

Е.Э.МИЛАНИЧ

СТИЛИСТИКА COMMEDIA DELL'ARTE В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ст.

Статья посвящена рассмотрению особой черты художественного мировосприятия представителей русского искусства начала XX века – способности к иносказательному, мифологическому переосмыслению реальной действительности и выражению своего отношения к ней с помощью символики маски. Анализируются причины актуализации в художественной культуре России на рубеже XIX – XX веков мифологического начала, которое приводит к возрождению в искусстве стилистики commedia dell'arte. Вариативность трактовки масок итальянской комедии деятелями русского искусства колеблется от жизнерадостного веселья карнавальная маски – через единение человека и маски – к маскарадности как форме чувственно-образного мышления и олицетворяет противоречия художественного мироощущения эпохи серебряного века.

Современный человек, живущий на рубеже XX – XXI веков, стремится соотносить любое явление культуры с подобными явлениями, возникавшими на предшествующих этапах ее развития. Действительно, анализ и осмысление неоднозначности и нестабильности ситуации в искусстве нашего времени предполагают ретроспекцию в прошлое, позволяющую глубже ощутить сущность происходящего сегодня. Актуализация культурной памяти, определяющая современное восприятие произведений искусства, делает необходимым прочтение существующей “переходной” ситуации в художественной культуре начала XXI ст. сквозь призму “переходов” в предшествующей истории. И прежде всего обращает нас к рубежу XIX – XX стст., времени, когда, по мнению большинства исследователей, ясно обозначились подобные признаки изменения художественного мировосприятия.

Деятели русской художественной культуры на рубеже XIX – XX веков присуще особое свойство чувственно-образного мышления – способность к иносказательному, мифологическому переосмыслению реальной действительности и выражению своего отношения к ней с помощью символики маски. В начале XX века, как и столетием позже, возникает потребность ретроспективного переосмысления маскарадной образности, прежде сконцентрированной в итальянской комедии масок. Вариативность трактовки комической маски деятелями искусства начала XX века проявляется не только на сцене драматического театра, но и в других сферах художественного творчества. Цель данной статьи заключается в определении значения и роли стилистики commedia dell'arte в русском искусстве начала XX века.

Появление стилистики commedia dell'arte в русской музыке, изобразительном искусстве, литературе начала XX столетия традиционно рассматривается исследователями не с точки зрения актуализации комических масок на рубеже веков, значимости их роли в искусстве и, шире, в эмоционально-психологических настроениях эпохи, а как составляющая часть анализа балетного спектакля, картины, поэтического образа. Так, В.Красовская, Г.Добровольская, К.Рудницкий, А.Смирин упоминают о героях комедии масок в связи с описанием театральных постановок начала XX века, неоднозначностью режиссерской трактовки или пластического решения того или иного спектакля. Р.Власова, М.Давыдова, М.Пожарская, Д.Сарабьянов, Ф.Сыркина, С.Костина затрагивают вопросы употребления характерной образности итальянской комедии, рассматривая развитие театрально-декорационного искусства на рубеже XIX – XX веков. Активное использование мотивов и персонажей commedia dell'arte художниками круга “Мира искусства” заставляет исследователей их творчества обратить внимание на художественное воплощение тематики комедии (А.Гусарова, Д.Коган, Н.Лапшина, М.Неклюдова, С.Паршин, В.Петров, А.Русаква, Д.Сарабьянов, Г.Стернин). В то же время причины выхода стилистики commedia dell'arte из сферы театрального искусства в другие области творчества, философско-эстетические рефлексии деятелей искусства, посвященные образности комедии масок и проявляющиеся в создании новых произведений искусства, взаимосвязь возникающих художественных ассоциаций с общим

умонастроением эпохи на рубеже XIX – XX веков – все это остается за границами исследования.

Несмотря на возрастающий интерес современных исследователей к русской художественной культуре начала XX века, она по-прежнему является загадочным и не до конца осознанным периодом в истории искусства отчасти благодаря множественности и неоднозначности проблемных противоречий той эпохи как в социальной, так и в духовной жизни общества. К тому же духовный кризис на рубеже XIX – XX веков дает возможность разъятия цельного художественного образа в восприятии, мышлении и воплощении, единство которого было характерно для больших стилей прошлого.

