

УДК 7.034

Прикладова М.А.¹**ГЕРОИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АНТУАНА ВАТТО**

Санкт-Петербургский государственный университет

M. Prikladova**THE CHARACTERS OF THE COMMEDIA DELL'ARTE
IN ANTOINE WATTE'S WORK**

St. Petersburg State University

Аннотация: Несмотря на приказ Людовика XIV в мае 1697 г. о запрете спектаклей, просуществовавший до 1716 г., герои комедии дель арте являются объектом интереса французских мастеров на протяжении всей первой трети XVIII в. При этом в их трактовке происходит эволюция, свидетельствующая о новой интерпретации известных персонажей. Статья посвящена развитию образов героев комедии дель арте в творчестве А. Ватто. Несмотря на влияние К. Жилло, которое явственно ощущается в наиболее ранних работах А. Ватто, последний постепенно всё больше стремится к уходу от конкретных театральных источников и сосредоточению внимания на передаче оттенков чувств. Он проявляет близость к принципам П. де Мариво. Нередко А. Ватто совмещает героев комедии дель арте с античными персонажами, раскрывающими или дополняющими изображённый сюжет.

Ключевые слова: А. Ватто, К. Жилло, Франция, Италия, XVIII в., рококо.

Abstract: In 1697 Louis XIV banned Italian actors on French stage. This order was cancelled only in 1716. Despite this fact the characters of the commedia dell'arte were the object of interest of French painters through the first third of the XVIII th century. At the same time there was an evolution in their interpretation. The paper is dedicated to the transformation of characters of the commedia dell'arte in A. Watteau's work. In his earliest works we can see the influence of C. Gillot. But as time goes by, A. Watteau pays more attention to shades of feelings which are demonstrated by his heroes. His interpretation is close to the one of P. de Marivaux. Often A. Watteau combines the characters of the commedia dell'arte with Greek mythological figures. The last ones reveal or complement the depicted plot.

Keywords: A. Watteau, C. Gillot, France, Italy, the XVIII th century, Rococo

¹ Прикладова Мария Александровна - кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства Санкт-Петербургского государственного университета

Несмотря на приказ Людовика XIV в мае 1697 г. о запрете спектаклей итальянской труппы, просуществовавший до 1716 г., персонажи комедии дель арте не исчезли из культурной жизни Франции. Более того, усилилась связь комедии дель арте с французским «низовым», ярмарочным театром [4, с.77]. Отражением этого процесса становится трансформация персонажей. Тенденция к изменению традиционного содержания образов героев, наделение привычных масок и имён новыми свойствами, связанными с переменами, происходящими в эстетике XVIII в., характерны для всей первой половины столетия. Прежде всего, они находят отражение в деятельности Пьера де Мариво (1688-1763). Ценность взаимосвязи между различными видами искусства, ярко выраженное игровое начало, существенная роль, отводимая литературным жанрам, представляют собой значительную часть французской культуры данного времени. Как пишет В.С. Турчин: «переиначивая великую мысль Фридриха Шиллера (1795 г.) о том, что «игра раскрывает человеческое в человеческом», можно сказать: в культуре рококо каждый, кто включается в эту особую, подчёркнуто условную систему, созданную горсткой мастеров для людей избранных, начинал играть, вольно или невольно» [7, с. 21]. Театральное начало проникает в самые разнообразные сферы жизни. Двойственность значений, стремление человека быть на виду и в то же время скрывать свои истинные чувства от других приводят к увлечению системой знаков и масками.

