

# Мотив манекена в итальянской картине XX века

Елена Тараканова

В иконографии искусства XX века образ манекена занимает одно из центральных мест. Статья представляет собой попытку проследить, как в изобразительном искусстве появился мотив, который стал бесцеремонно претендовать на то, чтобы заменить собой человеческий образ и выступить в качестве героя живописного произведения. Как любая вещь, манекен обладает внехудожественной выразительностью, но в витрине магазина или в швейной мастерской он остается лишь унифицированным предметом, ремесленной продукцией. Рассмотрев ряд живописных работ итальянских мастеров, в частности, произведения де Кирико, Карра, Сирони, автор статьи показывает, как по замыслу художников манекен, помещенный в картину, превращается из утилитарного предмета в объект художественной реальности. Живописец сознательным творческим актом «извлекает» его из сферы практического бытия и наделяет образностью, свойственной уникальному предмету искусства.

*Ключевые слова:* манекен, футуризм, метафизика, Сирони, Джорджо де Кирико, Джорджо Моранди, Пьетро Аннигони.

В иконографии искусства XX века образ манекена занимает одно из центральных мест. Будучи объемно-пространственным объектом, манекен обладает сходством со скульптурой. Несмотря на ремесленное изготовление и предназначение, манекен по существу является артефактом и функционирует в композиционной системе живописного полотна по тем же законам и правилам, что и скульптурный мотив. Его восхождение на художественный Олимп – явление не случайное и не эпизодическое. В век машинной цивилизации идея создания механизмов, способных коренным образом разрешить человеческие проблемы, всерьез владела как научными, так и творческими умами. Апология технического прогресса имела своим следствием поэтизацию машины, что проявлялось в стремлении придать ей сходство с живым существом и даже наделять ее сугубо человеческими качествами. Среди литературных жанров особую популярность приобрела научная

фантастика, где наряду с прочими персонажами в качестве действующих лиц выступали роботы, созданные по образу и подобию человека. В изобразительном искусстве появился новый мотив – механическая модель, которая бесцеремонно стала претендовать на то, чтобы заменить собой человеческий образ и выступить в качестве главного героя художественного произведения.

В творчестве Джорджо де Кирико и Карло Карра роль манекена столь велика, что его зачастую рассматривают не только как прерогативу, но и как открытие метафизической живописи. Однако уже футуристическая мысль, развивая идею «механического человека», занималась тем, что вдыхала жизнь в ремесленное изобретение – *mannequin* (куклу с подвижными руками и ногами). «Наступает век техники! – пишет Маринетти. – Но что могут ученые, кроме физических формул и химических реакций? А мы сначала познакомимся с техникой, потом подружимся с ней и подготовим появление механического человека в комплекте с запчастями»<sup>1</sup>.

Знаменательно, что идея «механического человека» возникает в канун Первой мировой войны, словно в предчувствии грядущей востребованности человеческого существа в качестве послушной марионетки, а не рефлектирующей личности. «В западном модернизме, – пишет современный автор, – мировой конфликт породил двойственную реакцию: футуристы восхищались войной как раз за то, что она трансформировала человеческую плоть». И далее в подтверждении этой мысли цитируется Маринетти: «Война прекрасна, потому что начинает превращать в реальность металлизацию человеческого тела, бывшую до того предметом мечты»<sup>2</sup>. Воплощением этой мечты поэт видит механического человека, именуемого им также «человеком в прогрессии» (*l'uomo moltiplicato*), который по своим достоинствам и физическим возможностям во много раз превосходит существо, считающееся *венцом природы*. Он не обременен моралью, добротой, любовью и прочими аффектами, что «подобно коррозии, разъедают нашу неисчерпаемую жизненную энергию»<sup>3</sup>. Его не следует, предупреждает поэт, отождествлять со сверхчеловеком Ницше. Последний имеет классическое происхождение. Он «рожден в пыли библиотек», тогда как футуристический образ – «враг книги, друг индивидуального эксперимента, ученик Машины»<sup>4</sup>. У механического человека своя родословная, пожалуй, не столь именитая и совсем короткая, однако неоспоримая. В 1906 году сотрудник издаваемого Маринетти журнала «Poesia» Марио Морассо опубликовал на его страницах «Механического артиллериста», где с воодушевлением воспевал красоту современной техники и прославлял воина завтрашнего дня. Это беспощадное, непредсказуемое человеческое существо, наделенное мотором, – «дитя чудесного брачного союза между человеком и его механическими созданиями, между плотью и сталью»<sup>5</sup>.

Нет оснований сомневаться в том, что как художники, так и поэты отдавали себе отчет в следующем: даже самыми радикальными своими действиями они не способны изменить, тем паче «отменить», физическую плоть. Однако средствами изобразительного искусства творцы попытались воплотить метафору в зримый образ, модифицировать сам принцип презентации телесности и доказать, что «затверждение» плоти не ограничивает, а раскрепощает ее психосоматические возможности.

Манекен, который создается по образу и подобию человека, в свою очередь становится предварительным наброском, проектом «механического человека». Следует, тем не менее, отметить, что не все соратники Маринетти были готовы признать приоритет механического человека над природным созданием, облеченным физической плотью и обремененным противоречивым комплексом чувств, эмоций, мыслей. Для Джованни Папини, в свое время не без колебаний примкнувшего к футуризму, задача преобразования плоти остается абстрактной интенцией, не заслуживающей серьезного обсуждения. Следует не создавать (конструировать), а формировать (воспитывать) нового человека. Папини движим мечтой обновить итальянский дух и призывает покончить с доставшимся в наследство от прошлого менталитетом, который «ценит гражданина больше индивида; служащего больше бродяги; человека холодного рассудка больше поэта; покорного больше мятежника»<sup>6</sup>. Эти слова будут написаны в 1913-м, а год спустя пути Маринетти и Папини, который открыто выскажет свои сомнения по поводу абсолютного новаторства футуристических исканий, окончательно разойдутся.

Что касается мысли о человеке будущего, то она совершит очередную, вполне предсказуемую, вираж и вернется в дискурсивную колею, проложенную лидером футуризма. В 1915 году Дж. Балла и Ф. Деперо в манифесте «Футуристическая реконструкция Вселенной» заявят о своем намерении не только преобразовать жизненную среду, но и изменить человека, и, как может показаться, речь они будут вести, в первую очередь, о его духовной, а не физической природе (вслед за Папини). Однако ответственность за воспитание нового человека авторы манифеста возложат... на игрушку (!), которая будет представлять собой подвижную конструкцию из стальных нитей, различных деталей из картона и мануфактуры, всевозможных пиротехнических приспособлений, приводимую в действие на открытом воздухе. Эту футуристическую игрушку, «огромную, опасную, агрессивную», которая «воспитывает в детях физическую смелость, приучает их к борьбе, ВОЙНЕ», ее создатели именуют «металлическим животным»<sup>7</sup>. Такая игрушка – художники убеждены в этом – «будет наименее необходимой вещью и для взрослого, потому что позволит ему сохранить себя молодым, подвижным, радостным, непринужденным, на все готовым, неутомимым, следующим инстинкту и интуиции»<sup>8</sup>. Следует предположить, что бли-

жайшей перспективой авторы видели эволюцию «металлического животного» в «металлического человека».

Излишне напоминать о том, что в футуристических заявлениях речь шла, разумеется, не просто об автоматах и машинах. Идентифицируя человеческое тело с мотором, Маринетти вместе с тем заявляет: «Мы верим в бесчисленное количество человеческих трансформаций и всерьез утверждаем, что в человеческой плоти дремлют крылья»<sup>9</sup>. Как нетрудно заметить, поэтическое воображение в подобного рода фантазиях явно превалирует над рациональной конструктивной мыслью. Предмет мечтаний футуриста – некое мифическое существо, «которое не знакомо с трагедией старения»<sup>10</sup>, залогом же его бессмертия должна служить металлизация плоти. А манекен – всего лишь предмет, создаваемый, как правило, из материалов непрочных и недолговечных, и, следовательно, существование его подчинено общим законам конечной земной природы. Именно в претензии механического человека на бессмертие коренится его принципиальное отличие от брэнного манекена, обреченного на старение и разрушение.

В 1919 году в Casa d'Arte Braglia открылась персональная выставка Марио Сирони. Среди прочих работ мастера на ней была представлена композиция «Ателье чудес» (1919, Пинакотека Брера, Милан), которую принято рассматривать как последнюю дань художника футуристическому прошлому. Однако стилистика этой работы носит противоречивый характер и скорее тяготеет к ортодоксальному кубизму, где логика знания преобладает над логикой видения, нежели к собственно футуризму. Наслаивающиеся друг на друга предметы, вопреки программной установке, некогда сформулированной лидерами движения, утверждавшими, что в динамическом состоянии формы взаимопроникают друг в друга, замкнуты в своих объемах и статичны. Основной же образный эффект работы кроется в том, что тщательно продуманная и организованная композиция вызывает ассоциацию со случайной свалкой деталей, оставшихся от вышедшего из строя механического человека, кладбищем его иллюзий и надежд. Среди изображенных предметов (металлических труб, напоминающих горла пушек, тубусов, рулонов) оказываются и электрическая лампочка, и рычаг переключения скорости от гоночного автомобиля – футуристические фетиши технического прогресса. В том же 1919 году написана картина «Манекен», где жестяная фигура еще не превратилась в грудку деталей, но уже оказалась выброшенной за ненадобностью и заняла место рядом с лапидарной конструкцией, напоминающей то ли дымоход, то ли мусоропровод. С нескрываемым ожесточением эта фигура демонстрирует, как свидетельство своего поражения, круглое отверстие в торсе – след от утраченной конечности. Два вышеназванных произведения, образуя единый смысловой ряд, представляют своего рода памятник увечному ветерану – жестяному манекену, – установленный на могиле



Ил. 1. Марио Сирони. Лампа. 1919. Коллекция Джези. Милан

механического человека, правда, лишенный обязательных для мемориальных комплексов монументальности и патетики.

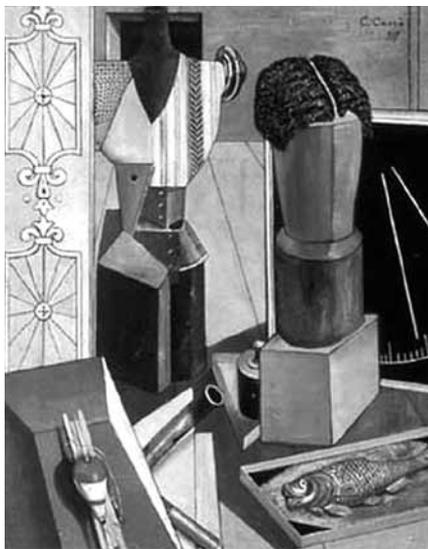
Принявший участие в военных действиях, ощутивший дыхание смерти Сирони расстался с футуристическими иллюзиями, связанными с металлизацией человеческой плоти. Что касается манекена, то ему для мирной жизни вполне достаточно тех материалов, из которых его создавали прежде, когда он представлял собой всего лишь куклу с подвижными частями. Такого рода куклу художник ангажирует, заставляя *работать* на создаваемый им образ в композиции «Лампа» (1919, Коллекция Джези, Милан). (Ил. 1.) Ее героиня –

угловатое, манекеноподобное существо. Самой убедительной и, пожалуй, единственной деталью, говорящей о ее «женственности», служат белые туфли на высоком каблуке. Но они выступают в роли своего рода фирменного знака, не «очеловечивающего», а всего лишь маркирующего образ, подобно тому, как лампа, висящая над грубо крашеным деревянным столом, вовсе не является источником света, поскольку и не предназначена для освещения комнаты, а призвана служить приметой ее убогой обстановки. Как известно, в послевоенные годы многие мастера европейской живописи довольно часто обращались в своем творчестве к изображению маргинальных лиц – бездомных, проституток, деклассированных калек – типичных для тех лет персонажей суровой действительности. Их жизнь, лишенная духовного содержания и сведенная к механическому существованию, провоцировала художников отождествлять их образы с автоматами, предназначенными для монотонных, повторяющихся действий. Эта тема нашла отражение, в частности, в творчестве Георга Гросса, который, впрочем, полагал, что социальной болезнью, грозящей перерождением человека в бездушный автомат, заражено все общество, включая и относительно благополучные, и элитарные его слои. Марио Сирони трактует образ своей геро-

ини без свойственного немецкому мастеру социального пафоса. Превращая женщину в манекен, он не имеет намерений обличить ее образ жизни (как, впрочем, не пытается вызвать у зрителя чувство симпатии или сочувствия), а лишь трезво констатирует объективный факт: свою роль героиня, подобно марионетке, исполняет монотонно и механически, и чувствует себя в ней привычно и уверенно.

В послевоенные годы демобилизованный «механический человек» вынужден будет признать, что ведет свою родословную от бескрылого манекена, и возвратиться на привычную службу в портновские и шляпные мастерские, в витрины магазинов, на театральную сцену, в художественные студии. Однако благодаря своему «героическому прошлому», будет пользоваться известными привилегиями, что позволит ему расширить рамки своего амплуа.

Стремясь вдохнуть в манекен новую жизнь, художники идут различными путями. В картине Карло Карра «Зачарованная комната» (1917, Коллекция Джези, Милан) фигурируют сразу два манекена: традиционный швейный манекен в виде торса и манекен-болванка, увенчанный париком. (Ил. 2.) Оба они выполняют конкретную, свойственную им функцию и, казалось бы, именно в этом качестве утверждают свое право на существование. Однако сам факт того, что изображенные манекены использованы по назначению, не играет особой роли для контекста полотна. Их бытие определяется, в первую очередь, отношением к другим изображенным на картине предметам: поплавку с леской, рыбе, заключенной в раму, и прочим, не всегда идентифицируемым, объектам. Это странное, лежащее за пределами здравого смысла соседство дает основание предполагать, что внутренняя сигнатура манекена остается скрытой за его внешней формой, что в качестве художественного образа он представляет собой нечто большее, нежели единственный, адекватный самому себе пластический мотив, который перерастает в тему с противоречивой совокупностью смыслов. Оправдание своему существованию в мире живописных образов манекен, таким образом, находит не в собственной функциональной принадлежности,



Ил. 2. Карло Карра. Зачарованная комната. 1917. Коллекция Джези. Милан



Ил. 3. Джорджо де Кирико. Возвращение блудного сына. 1922. Павильон современного искусства. Милан

а в спектре тех смыслов, которые он обретает благодаря включению его в ряд прочих, столь же материально-предметных и одновременно загадочных изобразительных элементов. Принцип энигматизации мотива, к которому в данном случае прибегает Карло Карра, безусловно, восходит к метафизической поэтике.

Иной пример использования манекена – работа Джорджо де Кирико «Возвращение блудного сына» (1922, Милан, Павильон современного искусства), где скульптурная фигура разыгрывает долгожданную встречу с антропоморфной инженерной конструкцией. (Ил. 3.) Как пишет М. Фаджиоло дель Арко, художник изображает в данном случае «объятия сына-манекена и отца-статуи»<sup>11</sup>. Однако у зрителя, слабо знако-

мого с иконографией де Кирико, подобного рода распределение ролей может вызвать сомнение. В склоненной голове и согбенных плечах скульптурного образа видится одновременно как выражение сыновнего чувства раскаяния, так и отцовская смиренная готовность к прощению. Скульптурный мотив берет на себя основную эмоциональную нагрузку и выражает психологические переживания сразу обеих сторон. Манекен же не столь убедителен в проявлении чувств. Выразительной посадкой яйцевидной головы он вторит своему vis-a-vis, но по причине своего безличного характера остается всего лишь дублером последнего. Интересная и убедительная трактовка сюжета предложена Ф. Поли: «Объятия метафизического манекена и мраморного господина девятнадцатого века – ностальгическая встреча прошлого с настоящим, возвращение после полного приключений странствия по землям Метафизики и Авангарда, заявка о намерении вернуться к порядку, в объятия традиции, в залы музея»<sup>12</sup>. Развивая эту метафору, отметим, что за спиной «мраморного господина» изображен пьедестал. Картина написана в 1922 году, когда де Кирико, определившись в своей ориентации на традиционализм, со всей определенностью выказал негативное отношение к различного рода проявлениям «модернизма» и поставил

вопрос о необходимости «возвращения к мастерству», которое должно осуществляться на базе изучения наследия старых мастеров. Поэтому, возможно также предположить, что состоявшуюся «встречу прошлого и настоящего», современного искусства и классического *pictor classicum* художник трактует в ироническом духе, давая понять: для того, чтобы снизойти до этой встречи, старому искусству пришлось спуститься с занимаемого им пьедестала.

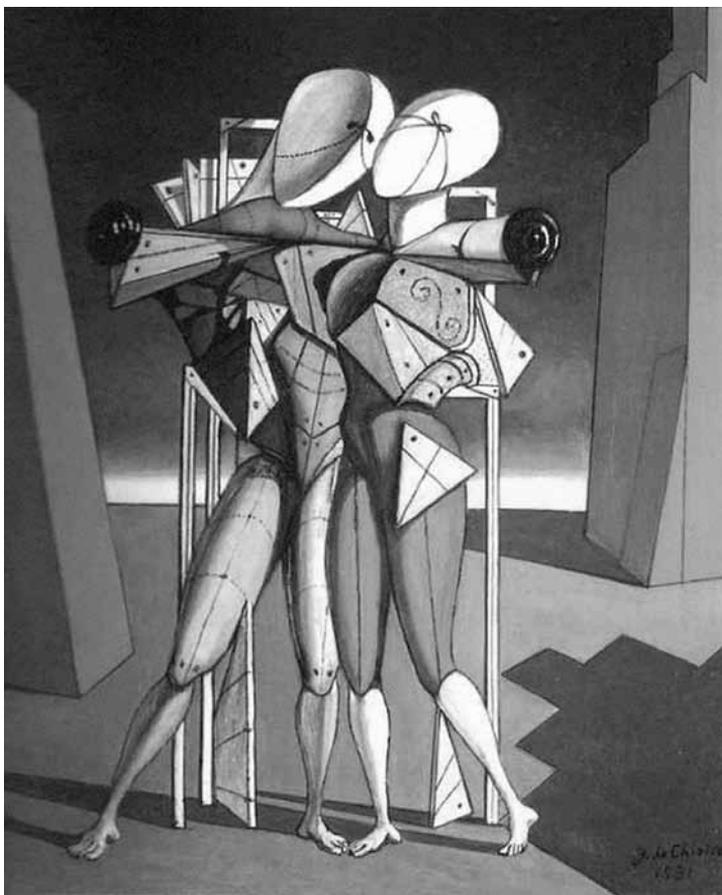
Мы уже отмечали, что роль манекена в живописном произведении сродни роли статуи. Однако нетрудно заметить, что его репертуар все же значительно уже и беднее репертуара последней. В пенталогии Г. Башляра, посвященной поэтике четырех стихий, в книге о земле целая глава носит название «Грезы об окаменении». По тонкому замечанию французского философа, грезы при созерцании статуи одушевлены и «естественно сопряжены с амбивалентностью смерти и жизни»<sup>13</sup>. В грезы о скульптурном произведении Башляр вводит понятие *литохронос*, имея в виду время, которое требуется творцу для обработки того или иного материала, в зависимости от твердости и степени сопротивляемости последнего. Однако было бы явным упрощением полагать, что под понятием *литохронос* Башляр подразумевает всего лишь длительность технологического процесса, время, необходимое для ремесленной обработки материала. Для грезовидца Башляра это, прежде всего, время, отпущенное творческому воображению на закрепление опыта рук человеческих в поэтике, языке (в нашем случае – в изобразительной стилистике). Для изготовления манекена используются, как правило, податливые материалы, не выдерживающие испытания временем, не способные ни увековечить, ни обессмертить. Манекены полноценно и убедительно функционируют в конкретных обстоятельствах, в определенных временных рамках. Изабелла Фар резонно выражает недоверие манекену, считая его антропоморфность чудовищной и чем-то пугающей. «Стараясь быть человеком, – пишет Фар, – он остается безжизненным, в то время как статуя не претендует на жизнь, желая оставаться лишь художественным творением, и именно в силу этого обретает бессмертие, тот есть вечную жизнь в искусстве»<sup>14</sup>. Заметим в скобках, что даже в языке мы вряд ли позволим себе использовать словосочетание «мертвая статуя», и звучит оно даже не как тавтология, а как бессмыслица. Заслуживает особого внимания следующее замечание Фар: «Любопытно наблюдать, как любой человек, будь то актер или кто-либо иной, великолепно выглядит рядом со статуей. <...> И, напротив, живое существо рядом с манекеном производит впечатление неприятное, тягостное, претенциозное и, по существу, нелепое»<sup>15</sup>. Выразительность образов-манекенов Джорджо де Кирико, по мнению Фар, как раз и заключается в том, что их внешний вид имеет мало общего с человеческим обликом. Композитные фигуры его метафизических полотен (гекторы, андромахи, трубадуры), представляющие собой инженерные конструкции из жестяных деталей, реек

и угломеров, именуемые исследователями манекенами, строго говоря, таковыми не являются.

Слово «манекен» применительно к метафизическим работам де Кирико первым употребил Р. Лонги. В феврале 1919 года в Риме в Casa d'Arte Bragaglia должна была открыться первая персональная выставка художника. Джованни Папини посоветовал ему обратиться с просьбой о рецензии к Роберто Лонги, критику, по его мнению, наиболее сведущему в вопросах современного искусства. Статья была написана и под названием «Ортопедическому божеству» опубликована в римском еженедельнике «Il Tempo». Вопреки ожиданиям де Кирико, она состояла в основном из критических замечаний, высказанных к тому же в ироническом тоне, который сам художник счел «издевательским». В представленных на выставке работах, таких как «Великий Метафизик» (1917–1918, Музей современного искусства, Нью-Йорк) и «Гектор и Андромаха» (1917, частное собрание, Милан) критик усмотрел всего лишь «ужасную и причудливую иллюстративность» с использованием эффектов сценографии, а в их персонажах, представляющих собой антропоморфные конструкции, – анемичных идолов, подобных тем, что возникают в воображении ребенка при чтении фантастической литературы. (Ил. 4.) Герой полотен де Кирико – homo orthopedicus, расположившийся на пустынных подмостках или в схематически переданном пространстве условного помещения, – воплощение «безобразного, увечного, манекеноподобного человечества»<sup>16</sup>.

«Манекен – это не вымысел, это реальность, скучная и чудовищная», – пишет Фар<sup>17</sup>. К этой грубой реальности, ограниченной в своем физическом существовании, образы, порожденные воображением де Кирико, отношения не имеют.

У манекенов де Кирико иная генеалогия. Они ведут свою родословную от статуи и наследуют ее характерные свойства и принципы существования в живописной картине. Ярким доказательством тому служит композиция «Бесконечное путешествие» (1914, Водсворт Атенеум, Хартворд, США), где в качестве центрального образа выступает манекен с яйцеобразной головой, облаченный в одежды капитолийской Коры. Однако уже в работе 1915 года «Прорицатель» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) манекен сбрасывает с себя античное облачение и предстает в своем естественном виде, но при этом не отказывается нести особую смысловую нагрузку, не превращается в материальный объект, созданный с практической целью. Несмотря на свою *молодость*, он, подобно антику, давно включенному в культурный контекст, является образом, концентрирующим в себе духовный человеческий опыт. Многозначительна каждая особенность его облика. На лишенном человеческих черт овальном лице схематически намечен третий глаз – символ внутреннего видения, которым обладают прозорливцы и пророки. Пророки, как принято считать, немногословны,



*Ил. 4. Джорджо де Кирико. Гектор и Андромаха. 1917. Частное собрание. Милан*

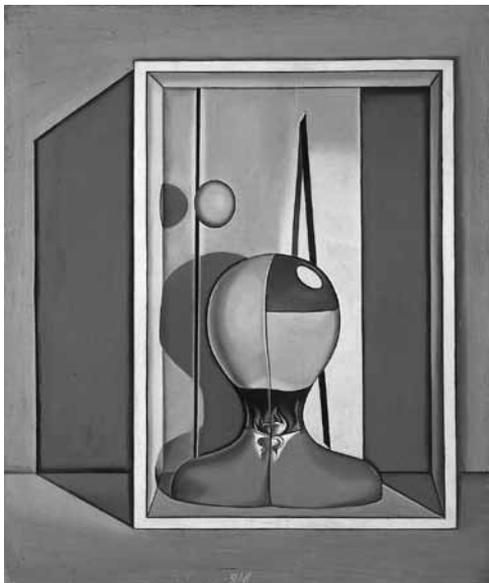
поэтому не нуждаются в устах. Они могут передать мысль выразительной позой, знаковым жестом, наклоном головы, однако пророческие высказывания всегда туманны и неоднозначны. Фантастические образы де Кирико, таким образом, не являются ни простой схемой, ни пародией на человека, напротив, подобно человеку – этой высшей загадке природы – будят воображение и вызывают желание проникнуть в тайны, скрытые за его физическим бытием.

Здесь, пожалуй, уместно будет вспомнить о тех процессах, которые имели место в театральном искусстве еще в начале столетия, когда режиссерами-авангардистами озвучена была мечта заменить склонного к рефлексии актера марионеткой. Уделяя основное внимание сценографии, они открыто заявляли, что предпочитают актеров, у которых

все индивидуальное сведено к минимуму, и заполняли сценическое пространство новейшими инженерными конструкциями. Подобная практика никогда не вызывала у художника сочувствия<sup>18</sup>. Разумеется, было бы опрометчиво утверждать, что манекен де Кирико не имеет театральных корней. С авангардистским театром непосредственно был связан Альберто Савинио, чье влияние на брата признано неоспоримым. Но он, как известно, также не разделял взгляды своих коллег, рассматривающих актеров как безмолвных статистов, а мечтал о театре, который отражал бы на сцене «состояние вселенной... о театре, где наряду с людьми говорят вещи, детали и, в конце концов, мысли, гипотезы, воспоминания»<sup>19</sup>. Нельзя принуждать к молчанию актера, нужно заставить говорить реkvизит, бутафорский объект. Манекену Джорджо де Кирико всегда есть что сказать, но зритель сам, на свой страх и риск, решает, как следует трактовать его таинственные послания.

Под влиянием де Кирико и Карра мотив манекена вносит в иконографию своих работ и Джорджо Моранди. С Карра художник впервые встретился еще в 1914 году на одном из футуристических вечеров в Болонье, с Джорджо де Кирико познакомился значительно позже, в 1919 году. Однако, по свидетельству итальянских исследователей, метафизические полотна обоих авторов были хорошо известны Моранди по фотографиям и репродукциям в журнале «Raccolta». Принято считать, и с этим нельзя не согласиться, что сама идея использования манекена в качестве образной составляющей композиции была подсказана Моранди мастерами метафизической живописи. Вместе с тем, любопытно замечание Ф. Арканджели, который вспоминает, что сам Моранди рассказывал ему о том, как еще в 1913 году в Гриццане приобрел манекен, состоящий из двух половин<sup>20</sup>. Включать же его в свои живописные полотна как центральный пластический мотив болонский мастер начал лишь в 1918 году. Так, в частности, к этому году относятся натюрморты, хранящиеся ныне в Эрмитаже (Санкт-Петербург), в галерее Брера (Милан), тот же манекен фигурирует в натюрморте из собрания Джакера (Милан). (Ил. 5, 6.) В отличие от де Кирико, Моранди не склонен нагружать манекен ни энигматическим содержанием, ни витальной экспрессией. Он также не пытается, подобно Карра, обыграть особые качества манекена, которые позволяют тому претендовать на исключительное положение в мире прозаических вещей. Как справедливо отмечает Соби, Моранди использует данный мотив потому, что «изгибы и совершенно гладкие формы манекена позволяли сопоставить его с прочими элементами натюрморта, в ту пору преимущественно с бутылками и столами»<sup>21</sup>. Манекен в работах болонского мастера не претендует на то, чтобы быть подобием человека и выделиться, таким образом, из предметного ряда соседствующих с ним бутылок, курительных трубок и коробок. Сложив с себя полномочия субъекта, он довольствуется своей, казалось бы, весьма скромной партией объекта, однако, как и все прочие объекты натюр-

морта, является не единичным предметом, имеющим практическое назначение в быту, а универсальной формой, основные достоинства которой состоят в ее отвлеченной телесности: объемности, плотности, весомости<sup>22</sup>. Моранди не привлекают физико-тактильные качества изображаемых им предметов, их индивидуальные свойства. Он создает художественный мир универсальных непроницаемых форм, существующих в некоей идеальной среде, именуемой пространством, где господствует идея всеобщности материи. Что касается подобной концепции формообразования, то напомним, что возникла она под влиянием двух факторов: пластического реализма, прорыв к которому совершен был итальянцами в эпоху Возрождения (общепринято говорить о том влиянии, которое оказали на Моранди кватрочентисты и в первую очередь Пьера делла Франческа) и сезаннизма (об интересе болонского мастера к новейшей художественной традиции европейского искусства также сказано уже немало и исчерпывающе). Представляется более важным отметить, что характерной особенностью этой концепции является ее



*Ил. 5. Джорджо Моранди. Метафизический натюрморт. 1918. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ил. 6. Джорджо Моранди. Натюрморт. 1918. Частное собрание. Милан*

альтернативность традиции, сложившейся в голландской живописи эпохи расцвета. В XVII веке натюрморт здесь, как правило, трактуется как сюжетная сценка с литературной интригой, где предметы повседневного быта вступают друг с другом в живое взаимодействие и не мыслят себя в изоляции. Порой кажется, что они ведут между собой неторопливую беседу, иной раз их собеседование превращается в оживленный диспут. Полотна же Моранди представляют собой совершенно иной мир: здесь все предметы, включая манекен, существуют сами по себе, занимают строго отведенное им место, неукоснительно соблюдают между собой дистанцию. Они хранят молчание, не ищут друг у друга смысловой поддержки с целью оправдать свое присутствие в картине. В данном случае первостепенное значение имеет не сюжетная нагрузка манекена как отдельного высказывания в развернутом контексте живописного произведения, а то место, которое этот предмет занимает в художественном пространстве, и та роль, которую он играет в организации безупречного баланса пластических форм, подчиняясь заданным параметрам пространственных отношений.

В полотнах Моранди манекен самодостаточен в своем пластическом существовании и не нуждается в дискурсивном обосновании. Он целиком и полностью принадлежит миру художественной реальности, обособленной от прочих сфер бытия. Изображая манекен, Моранди воспроизводит живописными средствами, казалось бы, лишь физическое тело, конкретный продукт материальной действительности. Но в результате того, что пластическое существо этого тела переживается как верховная ценность, происходит одухотворение неорганической материи. Это одухотворение осуществляется не посредством надления ее психическими свойствами, присущими человеческой природе; манекен, оставаясь бесчужденным предметом, обретает духовную полноту как объект, обладающий исключительными эстетическими качествами. В эстетизации пластического мотива проявляется поэтико-философское отношение Моранди к предметному миру. Возникающий в сознании образ – результат духовного конструирования, в процессе же перенесения образа из пространства духа в пространство живописной материи идеальное представление обретает форму, которая, согласно Б. Кроче, является «эстетическим фактом»<sup>23</sup>. Без преувеличения можно утверждать, что манекен в работах Моранди представляет собой воплощенную живописными средствами пластическую форму, которая является «эстетическим фактом», а в более широком смысле – эстетической истиной, то есть материализованным художественными средствами незаинтересованным (в кантовском смысле) суждением, вынесенным по поводу, казалось бы, сугубо практического, имеющего конкретное применение в быту, предмета.

