поза матери с ребенком также близка к иконографии Мадонны с младенцем. Таким образом, в картине «Семья бедного Пульчинеллы» связь с эпохой, которой восхищался Северини, становится очевидной как никогда.

Еще одна особенность, которая присутствовала практически во всех произведениях Северини, посвященных персонажам комедии дель арте, – музыкальность. Ярким примером может служить эскиз «Концерт масок» 1922 года (частное собрание). Здесь художник вновь изображает трех Пульчинелл так близко друг за другом, что они сливаются воедино. На первом плане показана Коломбина, играющая на мандолине. Два первых Пульчинеллы также музицируют: один на гитаре, другой на кларнете, как и в картине «Два Пульчинеллы». Центром пересечения всех силовых линий является гитара и рука, играющая на мандолине. Все вокруг продолжает мелодию плавных линий.

Впоследствии в творчестве Северини, за исключением нескольких произведений, музыкальный инструмент станет обязательным атрибутом для Пульчинеллы.

Так, в картине 1923 года «Пульчинелла в комнате» (Италия, частное собрание) автор вновь на первом плане показывает этого персонажа с гитарой в руках. Художник находит для персонажей комедии дель арте позу, которая неоднократно будет воспроизводиться в творчестве Северини, в таких работах, как «Семья бедного Пульчинеллы» (1923), «Музицирующий Пульчинелла (Пьеро-музыкант)» (1924, Роттердам, Музей Ван Бенингена) и др. Герой смотрит в сторону, в данном случае на ноты. Голова его повернута в профиль, плечи в фас, а нижняя часть торса и ноги вновь в профиль, но в противоположную сторону по отношению к голове. Эта поза напоминает канон изображения человеческой фигуры в древнеегипетском рельефе. Во многом благода-

ря этой условной позе Северини усиливает ощущение кукольности своих моделей, словно перед нами не самостоятельные персонажи, а марионетки.

Северини вновь обращается к важному свойству Пульчинеллы – иметь двойников. Однако на этот раз не он сам, а все вокруг этого персонажа повторяется. Так его гитара, ноты и фрукты изображены в картине несколько раз. На первом плане в руках Пульчинеллы показана гитара, а на ноты он смотрит. На втором – изображен стол, где есть эти же предметы и фрукты. Они выглядят более условно, каждый показан по отдельности, так, словно это предметы вырезаны из разных картин и произвольно разложены в ожидании художника, который выбрал их для коллажа, а к работе приступить не успел. На третьем плане над дверью изображен натюрморт, трактованный в кубистической манере, где гитара, ноты и фрукты составляют продуманную композицию. Таким образом, Северини показывает три плана, словно три ступени, по которым он идет от кубизма к классике. И этот путь художник пройдет в своем творчестве в обе стороны неоднократно.

Еще одна странность этой картины – у всех инструментов отсутствуют струны. На нотах есть лишь расчерченный нотный стан и название «Piccola Bruna» (Маленькая Бруна), но нет самих нотных знаков. Подобный прием год спустя использовал француз А. Дерен в картине «Пьеро и Арлекин» (1924, Париж, Музей д'Оранжери). В первой половине XX века увлечение мистикой и алхимией было широко распространено. Если обратиться к книгам, дающим толкование символов, например Алкиати, то там можно обнаружить, что струнный инструмент, гитара или скрипка, был символом тишины². Возникает странная ситуация – все в картине призвано говорить о музыке, и в то же время ее нет. Может быть, это музыка молчания, тишины, а может – предчувствие странных снов сюрреализма.