Нередко к образам героев комедии дель арте обращается К. Жилло (1673-1722). Он также познакомит с ними своего ученика А. Ватто. При этом их интерпретация окажется различной. К. Жилло сохраняет связь с итальянской традицией, сосредотачивает своё внимание на зрелищной, театральной стороне, включает элементы фарса, делает акцент на искусстве пантомимы. Мастер знал искусство сцены до тонкостей и получил известность именно благодаря разработке соответствующих сюжетов [2, с. 61]. Само живописное пространство трактуется художником как театральное. При этом для ряда его работ характерна сюжетная повествовательность. Например, это касается «Ссоры извозчиков» (ок. 1707 г.; Париж, Лувр). По источнику вдохновения и по композиции она представляет собой работу, обладающую исключительно театральным характером. К. Жилло подчинён законам зрелищного действия. Он вдохновляется сюжетом, связанным с комедией в трёх актах «Ярмарка Сен-Жермен» Жана Франсуа Реньяра (1656-1709) и Шарля Ривьера Дюфрени (1648-1722). Городское пространство трактовано, скорее, как театральные декорации, на фоне которых происходит действие, улица превращается в подмостки. К. Жилло усиливает конфликт, происходящий на глазах зрителя, и придаёт ему черты абсурдности. Извозчики и пассажиры, представляющие собой Скарамуша и Арлекина, ожесточённо спорят между со-

бой, не желая уступать друг другу дорогу. При этом улица достаточно широка, чтобы на ней можно было разъехаться. Данное обстоятельство усиливает комичность представленной сцены.

На протяжении всего творчества обращается к теме, связанной с итальянским театром, А. Ватто (1684-1721). В его первых работах, посвящённых героям комедии дель арте, сказывается влияние К. Жилло. Оно ощущается в полотне «Арлекин – император Луны» (ок. 1707; Нант, Музей изящных искусств). Более того, возможно, К. Жилло принимал активное участие в создании композиции [9, р. 62]. Об этом, в частности, свидетельствует рисунок последнего, изображающий Доктора и почти полностью повторяющий вариант А. Ватто (Валансьен, Музей изящных искусств). Кроме того, существует гравюра (Нью-Йорк, Метрополитен), созданная Г. Юкье (1730-1805) и содержащая надпись «Gillot inv.». Для неё характерно значительное сходство с произведением А. Ватто. Вместе с тем присутствуют и существенные различия: изменены поза Мецетена и фон, добавлена фигура Пьеро. Если отличия в фоне можно объяснить, в частности, усилением рокайльных черт во французском искусстве, то появление ещё одного персонажа, некоторые изменения в положении фигур, вероятно, связаны с тем, что Г. Юкье действительно использовал произведение, исполненное К. Жилло и не дошедшее до нашего времени. Вследствие этого можно предположить, что последний и А. Ватто, представили свой вариант композиции, используя в качестве основы пьесу Н. де Фатувиля «Арлекин – император Луны» (1684 г.), неоднократно воспроизводившуюся на французских подмостках. При этом ориентирование А. Ватто на конкретный литературный источник, не характерное для художника впоследствии, вероятно обусловлено влиянием его учителя.

Хотя действие происходит на фоне пейзажа, пространство трактовано живописцем как театральная сцена. В отличие от искусства северных мастеров, в работах которых пейзаж может служить маркером географической локации местности¹. По мнению ряда исследователей, в частности, Д. Познера, А. Ватто вдохновлялся представлением, сыгранным на ярмарке Сен-Лоран [10, р. 53]. Уже в этой работе мастера в первую очередь интересуют чувства, выражаемые героями: кокетливость Коломбины, скрывающей улыбку за веером и внимательно смотрящей на Арлекина, галантность и хитрость последнего, некоторая меланхоличность Мецетена.

Стремление превратить окружающий мир в некий театр и уподобить пространство подмосткам, тем самым стерев границы между игрой и жизнью, реальным и мнимым, ста-

¹ Подробнее, в частности, [3]

новится заметнее в работе «Актёры на ярмарочной площади» (1708 [11, р. 46]; Берлин, Шарлоттенбург). Как и в случае с «Арлекином – императором Луны», художник вдохновлён французской ярмаркой. Однако здесь А. Ватто пытается, прежде всего, воссоздать атмосферу праздника, приятного времяпрепровождения, где происходит смешение игрового и реального пространства. Пришедшие на ярмарку и танцующие на первом плане пары сами становятся объектом интереса остальной публики. Благодаря этому они в какой-то степени уподобляются актёрам, развлекающим присутствующих на празднике. Сходство усиливается ввиду того, что рядом со зрителями можно видеть людей, облачённых в театральные костюмы. Вместе с парой, представленной в одеяниях, стилизованных под восточные, А. Ватто изображает Мецетена и Пьеро. Последние выступают здесь, скорее, в качестве символов веселья, развлечений. При создании многофигурной композиции живописец, вероятно, ориентируется на произведения фламандских мастеров, в том числе, на «Кермесу» П. П. Рубенса (ок. 1635-1638, Париж, Лувр). Отсюда изображение собаки на первом плане может восприниматься также и как оммаж художнику XVII в.