Неустойчивость жизненной позиции и скептическое умонастроение художественной элиты начала XX века проявляют себя в ироничности, которая становится неотъемлемой частью мышления деятелей искусства. Ирония является отрицанием существующего “порядка вещей на основании его несоответствия идеям” [1, с. 336 – 337]. Ирония помогает обрести утраченную целостность восприятия, снимая условные разграничения между критическим и поэтическим, прошлым и настоящим. Необратимости причинно-следственных связей реального мира ирония часто противопоставляет свободную игру прихотливого воображения, в которой доминирует праздничное, карнавальное умонастроение.

Дух карнавала – отрицание существующего порядка и обещание иного, гармоничного мира – вновь возрождает к жизни жизнерадостных, легкомысленных персонажей *commedia dell'arte*: Арлекина, Коломбину, Пьеро. Итальянские маски, олицетворяющие простые житейские истины и передающие лишь внешнюю характеристику распространенных социальных типов, контрастируют с чрезмерной психологической усложненностью человека начала XX века. Кроме того, они обещают иносказание, мистификацию, игру, в чем скрывается особенное обаяние традиций итальянской импровизированной комедии в условиях русской действительности начала XX ст.

Но на рубеже XIX – XX веков комические маски приобретают ностальгический оттенок по “чистой театральности”. Так, в своих ретроспекциях воссоздает мир парижской Итальянской комедии XVII века А.Бенуа. Его эрудиция, использование художественного метода театрализации находят себе выход в серии картин “Итальянская комедия”.

Искрящийся в *commedia dell'arte* народный юмор, неразрывное сплетение поэзии и иронии, умноженное и прихотливо обыгрываемое, видоизменяемое театральными подмостками, масками, костюмами, занимают важное место в творчестве С.Судейкина. Уже “Карусель” давала почувствовать, что приверженность стилистике итальянской комедии масок – одно из самых органичных проявлений души художника. Театр в театре, как бы удвоенная театрализация – сущность картины “Арлекиада”, где представлена сценка театра марионеток со зрителями и музыкантами. Магия подмостков здесь доводится до высшей степени, но в равной степени разоблачается и ее мнимость. Нагнетая искусственность и мистификацию, художник подходит к их предельному выражению в художественном образе.

Для В.Мейерхольда техника *commedia dell'arte* воплощает возвращение к старинным формам театра, к его игровой природе и осваивается режиссером в пантомиме А.Шницлера “Шарф Коломбины” в сценографии Н.Сапунова. Но традиционный сюжет итальянской комедии масок трактуется в духе своеобразной Гофманианы с острейшим сочетанием реального и фантастического планов. Гротеск, являясь основным приемом постановки, вызывает к жизни нелепые, смешные, а подчас и жуткие маски (которые Н.Сапунов попросту называл “рожками”), осмеивающие пошлость обыденной жизни. Театральные картины Н.Сапунова, созданные по мотивам постановки, также пронизаны гротесковым духом *commedia dell'arte*. Жизнь, изображенная в них, озарена пылким воображением, освещена огнями рамп, вынесена на сцену, где небывало обнажаются пружины человеческого существования. Крайняя мистификация, определяющая образный строй пантомимы “Шарф Коломбины”, как нельзя более отвечает мироощущениям человека начала XX века.

Двойственность, нарочитая усложненность, присущая художественному мышлению начала XX века, накладывают свой отпечаток на трактовку масок *commedia dell'arte*.

Например, В.Мейерхольд характеризует образ Арлекина так: “Это придурковатый простак, слуга-пройдоха, кажущийся всегда весельчаком”. Но Арлекин – “могущественный маг, чародей и волшебник, представитель inferнальных сил... Два лика Арлекина – два полюса. Между ними бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков... Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комедианта” [2, с. 218–219]. В результате актуализация комических масок приводит к утверждению тем театра и балагана как воплощению мнимости праздничной “личины” жизни, скрывающей ее грозный лик.