На протяжении нескольких последующих лет Северини сохраняет уже найден-

ный в более ранних произведениях изобразительный язык. Так, в 1924 году он пишет картину «Игроки в карты» (Верона, Галерея делла Скудо). Тема игры в карты была необычайно популярна среди художников-кубистов, да и туз, изображенный в центре полотна, Северини часто использовал в предшествующих работах. Северини впервые совместил эти два сюжета, обратившись к изобразительному языку неоклассики. Художник показывает странную ситуацию – Пульчинелла, сидящий за игорным столом, приподнял маску и, пожалуй, впервые показал свое истинное лицо. Пульчинелла превратился из персонажа в обычного человека, актера в костюме, такого же, как и другие игроки. Только один раз Северини совершает эту метаморфозу. Впоследствии его Пульчинелла никогда не покажет своего лица, он навсегда останется «синьором-маской».

В картине присутствует еще один персонаж комедии дель арте – это Арлекин, следящий за игрой. Он изображен в маске и с неперменным атрибутом – палкой-дубинкой. В отличие от французской традиции, где Арлекин, как правило, противопоставляется Пьеро, например как агрессор и жертва или баловень судьбы и вечный неудачник, в творчестве итальянских художников персонажи существуют сами по себе, как в работе Северини «Игроки в карты» или в произведении А. Донги «Карнавал» (1923, Частное собрание). При сравнении этих картин можно выделить общие черты, характерные для последующих работ итальянских художников. Во-первых, персонажи изображаются условно, все больше и больше напоминая кукол-марионеток. Этот прием, вероятно, впервые появился в творчестве П. Пикассо в портрете Л. Мясина в роли Арлекина (1917, Барселона, Музей Пикассо). В 1920-е годы он станет необычайно популярен в произведениях итальянских художников, как самого Северини, так и в творчестве А. Донги. Ярким примером может служить его картина «Жонглер» (1926, Альбиния,

коллекция А. и И. Марамотти), где художник показывает Арлекина в странной для человека позе, сидящим на полу с широко раскинутыми ногами, но зато для куклы вряд ли можно найти более распространенное положение. Его руки значительно увеличены. С одной стороны, как и белые шарики, они говорят о его профессии. Он жонглер. Такой прием рассказа через различные детали о роде занятия модели был весьма популярен у старых мастеров. С другой стороны, разномасштабность частей тела напоминают куклу, лицо, кисти рук и ступни которой изготовлены из фарфора, а туловище набито ватой. Отрешенный взгляд дополняет общее впечатление.

Второй характерной чертой было изображение персонажей комедии дель арте на фоне однотонной стены. Кроме того, в картине присутствовали либо драпировка – кулиса, либо фрагмент пейзажа, или и то, и другое. С одной стороны, эти детали являлись атрибутами сцены – кулиса и театральный задник, с другой, они, словно сон, мечта противопоставлены унылой однообразной действительности. Это своеобразный выход в другой мир. Однако между персонажами и пейзажем существовала не-

преодолимая граница, которая привносила в произведение настроение легкой грусти. Эти черты можно увидеть в «Карнавале» А. Донги (1923), «Игроках в карты» Дж. Северини (1924), «Жонглере» А. Донги (1926), «Комедии дель арте» Г. Джанни (ок. 1937, частное собрание), «Карнавале» Северини (1955, литография, частное собрание) и др.

В 1940–1960-е годы Северини продолжал изображать Пульчинеллу. В таких работах, как «Пульчинелла и музыкальные инструменты» (1942–1943, гравюра), «Музыканты» (1955, Франция, частное собрание) и др. в композиционном решении очевидно влияние Пикассо. С другой стороны, в таких работах как «Пульчинелла и одалиска» (ок. 1943, частное собрание) в выборе темы и особой живописности чувствуется связь с А. Матиссом.

Подводя итог, хочется отметить, что при несомненно доминирующем влиянии творчества Пикассо на работы Северини художник, опираясь на опыт итальянских предшественников, смог создать в изобразительном искусстве свой образ столь любимого персонажа итальянской комедии, как Пульчинелла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Cowling E., Mundy J. On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930. London, 1990. P. 237.

² Lee J., Derain A. New York, 1990. P. 95.