Герои комедии дель арте зачастую предстают в работах А. Ватто активными участниками галантных празднеств. Данные черты уже начали проявляться в «Актёрах на ярмарочной площади». Однако постепенно интерпретация персонажей становится всё более сложной, происходит смешение буффонного, поэтического и дидактического начал. В частности, это характерно для «Довольного Пьеро» (ок. 1712 г.; Мадрид, музей Тиссена-Борнемисы). Вместе с персонажами комедии дель арте художник изображает мифологического героя. Включение в композицию скульптуры Пана позволяет живописцу обозначить место действия как укромный уголок парка и несколько нивелировать трактовку пейзажа в духе сценического пространства. Кроме того, образ Пана, связанного со страстями, подчёркивает любовный характер представленного изображения. Его присутствие также является аллюзией на античные и ренессансные произведения, связанные с образом прекрасной Аркадии. А. Ватто акцентирует внимание на различных оттенках чувств, выражаемых героями. При этом, вероятно, мастер не стремится запечатлеть фрагмент из конкретной пьесы или постановки.

Полотно было обрезано в период между 1757 г. (возможно 1787 г.) и 1830 г. [8, р. 22]. В связи с этим оказались утрачены изображения колонны и водоёма, являвшихся частью окружающего пейзажа. Их можно видеть на гравюре (1728 г.; Сан-Франциско, Музей изобразительных искусств) с оригинала А. Ватто, созданной Э. Жоре (1688-1738). Кроме того, благодаря ей становятся заметными ещё два участника представленной сцены, которые практически не различимы в настоящее время на полотне. На заднем плане, из кустов, вы-

глядывают Арлекин и Скарамуш. При этом последний передан утрировано. Жесты, мимика нарочиты в демонстрации неприятного удивления и даже ужаса, охвативших героя при виде открывшейся ему сцены. Из всех представленных персонажей именно Скарамуша А. Ватто наделяет наибольшей эмоциональностью. Подобная трактовка напрямую связана с восприятием данного образа в европейской культуре в целом. Являясь одним из самых экспрессивных героев комедии дель арте, он выражает свои чувства, прежде всего, через действие. Это касается и изображения персонажа на подмостках. Отсюда Тиберио Фьорилли (1608-1694), представивший героя на французской сцене, большое значение уделял пантомиме. На картине А. Ватто Скарамуш уподоблен объятому ревностью мужу или отвергнутому поклоннику. Однако Арлекин, находящийся рядом с ним и являющийся его своеобразным сообщником, смотрит не на группу мужчин и женщин, которая так поразила Скарамуша, а на зрителя. Тем самым подчёркивается театральный характер представленной сцены, а реакция обманутого в своих ожиданиях героя приобретает лицедейские черты.

«Довольный Пьеро», созданный А. Ватто, стал вольным повторением другой, не дошедшей до нашего времени работы художника, под названием «Ревнивцы». Д. Познер датирует утраченное произведение первой половиной 1712 г. [10, р. 56]. Сейчас о том, что на ней было представлено, можно судить по гравюре (1726-1729; Лондон, Британский музей), созданной Ж. Скотином II (1698 – после 1755) с оригинала А. Ватто. Кроме того, существует живописная копия, исполненная неизвестным мастером (ок. 1715; Мельбурн, Национальная галерея Виктории)¹. О том, что несохранившаяся работа была создана ранее «Довольного Пьеро» говорит трактовка женской фигуры слева. В «Ревнивцах» она показана приближенной к Пьеро, так же, как было первоначально в произведении из испанского собрания.