Героями своих “Фейерверков” избирает персонажей *commedia dell'arte* К.Сомов, считая единственными реалиями ее “вечные” истины. Но и их разьедает ирония, и свойственное художнику насмешливое отношение к своим героям находит здесь выражение в уподоблении их куклам, а лиц – маскам. В картине “Арлекин и дама” художник “разрисовывает” лицо Арлекина, а личико дамы, контрастируя с белизной ее плеч, кажется розовой маской. Демонстративна и фарфоровая вычурность поз персонажей. Часто в маскарадной безликости героев К.Сомова чувствуется надрыв, а в преувеличенной пышности праздника – болезненность и усталость. Когда маскарадные маски спадают, под ними зияет оскал череп. Эпиграфом к картине К.Сомова “Арлекин и Смерть” можно считать слова Н.Евреинова: “Ведь Арлекин, как понятие, – это же шут, красивый, дерзкий шут, вечно живущий, идеализированный в душе каждого человека, с большой буквы Шут, не изменяющий своей позиции даже перед ликом Смерти... Разве здесь, в этом непонятном мире, где величайшее открытие науки только лишнее доказательство сонма тайн, нас окружающих, разве здесь, все время, непрерывно, ежеминутно мистифицируемые неизвестным нам шутником, обманываемые на каждом шагу нашими же собственными чувствами, разве можем мы здесь к чему бы то ни было, кончая Смертью, относиться серьезно!..” [3, с. 191].

Подобные тенденции также нашли свое выражение в балетах “Русских сезонов”, в частности балете “Карнавал”, поставленном на музыку Р.Шумана. Балет шел в сукнах, и фигурки в духе бидермейер-стиля появлялись на темно-синем фоне, словно виньетки, набросанные рукой умелого художника-стилизатора. “Карнавал” упрекали в разладе с музыкой, балетная инсценировка сообщала романтическим порывам Р.Шумана оттенок призрачности и маскарадной игры.

Сюжет балета основан на тщетных попытках незадачливого мечтателя Пьеро удержать, остановить ускользающий идеал красоты в образах Кьярины, бабочки и Коломбины, похожей на фарфоровую статуэтку. Но дух “Карнавала” воплощал Арлекин-Нижинский. Черная полумаска, не надетая, а нарисованная, словно бы являла подлинное лицо персонажа. Опираясь на описание спектакля В.Красовской, можно утверждать, что все изображаемое было игрой, издевкой над настоящими чувствами: любовь, говоря о которой, Арлекин вынимал из груди воображаемое сердце и картинно слагал его к ногам Коломбины; ревность, превращавшая Арлекина в “радужный волчок” [4, с. 398].

Коломбина – мечта, которая на миг стала плотью, была создана для Т.Карсавиной, и ее “кукольность”, безликость вели не к обобщенному, а к отвлеченному образу-маске. В.Красовская характеризует искусство Т.Карсавиной как “идею двуединства человека и маски” и отмечает, что “интеллектуальное искусство Карсавиной как нельзя больше срасталось с задачами пластических стилизаций Фокина, Бенуа, Бакста” [5, с. 284]. (Идею двуединства, сплава “лика” и “личины” олицетворяли и другие роли Т.Карсавиной: Жар-птицы из балета И.Стравинского “Жар-птица”, девушки из “Призрака розы” К.Вебера). Недаром русская печать нарекла Т.Карсавину “царицей коломбин”, искусительной и дразнящей, а для парижан балерина олицетворяла центральный образ “Русских сезонов” – образ роковой искусительницы.

Образы соблазнительных красавиц в обширном репертуаре Т.Карсавиной увенчала партия Балерины из балета И.Стравинского “Петрушка”. В замысле балета традиции русского балагана тесно переплетаются с образностью итальянской комедии масок, сохраняющей связь с карнавальным площадью.