Вернер Хафтман, немецкий историк искусства, близко знавший Моранди, так описывает мастерскую художника: «Там находилась

этажерка с тремя полками. На самой нижней, размещавшейся на уровне пола, в беспорядке лежали те предметы, которые, выдержав первое испытание, впоследствии проявили свою неспособность вести длительную беседу. Выше разместились предметы, ожидающие очередную возможность выйти на сцену. Но сценой, на которой разместились претенденты на длительный диалог, была третья полка, находящаяся на уровне глаз»<sup>24</sup>. Занять место в нижнем ряду манекену будет суждено довольно скоро, хотя художник не сразу расстанется с ним. В натюрморте 1919 года из миланского собрания Брера он все еще занимает привычное для себя место в центре композиции, однако представлен лишь одной своей половиной, к тому же опрокинутой вверх полкой стороной. Моранди трансформирует его в подобие сосуда и помещает, таким образом, в один ряд с вещами самыми привычными и обыденными: бутылкой и вазой для фруктов. Обнаруживая пустоту, манекен, тем не менее, пытается отстоять свою исключительность: это единственная пластическая форма в картине, чья тень не совпадает с ее объемом. К подобному приему, как известно, часто прибегал Джорджо де Кирико в своих метафизических работах. Изображая тень, не соответствующую тому предмету, который ее отбрасывает, художник усиливал впечатление загадочности материального мира, скрывающего свою истинную сущность за обманчивой физической оболочкой. Моранди, напротив, убежден, что в самой форме, простой и ясной по своим зрительным характеристикам, раскрывается таинственная природа вещей. Сводя изображаемый объект к универсальному объему, но одновременно придавая последнему убедительную материальность и пластическую выразительность, художник снимает кажущееся противоречие между видимой реальностью и той истинной (и, по мнению де Кирико, непостижимой) сущностью, что кроется за физическим существованием. Полая половина манекена, округлые формы которого отбрасывают прямоугольную тень, — последняя дань Моранди метафизической поэтике. Разоблачив тайну манекена, он никогда больше к нему не вернется.

В своем непосредственном качестве, как предмет, соответствующий своему практическому назначению, манекен появится в ряде работ, созданных в 40–50-е годы. Еще до войны Джорджо де Кирико обратится к мотиву манекена, работая в Америке по заказу ряда модельных агентств. Поскольку в них решались задачи, относящиеся скорее к области дизайна, мы не будем останавливаться на этом сюжете биографии художника. Для затронутой нами темы значительно больший интерес представляет факт возвращения де Кирико к данному мотиву в годы, когда всеобщее внимание оказалось привлеченным к группе молодых живописцев, получившей название «Pittori Moderni della Realta» («Современные художники реальности»). Первая выставка группы состоялась в Милане в ноябре 1947 года, а месяц спустя ее участники

(Грегорио Шинтилиан, Пьетро Аннигони, братья Антонио и Хавьер Буэно, Карло Гуарниери и Джованни Аччи) показали свои работы во Флоренции. Выступление художников сопровождалось манифестом, в котором они заявили о своем намерении вернуться «к иллюзорному воспроизведению реальности, вечной и древнейшей основе фигуративного искусства»<sup>25</sup>, с целью спасти итальянскую живопись от пагубного влияния L'École de Paris, в которой видели причину всеобщего упадка изобразительной культуры. По сути эта тенденция представляла собой попытку ревизии натурализма и возвращения к практике иллюзионистического воспроизведения реальности, вплоть до возрождения искусства *trompe-l'oeuil*. В то время как выставки участников группы собирали толпы посетителей (чего, надо отметить, не наблюдалось со времен футуристов), художественные критики, развернув бурную полемику, высказывали на страницах печати свои противоречивые мнения. Сторонникам новой тенденции, видевшим в ней реальную силу, способную противостоять кризису современного искусства, возражали те, кто обвинял «новую реальность» в редуцировании реалистического метода до простого иллюстрирования действительности, клеймил ее как «спекуляцию», «архаизм», «пассеизм». Среди тех, кто решительно поддержал мастеров группы, признав в них своих единомышленников, был Джорджо де Кирико. В свое время, решительно порвав с авангардистскими движениями, художник заговорил о необходимости поставить в центр внимания вопрос профессионального мастерства, ибо вернуть живописи былое достоинство, иначе сказать, те качества, которые были ею утрачены в результате сомнительных, по мнению художника, новаторских экспериментов, возможно только на базе «возвращения к ремеслу». В поэтике «новой реальности» де Кирико приветствовал ее ориентацию на достоверность в передаче природы и, в первую очередь, на тщательность и основательность исполнения как основного условия достижения правдоподобия, служившего в лучшие времена показателем уровня качества фигуративного изображения и степени одаренности его создателя. Позже будут говорить о том, что живопись «новой реальности» явилась предшественницей гиперреализма, но подходить к поиску генетической связи этих двух явлений требуется с большой долей осторожности.