Лишены повествовательного сюжета и «Хотите ли Вы покорять красавиц?» (ок. 1714-1717 гг.; Лондон, собрание Уоллеса). А. Ватто отражает, прежде всего, игру чувств, мимолётность и изменчивость человеческих эмоций. Более того, мастер строит своё произведение на контрасте между исполненными экспрессии фигурами героев комедии дель арте и группой молодых людей на заднем плане, движения которых отличаются изяществом, плавностью и сдержанностью. Вместе эти пары демонстрируют различные оттенки любовного чувства. При этом последние, возможно, также представляют собой группу актёров, так как детали одежды некоторых из них не соответствуют времени, когда работал А. Ватто. Это касается белых воротников, характерных для моды XVII в. и присутствующих в облике не-

¹ До начала 1940-х гг. считалась работой, созданной непосредственно А. Ватто, в 1948 г. она стала числиться, как, вероятно принадлежащая кисти художника, с 1973 г. оно рассматривается как произведение, являющееся копией, исполненной с оригинала мастера.

которых мужских персонажей. Испуг, который демонстрирует Коломбина, является наигранным. Об этом свидетельствует сдержанное выражение её лица. Это ощущение ещё больше усиливается благодаря тому, что фигура Арлекина меньше Коломбины. В результате А. Ватто удаётся избежать доминирования мужского персонажа и подавления героини. В исполнении художника они представляют собой равноправных партнёров. Любовный характер разыгрываемой на первом плане сцены подчёркивается скульптурным изображением Пана. Наделение Арлекина пасторальной ролью и ролью любовника присутствует в трактовке образа этого персонажа в искусстве XVIII в. и находит отражение в творчестве П. де Мариво. Прежде всего, в его «Арлекине, воспитанном любовью» (1720 г).

Интересно, что в одной из копий данного произведения, исполненной неизвестным мастером и представляющей собой миниатюру на слоновой кости (ок. 1790 г.; Лондон, собрание Уоллеса), меняются акценты. Небольшие изменения, которые живописец вносит в композицию, приводят к тому, что преобразуется сам характер запечатлённой сцены. Движения Арлекина в значительной степени утрачивают резкость, исчезает наклон тела Коломбины в сторону от героя. Перед нами двое возлюбленных, ведущих беседу и находящихся во власти своего чувства. Об этом свидетельствует и появившийся в миниатюре жест Арлекина, в котором он приобнимает героиню за плечи.

А. Ватто экспериментирует и иногда под видом итальянских персонажей изображает своих знакомых. Однако связь между моделями и комедией дель арте является поверхностной и никак не способствует развитию собственно театральных образов. Примером подобного служит «В одежде Мецетена» (ок. 1717-1719 гг.; Лондон, собрание Уоллеса). В композиции представлен торговец картинами и друг А. Ватто Пьер Сируа. Связь с комедией дель арте является номинальной. При этом данную работу нельзя назвать и исключительно групповым портретом, как это делает, в частности, И.С. Немилова [5, с. 80], говоря о том, что перед нами «Групповой портрет семьи Сируа». Исследователь называет мужских и женских персонажей, сгруппированных вокруг торговца, его сыновьями и дочерьми. Изображённые девушки действительно представляют собой родственниц П. Сируа. Их портретные образы также можно видеть в, вероятно, подготовительном рисунке (1718 г.; Лондон, Британский музей). Личность мужских персонажей, за исключением самого П. Сируа, в настоящее время не установлена. Возможно, они представляют собой обобщённые типажи, с помощью которых А. Ватто придаёт композиции характер галантной сцены. Включение подобного рода вымышленных фигур в портретные изображения имело давнюю традицию. Одним из примеров является портрет Анны Марии Рануцци Марсиллы в образе Милосердия, принадлежащий Элизабетте Сирани (1665, коллекция фонда Касса ди Риспармио в Болонье, Боло-

ня)¹. Неясными являются причины изображения Пана на заднем плане, которое повторяется дважды. Вероятно, в шутиливой манере оно намекает на непредсказуемость и чувственный характер любовных отношений. Отсюда количество воспроизведений мифологического существа совпадает с числом пар, представленных в картине. Одновременно с этим появление Пана, считавшегося покровителем природы, может в какой-то степени компенсировать нехарактерную для мастера лаконичность в изображении пейзажа. Вместе с этим фигура может представлять собой не Пана, а Марсия. Последний считался одним из лучших музыкантов в античной мифологии. В этом случае его появление отсылает к выдающимся музыкальным способностям центрального персонажа. Отсюда одно из изображений сатира помещено непосредственно над фигурой П. Сируа.