Карнавальные мотивы становятся для создателей балета не столько темой для изображения, сколько формой образного мышления, формой отстранения действительности. Сюжет спектакля служит лишь фундаментом для своеобразной

“балетной драмы”, выражающей вполне современные идеи и мироощущение. Недаром критики находили, что в “Петрушке” “слишком много от Достоевского”, или сопоставляли его с “Балаганчиком” А.Блока. По словам А.Бенуа, в балете “проходит, как в фокусе, жизнь не только одного человека, но и вся трагедия столкновения жизни одного с жизнью всех” [6, с. 97]. Сюжетная основа балета вызывает ассоциации с тематикой итальянской комедии масок, но в то же время использование образов-масок позволяет высказать авторскую точку зрения, избегая жестких оппозиций и противопоставлений.

Трагическое мироощущение русской интеллигенции на переломе столетий рождает ощущение человека-куклы, управляемого роком. И потому кажется, что людская ярмарочная жизнь – это мир фантазмагии, маски, театра, и, наоборот, Петрушка, кукла, наделен живой и трепещущей душой. Эффект подчеркивается плоскостным и подчеркнута условным фоном декорации А.Бенуа. Его эскизы бытовых персонажей приобретают яркую театральную декоративность, а подчас – гротескность. И.Стравинскому также впервые в русской музыке удается воссоздать обобщенный красочный облик городского народного гулянья, взятого не “из жизни”, а из красочной сферы русской живописи, что подчеркивает его искусственность, ненатуральность. С музыкой И.Стравинского обычно связывается и трагическая противоречивость главного персонажа балета.

Следует отметить, что трагизм куклы Петрушки в русской культуре начала XX века проявляется по-разному – от философских обобщений до пустого модничанья, от символики “Балаганчика” А.Блока до коммерческих спекуляций. В руках больших художников тема шута, пытающегося противопоставить свою индивидуальность установленной рутине жизни, доказать, что под пестрым нарядом скрыто любящее, ненавидящее, страдающее сердце, становится темой одиночества художника. Трагикомическая битва Петрушки с Арапом раскрывается как извечная схватка поэтического и прозаического начал в сутолоке равнодушной жизни. В “Петрушке” духовное одиночество героя оборачивается не уходом в мечту, а безысходностью: зло оказывается сильнее мечты. Тема бессилия личности перед роком становится неожиданно для самих авторов темой насилия над личностью.

Восприятие комической маски как средства для преодоления противоречий реальной ситуации, средства, позволяющего “прорваться к себе” в новом образе путем превращений и перевоплощений, становится особенностью мироощущения эпохи на рубеже XIX – XX веков, что доказывает совпадение трактовки образа Петрушки с маской Пьеро в лирической драме “Балаганчик” А.Блока.

В “Балаганчике” настойчиво подчеркиваются двойственность жизни, одновременное существование “двух миров”, не поддающихся разграничению, которые тонко и убедительно передавала постановка пьесы В.Мейерхольдом в декорациях Н.Сапунова. Здесь обыкновенные люди – марионетки, и, наоборот, условные театральные персонажи Пьеро, Арлекин – это герои с подлинными человеческими чувствами. Недаром центральным персонажем “Балаганчика” и является театр – театрик с занавесом, суфлером, с разделением прав автора и театра, с явно нарисованной декорацией, не имитирующей ни жизнь, ни живопись, ни выставочный интерьер с традиционными, хотя и стилизованными персонажами старинного театра. Откровенная искусственность этого театрлика в декорациях Н.Сапунова позволила донести до зрителя безжалостную иронию и болезненную лиричность “Балаганчика”, его особую, жутковатую двуплановость. (Спектакль вызвал к жизни также гротескную картину Н.Сапунова “Мистическое собрание” на театральную тему.) Сам В.Мейерхольд играл здесь Пьеро – смешного неудачника, мечтателя, чуждого жизни. “То гибкий, то ломкий, то нежный, то сардонически колкий Пьеро-Мейерхольд был фантастическим, но очень настойчивым возражением пошлomu балагану жизни. Он был с этой жизнью несовместим, был от нее явственно отчужден, и в то же время он с ней соприкасался, и всякий раз жизнь грубо отталкивала его” [7, с. 92]. В соответствии с пьесой А.Блока В.Мейерхольд интерпретирует эту маску с романтической иронией: она закрывает неподвижной насмешливой гримасой страдающее человеческое лицо, она прячет боль и, как щит, обороняет тонкую, чувствительную душу от прикосновений грязной и грубой реальности. Более того, человек, лицо которого спрятано под маской, как бы обретает независимость