Иллюзорно переданные формы в работах итальянских мастеров всего лишь на первый взгляд напоминают реальный мир, увиденный сквозь беспристрастный объектив фотоаппарата. Впечатление, что действительность воспроизведена такой, как она есть, обманчиво. Эта реальность слишком реальна, она откровенно афиширует себя и не скрывает, что крайне озабочена тем, чтобы реальностью *быть* или хотя бы таковой *казаться*. И парадоксальным образом мир, столь достоверный в деталях, столь убедительный в своих зримых формах, столь правдоподобный по своим фактурным характеристикам в результате

производит впечатление мира искусственного, условно-театрального. В этом мире существование манекена естественно и органично. Неслучайно, у мастеров группы он пользуется огромной популярностью. В композиции П. Аннигони «Вы называете это человеком?» (1953, Коллекция Иорио, Специя) тема манекена раскрывается в велеречиво-повествовательном ключе, с ярко выраженной дидактической



Ил. 7. Пьетро Аннигони. *Вы называете это человеком?* 1953. Коллекция Иорио. Специя

тональностью. (Ил. 7.) Название картины сформулировано в форме вопроса, который задает один из персонажей полотна – мужчина зрелых лет, изображенный в левой части работы. Он, указывая многозначительным жестом на помещенный в центре композиции манекен с изрядно поношенной, изорванной обшивкой, адресует вопрос молодой паре – юноше с солидным томом в руках и обнаженной девушке, чья нагота своим классическим совершенством призвана контрастировать с отмеченной печатью разложения неживой материей. Манекен, в свою очередь, служит напоминанием о бренности человеческой плоти. В полотнах «Чердак с манекеном» (1950, Коллекция Ричарда Аннигони Арно, Флоренция) и «Парализованная сила: жесты без движения» (1971, собственность автора) художнику удается избежать излишней литературности и превратить развернутое повествование в лаконичную притчу на тему *memento mori*. (Ил. 8.) Манекен, несмотря на свою доведенную до абсолютного подобия антропоморфность, остается, как в том, так и в другом случае, все тем же изрядно поношенным театральным реквизитом. Следует предположить, что не случайно у всех фигур отсутствуют головы<sup>26</sup>. Как известно, в ряде традиционных культур было не принято придавать изображению конкретного человека законченный характер. Существовало поверье, что если душа случайно покинет тело, она может заблудиться и поселиться по ошибке в его искусной копии, лишив, таким образом, жизни своего истинного владельца. «Неполноценность» манекена служит напоминанием о том, что он, при всей иллюзорной достоверности, является не просто фотографической копией своего денотата, а состоявшимся художественным образом, с присущими ему выразительными качествами и конвенциональным смыслом. Аннигони признается, что манекен ему интересен как «символ незащитного, слабого, отчаявшегося человеческого рода,



*Ил. 8. Пьетро Аннигони. Чердак с манекеном. 1950. Коллекция Ричарда Аннигони Арно. Флоренция*

и символ, по существу, гуманный» а в более широком смысле, как «символ, типичный для нашей эпохи, эпохи людей мало верующих, [живущих] с ощущением нависшей над ними угрозы...»<sup>27</sup>.

Выставки «Современных художников реальности» послужили импульсом, побудившим Джорджо де Кирико еще раз обратиться к теме манекена. «Интерьер студии с манекеном» (1950, Коллекция Джанни Кастаньето, Турин) написан был по заказу коллекционера Сандро Рубболи, к тому времени уже располагавшего богатым собранием работ, связанных с этой темой. Картина писалась в Риме и изображала угол мастерской на Piazza di Spagna, где на

фоне полки с папками для рисунков и керамическим сосудом с кистями *vis-a-vis* разместились сидящий на стуле манекен и стоящий на полу бюст Минервы. Между ними художник поместил созданный годом раньше собственный пейзаж «Вид Рапалло» в богатой барочной раме. Соседство скульптурного изображения богини мудрости, фигурирующего, как и в прежних работах мастера в качестве константы культурного контекста, и манекена, предмета менее «благородного», ремесленного происхождения, многозначительно. Своими материальными характеристиками образ манекена в данном случае напрямую отсылает к своему денотату, искусственно созданному физическому объекту. При этом он отнюдь не пугает, пользуясь языком И. Фар, своей чудовищной антропоморфностью, поскольку его сходство с человеком имеет конкретное оправдание в прозрачном контексте полотна. Красноречивая поза откинувшегося на стуле манекена, словно пришедшего в изумление от творения истинного искусства, в образном смысле служит альтернативой выразительному молчанию статуи, которая находится в одном содержательном ряду с помещенным на мольберте пейзажем.

Отсылая картину заказчику, в сопроводительном письме де Кирико писал: «Поскольку мне сказали, что вы уже имеете работы на мотив манекена, созданные Шильтианом, Аннигони, братьями Буэно, художниками весьма опытными и скрупулезными в плане исполнения, я стремился добиться «завершенности» [работы], сохраняя, тем не менее,

её живописные качества»<sup>28</sup>. То, что слово «завершенность» взято в кавычки, а слово *качества* в письме подчеркнуто, весьма знаменательно и свидетельствует о следующем: по мнению де Кирико, «тщательность исполнения» и «живописность» – понятия не тождественные. Гомогенной фактуре изобразительной формы Аннигони и его соратников художник предпочитает плотный энергичный мазок, не выписывающий, а, в буквальном смысле слова, лепящий объем. Однако де Кирико и «художники реальности» приходят, в конечном итоге, к общему результату – достоверной передаче объема как традиционно понятой пластической формы. Что касается манекена, то его максимальное соответствие своему денотату позволяет говорить, разумеется, с известным преувеличением, о некоторой близости трактовки мотива в рассмотренных выше работах с изобразительным принципом искусства *trompe-l'oeuil*.

Вернувшись к теме «Манекен в мастерской художника», нельзя не упомянуть работу А. Фуни «Модели в студии» (1926, частное собрание). В пустой мастерской, на фоне стоящего у стены белого грунтованного холста помещен деревянный манекен, за спиной которого статуя Апоксиомена работы Лизиппа из собрания римского Капитолийского музея. На холсте – изображения двух женщин, одна из которых решена свободным, подвижным мазком, в гризайльной манере, другая лишь намечена графическим контуром. Резонно трактовать их как знаковые образы, ассоциирующиеся с живописью и графикой, Апоксиомен, символизирующий собой скульптуру, таким образом органично дополняет представленную здесь триаду различных видов искусства. Несмотря на то, что все без исключения составляющие полотна – артефакты, созданные рукой человека, бесполезно искать в картине следы присутствия последнего. На смену живому человеческому образу приходит деревянный манекен. Он вытесняет художника с его законной территории и становится подлинным хозяином мастерской. Название картины «Модели в студии» в известном смысле знаменательно, поскольку служит своего рода антитезой столь популярной в XX веке теме «Художник и модель».

В связи с этим нельзя не вспомнить, что в основании творческого метода мастера лежал тезис: искусство рождается не из жизни, искусство рождается из искусства, следовательно, сконцентрированный в культуре чужой опыт открывает перед художником более широкие перспективы, нежели сама природа, тем паче реальная действительность. Но следует ли из этого делать вывод, что манекен инороден миру художественных образов? Ведь даже искусно выполненный манекен не является произведением искусства.

Как и любая вещь, манекен обладает внехудожественной выразительностью и для использования в качестве художественного мотива требует понимания и осмысления, но в витрине магазина или швейной

мастерской он, тем не менее, остается всего лишь унифицированным предметом, ремесленной продукцией. Помещенный в картину, которая сама по себе является вещью (но вещью уникальной и элитарной), он превращается из утилитарного предмета в объект художественной реальности. Живописец сознательным творческим актом выделяет манекен из сферы практического бытия и наделяет образностью, которая делает его предметом исключительным и уникальным. «Разрисованные восковые фигуры (в нашем случае манекены. – *Е.Т.*), – читаем мы у Б. Кроче, – которые симулируют жизнь и перед которыми мы останавливаемся в музеях подобных вещей в изумлении, не вызывают в нас эстетических интуиций. Иллюзия и галлюцинация не имеют ничего общего со спокойным господством художественной интуиции. Но когда художник рисует картину музея восковых фигур, когда актер на сцене в шутку представляет человека-статую, мы снова имеем перед собою духовный труд и художественную интуицию»<sup>29</sup>.

Рассмотрев ряд живописных работ, мы попытались показать состоятельность манекена как объекта изображения и показать, что он вполне заслуживает того, чтобы, наряду с прочими пластическими мотивами композиции, стать предметом искусства, обретающим выразительную форму благодаря «духовному труду и художественной интуиции» творца.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М., 1986. С. 168.
- 2 Курбановский А. Гомункулус. Апология и критика тела в русском искусстве рубежа XIX–XX веков // Искусствознание 2005. № 1. С. 338.
- 3 Marinetti F.T. L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina. Цит. по: Salaris C. Marinetti. Arte e vita futurista. Roma, 1997. P. 46.
- 4 Marinetti F.T. Contro I professori. Цит. по: Salaris C. Op. cit. P. 102.
- 5 Morasso M. L'Artigliere meccanico. Цит. по: Salaris C. Op. cit. P. 39.
- 6 Archivi del Futurismo. Roma, 1958. V. I. P. 141.
- 7 Цит. по: Arte Italiana Presente 1900–1945. A cura di Pontus Hulten e Germano Celant. Milano, 1989. P. 621. Резонно, пожалуй, задаться вопросом, ни эти ли конструкции, которые не только трансформируются на глазах, но и звенят, скрежещут, поют и даже на открытом воздухе влекут за собой ароматический шлейф от пиротехнических эффектов, реализуют на практике намерение Карло Карра создать синтетическое искусство «звуков, шумов и запахов»?
- 8 Ibid.
- 9 Marinetti F.T. L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina [1910], GSIM. Цит. по: Salaris C. Op. cit. P. 47.
- 10 Ibid.

- 11 *L'opera completa di De Chirico. 1908–1924. Presentazione e apparati critici e filologici di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Milano, 1986. P. 113.*
- 12 Poli F. *Metafisica. Roma-Bari, 2004. P. 112.*
- 13 Башляр Г. *Земля и грезы воли. М., 2000. С. 226.*
- 14 Far I. *Il teatro spettacolo // De Chirico G. Far I. Commedia dell'arte moderna. Milano, 2002. P. 211.*
- 15 *Ibid. P. 210.*
- 16 Статья Р. Лонги «Al dio ortopedico» («Il Tempo». Roma. 22-2-1919). Излагается и цитируется по: Poli F. *Op. cit. P. 23–24.*
- 17 Far I. *Op. cit. P. 211.*
- 18 В статье «Discorso sullo spettacolo teatrale» де Кирико выскажется по этому поводу со всей определенностью: «Режиссеры-снобы не успокоились, выведя на сцену деревянный манекен, они хотят большего, они хотят превратить самого актера в манекен или марионетку». Цит. по: De Chirico. *La Metafisica del Mediterraneo. A cura di Jole de Sanna. Rizzoli, 1998. P. 67.*
- 19 Цит. по: Vivarelli P. Savinio. *Art Dossier. N. 185. P. 12.*
- 20 Arcangeli F. *Giorgio Morandi. Einaudi. Torino, 1981. P. 73.*
- 21 Soby J.T. *Giorgio de Chirico. Цит. по: Poli F. Op. cit. P. 157.*
- 22 Говоря о том, что манекен в работах Моранди не претендует на роль человека, мы хотим подчеркнуть не безличностный, а скорей надличностный его характер. Поэтому готовы согласиться с мнением, высказанным Ф. Арканджели и поддержанным Ф. Поли, согласно которому манекен является некоторого рода автопортретом, но не конкретного художника, а собирательным образом артиста «как чистого объекта без идентификации субъективной индивидуальности» (См.: Poli F. *Op. cit. P. 153).*
- 23 Кроче Б. *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М.: Intrada, 2000.*
- 24 Цит. по: Pasquali M. *Morandi. Dossie Art. N. 50. 1990. P. 6.*
- 25 *I Pittori Moderni della Realt (1947–1949). [Catalogo]. Firenze, 1984. P. 74.* Манекенам Аннигони присущ известный драматизм. Они исполнили свою роль и, утратив презентабельный вид, оказались выставленными, наряду с прочими вышедшими из употребления предметами, либо в чулан, либо на балкон. Отныне им остается лишь мечтать. И манекены мечтают – «мечтают стать статуями: [оказаться] в центре площади и заставить называть себя монументами». (См.: *I manichini sognano... con testi di S. Rubboli, M. Monteverdi, G. Gianì. Milano, 1961).*
- 26 А. Фано пишет: «В своей мастерской во Флоренции Аннигони держал поношенный манекен без головы, огромную деревянную марионетку с развинченными суставами, которая в любом положении принимала вид усталого, побитого жизнью человека. Манекен появляется в различных картинах Аннигони, и каждый раз это горестный крик, аллегория поражения, напоминание о том, что мы смертны». (Цит. по: Pietro Annigoni. [I Profili di Comanducci]. Milano, 1974. P. 48).
- 27 Цит. по: *I Pittori Moderni della Realta... 1984. P. 104.*
- 28 *Ibid.*
- 29 Кроче Б. *Указ. соч. С. 27.*