Постепенно в работах А. Ватто, близких принципам П. Мариво, на первый план выходит стремление к двусмысленности, передаче всё более тонких оттенков чувств. Нередко художник продолжает совмещать героев комедии дель арте с античными персонажами, представленными в виде скульптурных украшений и раскрывающими или дополняющими изображённый сюжет. При этом последние из поясняющего элемента иногда превращаются в своеобразного активного участника действия.

В частности, это касается «Мецетена» (ок. 1718-1720 гг.; Нью-Йорк, Метрополитен). На заднем плане, по диагонали от героя, представлена женская скульптура. Похожий приём можно видеть в «С тобою рядом быть, под этой дивной сенью...» (частное собрание), работе, которая приписывается А. Ватто и с которой была сделана гравюра Н. Тардые (1674-1749). В обеих композициях скульптурное украшение становится важным участником своеобразного «диалога» между ним и героями, размещёнными на первом плане. Оно способствует раскрытию их образов. В случае со «С тобою рядом быть...» этот «диалог» уже в какой-то степени завершён и его результатом является картина, помещённая на мольберте, справа от двух мужчин, предположительно представляющих собой А. Ватто и его друга Жюльенна. Статуя Венеры представляет собой зримое воплощение красоты, которую отображает и которой служит художник. Постамент, скрытый зеленью и невидимый зрителю, словно возносит саму богиню над окружающим миром. Идеализированный характер её образа отражается, в частности, и в том факте, что она представлена со спины – ракурс, распространённый именно в искусстве XVIII в.

В «Мецетене» «диалог» ещё продолжается, при этом он, скорее, переходит в монолог. Словно повернувшаяся спиной к Мецетену, женская фигура демонстрирует, что мольбы

¹ Подробнее [6]

героя остаются безответными. Красные розетки, украшающие его, позволяют предположить, что скульптура также является изображением Венеры. Однако в данной композиции художник стремится превратить её в незнакомку, современницу героя, который избирает её объектом своей любви. С этой целью мастер облачает её в платье, соответствующее моде того времени и отказывается от высокого постамента, размещая её практически на одной высоте с Мецетеном. Благодаря этому усиливается драматический характер представленного изображения. Одновременно с этим А. Ватто демонстрирует двойственность, характерную для трактовки женского образа. С одной стороны, она является покровительницей влюблённых, с другой, сама становится объектом безответной любви. Двойственность образа, являющаяся отличительно чертой французского искусства этого периода, характерна и для мужского персонажа. Художник сочетает в нём трагические и комические черты. Его страдания показаны в столь утрированной форме, что превращают его чувства в лицедейство. Он всё равно остаётся, прежде всего, актёром, играющим определённую роль. В произведении А. Ватто персонаж находится на импровизированной сцене, а театр соединяется с жизнью. Подобная трактовка приводит к тому, что представление становится альтернативой жизни, а жизнь, в свою очередь, превращается в подобие сцены. И там, и здесь – лицедейство, игра, обман, притворная любовь, притворная грусть и весёлость [1, с. 315].