от повседневной жизни, над ней возвышается, ее высмеивает безбоязненно и горько. Тема Пьеро читается как воплощение искусства в этом мире, воплощение мироощущения художника на рубеже XIX – XX веков.

Персонификацией души автора обусловлено появление “театральных” двойников в поэзии И.Анненского, образов, восходящих к русскому балагану, к *commedia dell'arte*, к балету начала XX века. Арлекин и Пьеро – маски итальянской комедии – воплощают трагическое раздвоение души поэта, своим появлением создают ощущение фальшивости и театральности. Смена масок отражает степень погружения автора-героя в мир реальности и постижение им трагедийности бытия. Автор “нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни. И вот здесь-то маски шута и дурака, конечно, различным образом трансформированные, и приходят на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные ... с хронотопом народной площади и с театральными подмостками... Найдена форма бытия человека – безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения-опубликования” [8, с. 196 – 197].

Подводя итоги, следует отметить, что притягательность масок итальянской комедии в условиях русской действительности начала XX века основана на их способности создавать праздничную атмосферу и “выводить” зрителя из исторического времени, включая его в мифологическое пространство, иллюзорный маскарадный мир. Мифологическая модель мира позволяет преодолевать возникающие в историческом времени противоречия и наделяет его новыми, мифологическими смыслами. Границы между искусством и жизнью оказываются разомкнутыми, и мифологическое начало превращает повседневное существование человека в карнавал, маскарадное действо, исполненное скрытого смысла (“миф – театр души” у Вяч. Иванова).

Двойственность мировосприятия рождает потребность вернуться к первоисточкам, обрести утраченную целостность, что и актуализирует стилистику *commedia dell'arte* в русской художественной культуре на рубеже XIX – XX веков. Вариативность трактовки масок итальянской комедии деятелями русского искусства колеблется от жизнерадостного веселья карнавальной маски – через единение человека и маски для создания собственного образа-имиджа – к маскарадности как форме чувственно-образного мышления. Маска *commedia dell'arte* символизирует фигуру художника в произведениях искусства, антиномия Арлекин – Пьеро олицетворяет противоречивость художественного мироощущения. Комическая маска, являясь средством отстранения и защиты духовности личности от жестких реалий внешнего мира, в то же время соединяет ее с реальностью. В использовании данной функции маскарадной образности и заключается причина столь пристального внимания деятелей русского искусства начала XX века к стилистике *commedia dell'arte*.

1. *Можейко, М.А.* Ирония / М.А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн.: Интерпресс-сервис; Книжный дом, 2001. – С. 336 – 338.

2. *Мейерхольд, В.Э.* Статьи. Речи. Письма. Беседы: в 3 т. / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1: 1891 – 1917. – 350 с.

3. *Коган, Д.З.* Судейкин С.Ю.: 1884 – 1946 / Д.З. Коган. – М.: Искусство, 1974. – 216 с.

4. *Красовская, В.М.* Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. / В.М.Красовская. – Л.: Искусство, 1971. – Т. 1: Хореографы. – 526 с.

5. *Красовская, В.М.* Русский балетный театр начала XX века: в 2 т. / В.М.Красовская. – Л.: Искусство, 1972. – Т. 2: Танцовщики. – 456 с.

6. *Эткинд, М. А. Н.* Бенуа: 1870 – 1960 / М. Эткинд. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 216 с.

7. *Рудницкий, К.* Режиссер Мейерхольд / К. Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 527 с.

8. *Бахтин, М.М.* Формы времени и хронотопа в романе / М.М.Бахтин // Литературно-критические статьи / сост. С.Бочаров, В.Кожин. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 121 – 290.