Восприятие персонажей комедии дель арте в качестве источника вдохновения наиболее ярко демонстрируется мастером во «Сне художника» (ок. 1719; частное собрание). Разделяя пространство на две зоны, земную и небесную, реальную и иллюзорную, живописец размещает на облаках фигуры героев итальянской комедии. Среди них можно видеть Пьеро, Мецетена, Коломбину, Арлекина и Скарамуша. Расположение персонажей комедии дель арте по одной диагонали с фигурой художника создаёт ощущение неразрывной связи между ними. А. Ватто подчёркивает изображение героев в качестве неотъемлемой части вдохновения. Размещение части изображённых на облаке, приём включения картины в картину, то, как живописец представляет некоторых персонажей, наличие путти, позволяют предположить, что при создании произведения художник ориентировался на работу К. Жилло. Схожие детали можно видеть в гравюре «Итальянский театр» (ок. 1729-1732; Нью-Йорк, Метрополитен), исполненной с оригинала К. Жилло Г. Юкье. В этом случае женская фигура, держащая в руке пальмовую ветвь и изображённая А. Ватто, представляет собой не просто музу, а является воплощением Комедии. Овальная форма, воспроизведенная дважды и образованная фигурами представленных, одна из излюбленных в эпоху рококо. Демонстрация связи с наследием К. Жилло, возможно, обусловлена тем, что именно последний открыл для А. Ватто мир театра. При этом последний усложняет композицию и интерпретацию пред-

ставленного. Он вводит как элементы, связанные с галантными сценами, так и обращается к вопросу о художнике и источнике его вдохновения, к своеобразному диалогу между мастером и его искусством.

В целом, герои комедии дель арте получают в творчестве А. Ватто новую интерпретацию, связанную, прежде всего, с утверждением эстетики складывающегося стиля рококо.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 424 с.
2. Даниэль С. М. Рококо. От Ватто до Фрагонара. – СПб: Азбука-классика, 2010. – 330 с.
3. Дмитриева А. А. Синтез пейзажа и батального жанра в живописи Себастьяна Вранкса // История. Историки. Источники: электронный научный журнал. – 2020. – № 2. – С. 15-23.
4. Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – 218 с.
5. Немилова И. С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. – Л.: Советский художник, 1964. – 212 с.
6. Прикладова М.А. Творчество Элизабетты Сирани в контексте болонской художественной жизни середины XVII столетия // История. Историки. Источники: электронный научный журнал. – 2020. – № 1. – С. 1-9.
7. Турчин В. С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. – М.: Жираф, 2007. – 480 с.
8. Baetjer K., Cowart G, Rosenberg P. Watteau, music, and theatre. – N.Y.: Metropolitan museum of art, 2009. – 145 p.
9. Grasselli M. M., Rosenberg P., Parmantier N. Watteau 1684-1721. – Washington: National gallery of art, 1984. – 580 p.
10. Posner D. Antoine Watteau. – N.Y.: Cornell University Press, 1984. – 300 p.
11. Whedon P. W. Sensing Watteau: the artist's musical images as preludes to the age of sensibility: a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. –Chapel Hill, 2008. – 317 p.

REFERENCES (transliteration)

1. Alpatov M. V. Etyudy po istorii zapadnoevropejskogo iskusstva. – M.: Izdatel'stvo Akademii hudozhestv SSSR, 1963. – 424 s.

2. Daniel' S. M. Rokoko. Ot Vatto do Fragonara. – SPb: Azbuka-klassika, 2010. – 330 s.
3. Dmitrieva A. A. Sintez pejzazha i batal'nogo zhanra v zhivopisi Sebast'yana Vranksa // Istoriya. Istoriki. Istochniki: elektronnyj nauchnyj zhurnal. – 2020. – № 2. – S. 15-23.
4. Molodcova M. M. Komediya del' arte (Istoriya i sovremennaya sud'ba). – L.: LGITMiK, 1990. – 218 s.
5. Nemilova I. S. Vatto i ego proizvedeniya v Ermitazhe. – L.: Sovetskij hudozhnik, 1964. – 212 s.
6. Prikladova M.A. Tvorchestvo Elizabetty Sirani v kontekste bolonskoj hudozhestvennoj zhizni serediny XVII stoletiya // Istoriya. Istoriki. Istochniki: elektronnyj nauchnyj zhurnal. – 2020. – № 1. – S. 1-9.
7. Turchin V. S. Francuzskoe iskusstvo ot Lyudovika XVI do Napoleona. – M.: ZHiraf, 2007. – 480 s.

Рецензенты:

Дмитриева А.А., доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов;

Чежина Ю.И., кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета