

«ВСАДНИКИ» МАРИНО МАРИНИ

Елена Д. Федотова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия;
fedotovaed@rah.ru

Аннотация. Статья посвящена творчеству известного итальянского скульптора Марино Марини (1901–1980). Он являлся участником многих крупных экспозиций в Италии и за рубежом, лауреатом многих международных выставок. Фонд скульптора и Центр документации его наследия был создан в 1979 году в его родном городе, в Пистойе. Там хранятся скульптуры, графика, фотографии, каталоги выставок, книги, посвященные его творчеству. В 1975 году в Милане, где долгие годы он преподавал в художественных вузах, был открыт Музей Марини. Талант скульптора развивался под влиянием выдающегося итальянского скульптора XX века — Артуро Мартини, с которым он познакомился в 1926 году. В статье рассказывается о биографии Марини и о главной теме его творчества — образах «лошади и всадника» («cavallo e cavaliere»). В них он воплощал отзвуки собственных ассоциаций с событиями современности, также соотнося своих «всадников» с наследием пластики этрусков, так как являлся уроженцем Тосканы. Эта «una forma in una idea» получила развитие в скульптуре и графике Марини от первых работ 1930-х годов до композиций 1960-х («Чудо», «Крик» и других). Драматичная история XX столетия всегда была импульсом для создания его работ. Он оставался вне официальных заказов, был «свободной сущностью», следуя завету Артуро Мартини.

Ключевые слова: Марино Марини, Артуро Мартини, скульптура Италии XX века, «всадники» Марино Марини, скульптура этрусков, Novecento italiano

Для цитирования: Федотова Е.Д. «Всадники» Марино Марини // Academia. 2020. №4. С. 500–506.
DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-500-506

“RIDERS” OF MARINO MARINI

Elena D. Fedotova

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; fedotovaed@rah.ru

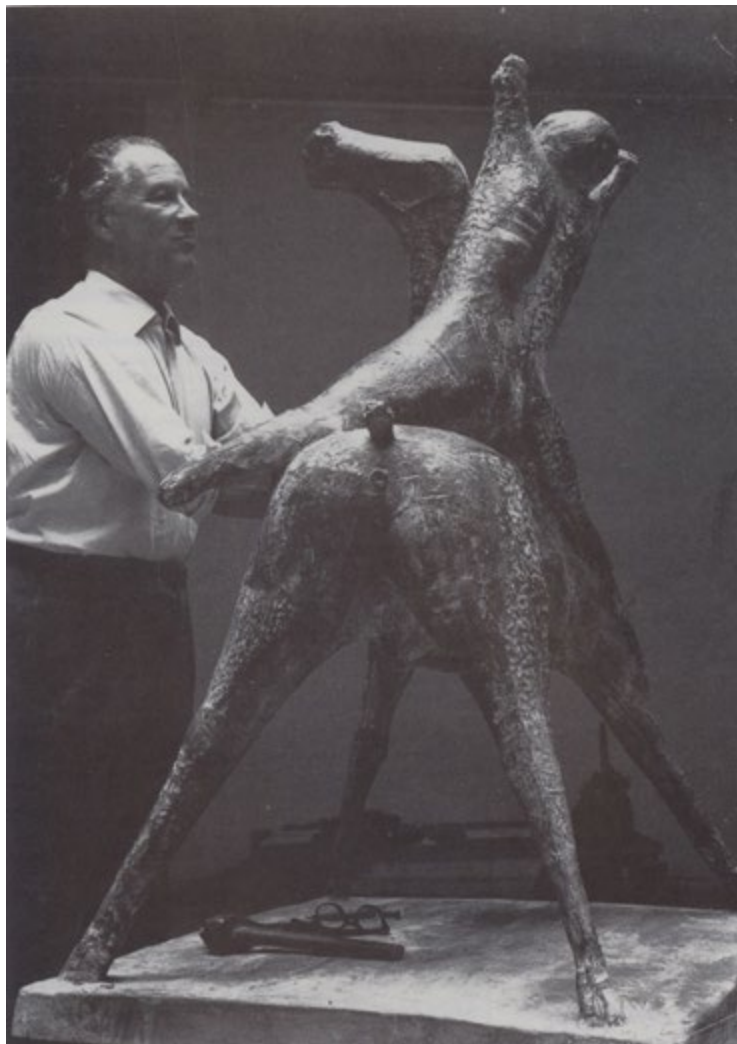
Abstract. The article is devoted to the creation of well-known Italian sculptor Marino Marini (1901–1980). He was the participant of many great displays in Italy and abroad, prize-winner of international exhibitions. The Fund of Marini and the Centre of documentation of his legacy was created in 1979 in one's home town – Pistoia. His sculptures, drawings, photographs, catalogues keeps there. In 1975 in Milano, where he taught at great artistic institutes for a long time, was opened “Museum Marini”. His talent formed under the influence of distinguished Italian sculptor of XX century – Arturo Martini, their meeting happened in 1926. In this article the talk is about biography of Marini and about the main theme of his creation – conception of “horse and rider”. In these types he incarnated reverberations of one's own associations with the contemporary events, also correlated the “riders” with the legacy of the plastic art of Etruscans, because he was native of Toscana. This “forma in una idea” developed in sculptures and in drawings of Marini from first works of 1930s to the composition of 1950s–1960s (“Miracle” – “Miracle”, “Grido” – “Cry” and others). The dramatic history of XX century always was the impulse for his works. He stayed out of official orders, was “free essence”, followed the precept of Arturo Martini.

Keywords: Marino Marini, Arturo Martini, Italian sculpture of XX century, sculpture of XX century, “riders” of Marino Marini, sculpture of Etruscans, Novecento italiano

For citation: Fedotova, E.D. (2020), “Riders of Marino Marini”, *Academia*, 2020, no 4, pp. 500–506.
DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-500-506

Введение

«Мы живем среди памятников прошлого. Например, я родился в Тоскане, и этрусские древности, открытые у нас за последние пятьдесят лет, имели огромное влияние на местную жизнь... Мне интересны истоки цивилизаций...»



Ил. 1. Марино Марини в мастерской.

О творчестве известного скульптора Марино Марини (1901–1980) писали многие итальянские авторы, среди них имена Уго Ойетти, Ламберто Витали, Франко Руссоли, Карло Пировано, Джованни Тестори, Джузеппе Маркьори, Джованни Каранденте и других. Книги и статьи о нем переведены на многие европейские языки. Его искусство всегда привлекало и продолжает интересовать зарубежных авторов. Марини — участник с 1950-х годов многих крупных выставок за рубежом. Фонд скульптора и Центр документации его наследия был создан в 1979 году в его родном городе Пистойе. Там хранятся скульптуры, графика, фотографии, каталоги выставок, книги, посвященные его творчеству¹. В 1975 году в Галерее современного искусства в Милане был открыт музей Марино Марини, а во дворе установлен один из его «Всадников». Бронзовые «Помоны» Марини украшают залы Галереи Уффици и Музея современного искусства Милана. Марини — лауреат многих международных выставок, обладатель наград римской Академии деи

¹ Centro documentazione dell'Opera di Marino Marini.



Ил. 2. Марино Марини. Народ. 1929. Терракота. Частное собрание.



Ил. 3. Марино Марини. Всадник. 1946. Музей современного искусства, Киото.



Ил. 5. Марино Марини. Всадник. 1947. Музей Штеделинк, Амстердам.

Линчеи². В монументальной скульптуре он работал мало, установка его произведений в городских пространствах исходила от меценатов. Отливки по его работам находятся в Роттердаме, Брюсселе, Антверпене, Нью-Йорке (во дворе Музея современного искусства — версия его «Чуда»), в итальянском городе Аия (большая шестиметровая конная статуя — «Памятник жертвам войны». 1957–1958). Биография скульптора была насыщена переездами, поездками в связи с персональными выставками, встречами с талантливыми людьми. В разные годы он создавал их портреты — живописцев А. Фунни, О. Кокошки, Г. Арпа, К. Карра, критика Л. Витали, скульптора Г. Мура, писателя Г. Миллера, композитора И. Стравинского, галериста Курта Валлентайна, организовавшего его выставку в Нью-Йорке в 1950 году и продвигавшего его работы в Европе³. Марини много преподавал в своей жизни, начав эту деятельность еще в 1926 году, а после знакомства с Артуро Мартини в 1932 году знаменитый мастер предложил ему место преподавателя в Школе искусств в Монце. В 1940 году вместе со своей женой — Мариной Марини (настоящее имя — Мерседес Педрачини) жил в Турине, где год преподавал в Академии художеств, затем переехал в Швейцарию (его мастерская находилась в Локарно). С 1946 года — работал в миланской Академии Брера.

Марини — тосканец, уроженец Пистойи. С шестнадцати лет начал заниматься в Академии художеств Флоренции, интересуясь рисунком и живописью. Лишь в двадцать два года решил посвятить себя скульптуре, брал уроки у Доменико Трентакоста

² Academia dei Lincei.

³ После смерти К. Валлентайна в 1954 г. его поддерживает финансист Пьер Матисс.



Ил. 4. Марино Марини. Всадник. 1952–1953. Бронза. Скульптура в парке Цюриха.



Ил. 6. Марино Марини. Всадник. 1953. Рисунок. Частное собрание.



Ил. 7. Марино Марини. Всадник. 1950-е. Рисунок. Частное собрание.

и Галилео Кини. Его привлекала пластика Медардо Россо, поиски Аристида Майоля, хотя «Помона» (1907) французского мастера, по-своему интерпретировавшего античный прообраз, вызывала неприятие у публики. Но влияние Майоля на молодое поколение скульпторов оказалось сильнее, чем Эмиля Антуана Бурделя, другого крупнейшего мастера после Родена. Оба они, каждый по-своему, пытались передавать иллюзию длящегося нескончаемого движения, его характерность, используя античные архетипы, но в современной пластической интерпретации формы. Возможно в искусстве Бурделя было больше экспрессии, больше расчета в поиске передачи действия, переходящего в движение, а у Майоля — больше свободы в обращении с античными прототипами, что и привлекало молодежь⁴.

Одна из ранних работ Марини («Сидящий атлет», 1929. Музей современного искусства Тренто и Роверетто) — это человеческий торс без головы, рук и ног, повторяющая Бельведерский торс. Она была показана на Второй выставке мастеров «Novecento italiano», где имела успех. К этой теме Марини вернется в 1935 году («Боксер. Отдых» 1935), вторя Майолю в изображении сидящей фигуры.

Сближение с группой «Novecento italiano» в 1930-е годы после переезда в Милан стало важным моментом в творчестве Марини. Он принимал участие в их выставках в Милане и в Риме, в ряде европейских городов, проявлял интерес к эстетическим взглядам группы художников вокруг журнала «Valori plastici». Но наибольшее внимание приковывала пластика Артуро Мартини после их знакомства. От него он унаследовал многое: интерес к работе в разных материалах (бронзе, гипсе, глине, терракоте), стремление передавать тонкую имитацию исторических стилей, насыщая свои работы ощущением современности, следовать завету Мартини «не запирайте себя в трехмерность, овладевать передачей фигур в пространстве», «не связывать себя единым стилем», быть «свободной сущностью» [Бертоцци М. 1998, с. 3]. Марини понимал гениальность метода этого скульптора, хотя и писавшего в своей книге «La scultura lingua morta»⁵ о гибели скульптуры, омертвлении ее языка, утратившего веру в нужность своего ремесла, но всем своим творчеством доказавшего, что «ваяние умерло, но скульптура жива», что она всегда оставалась «непосредственным словом между людьми» [Бертоцци М. 1998, с. 3]. В сложный период итальянской истории Артуро Мартини пытался вырваться из круга официального искусства, полагая, что скульптуре нечего сказать кроме повторения

⁴ «Скульптура — это рисунок, а рисунок — это конструкция», — утверждал Э.А. Бурдель.

⁵ Артуро Мартини (1889–1947) за год до смерти, в 1946 году написал «Testamenti», которое было издано в количестве 50 экземпляров под названием «Скульптура мертвый язык». Это был дневник переживаний, отчаяния.



Ил. 8. Марино Марини. Большой всадник. 1950-е. Бронза. Частное собрание.



Ил. 8. Марино Марини. Крик (Grido). 1962. Бронза. Частное собрание.

мертвых форм, он мечтал о скульптуре, говорящей живым языком в программе «обновления искусства в Италии». Его образы античности были иными, чем у многих «новечентистов», эпизоды античных мифов он воплощал, соотнося их с глубоко переживаемыми событиями современности, с тонкостью восприятия большого художника. Однако компромиссную позицию Марини по отношению к деятельности мастеров группы «Novecento italiano» не разделяли в послевоенные годы многие мастера молодого поколения, называя его великим, но «откровенным эклектиком». Однако в общей культурной программе создания «новой классичности» (выражение Маргариты Сарфатти) Артуро Марини всегда основывался на усвоенной им идее А. фон Гильдебрандта, важной для скульптора: в способах изображения природы стремиться «вознести свое произведение в высокую поэтическую область», сохранять дух и чистоту классической формы старых мастеров, придав художественной форме новый смысл [Гильдебрандт А. фон, 2013, с. 5]. Образы Марини, полные внутренней экспрессии, мало вписывались в программу «нового классицизма», как некоего возрождаемого имперского «большого стиля». Роль этого выдающегося скульптора была очень значительной в искусстве Марино Марини.

К началу 1940-х годов Марини приобрел уже известность в Италии. В 1932 году состоялась его первая персональная выставка в Милане. Тема «всадника» («лошади и всадника») — «cavallo e cavagliero» — родилась в середине 1930-х годов в Милане и стала главной темой его творчества на протяжении всей жизни. Что послужило истоком этой «una forma in una idea», разрабатываемой Марини в различных версиях? В ней он находил отзвуки собственных ассоциаций, как Дж. Манцу в своих «кардиналах», модификации собственной изменяющейся стилистики? В образах «cavalli e cavaglieri» видятся образы «воинов» этрусков, «Всадника» из Собора в Бамберге, ренессансных конных монументов, воинов Рисорджименто, лошадей и пастухов («buttero») тосканской Мареммы — болотистой низменности, осушенной этрусками и превращенной ими в хлебный район Кампаны.

Марино Марини — тосканец и, по его словам, культура этрусков — славных мореходов, земледельцев, строителей, о храбрости которых писали Тит Ливий, Диодор, Варрон, Цицерон, всегда представляла для него интерес. О ней напоминали некрополи, открываемые археологами гробницы с терракотовыми масками, в которых ученые видят истоки



Ил. 10. Марино Марини. Чудо (Miracolo). 1955. Бронза. Художественный музей, Базель.



Ил. 11. Марино Марини. Чудо (Miracolo). 1959–1960. Частное собрание.



Ил. 12. Марино Марини. Чудо (Miracolo). 1952. Бронза. Частное собрание.



Ил. 13. Марино Марини. Композиция. 1955–1956. Бронза. Частное собрание.

этрусской пластики, бронзовые статуэтки воинов или «этрусская химера» с разинутой пастью. Этот слившийся с римлянами народ, растворившийся в великой культурной общности, оставил много памятников, рассказывающих о его истории и культуре. Упрощенная пластика фигур «cavalli e cavaglieri» Марини напоминает статуэтки «воинов» тех героев-этрусков, которые участвовали в захвате Тосканы и Лацио, а потом распространили свою власть и на юг полуострова. Об увлечении искусством этрусков говорит и композиция «Народ» (1926. Галерея современного искусства, Милан), напоминающая парные портреты на этрусских саркофагах.

«Una forma in una idea» получала развитие на протяжении жизни скульптора — от первых образов «всадников» (1936 и 1937 годов) до серии «Чудеса» («Miracoli», 1952, 1956–1957, 1959–1960) и композиций «воины» (конец 1950-х — начало 1960-х годов). Над темой «cavalli e cavaglieri» Марино работал и в графике, создавая рисунки, исполненные темперой, акварелью, чернильным карандашом. Первый «Всадник» (1936) изображен уверенно восседающим и управляющим лошадыю. Это «всадник» 1930-х, в пластическом решении фигуры ощущается героизация, некоторый пафос, востребованные в искусстве этого времени. Более искренни и драматичны в своей внутренней наполненности образы конца 1940-х — начала 1950-х годов, создававшиеся в период военной трагедии, трудностей послевоенного времени. Эти «всадники» более экспрессивны (изображены в позах то с поднятыми вверх или широко расставленными руками), порой угловаты,

как, например, «Гугенхеймский всадник» («Ангел, охраняющий город») или «Всадник» 1953 года, словно предвосхитивший уже драматичные образы серии «Miracoli». «Всадник» 1953 года изображен сидящим на лошади с открытой пастью, словно олицетворяющей своим ревом взрыв, катастрофу. Марини изображал всадников то падающих со вставшей на дыбы лошади, то пытающихся взобраться ей на спину. Он передавал в них максимальное напряжение двух фигур. Самой экспрессивной композицией явилась скульптура «Крик» (1962): умирающий воин и его конь олицетворяют драму смерти, как в шедевре древнеримской скульптуры — статуе «Умирающий галл» (III–II вв. до н.э.). Драматичная история XX столетия, общественные события в мире служили импульсом для скульптора, вызвали ассоциации, воплотившиеся в его «cavaglieri». Пластические изменения формы вносились постоянно по ходу работы в глине перед переводом в твердую основу (гипс, терракоту, дерево и другие материалы).

В начале 1950-х — 1960-е годы в период увлечения абстракцией формы становились более схематичными, объемы фигур всадника и лошади почти уподоблялись геометрическим фигурам. Но поиск ритма пластического выражения динамики движения человека и животного, их слитности, не ослабевал. Даже в маленьких фигурах «cavaglieri» всегда ощущается большая эмоциональная сила. Подобно Артуру Мартини Марини последовательно исследовал законы движения человеческой фигуры. В сложном сопоставлении двух объемов — cavaliere e cavallo — он то резко противопоставлял их массы, то, напротив, передавал их в более мягком равновесии, учитывая множественность точек зрения, характер «рисунка» движения, добивался архитектоники всей пластической композиции. «Всадники» были вечной темой и, одновременно, постоянным объектом импровизации в поиске нового изобразительного языка. Они — то храбрецы, управляющие конями, то воинственны, то как-то беззащитны, когда воспроизведены без всякой атрибутики. Но всегда очень человечны, воссозданы рукой скульптора XX столетия, обратившегося к классической в своей основе теме, но оставшегося свободным в отношении интерпретации классики, той «свободной сущностью», которой завещал быть молодым мастером Артуру Мартини.

Литература

- | | |
|---|---|
| <p>1. Бертоцци, 1998 — Бертоцци М. Скульптура. Живой язык // Скульптура. Живой язык. Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж. 9 апреля — 28 июня 1998 г. Санкт-Петербург, 1998. С. 3.</p> | <p>2. Гильдебрандт, 2013 — Гильдебрандт А. фон. Проблема формы в изобразительном искусстве. Москва, 2013. С. 5.</p> <p>3. Martini A., 1983 — Martini A. La Scultura lingua morta. Milano, 1983. P. 9.</p> |
|---|---|

References

- | | |
|--|---|
| <p>1. Bertozzi, M. (1998), Skulptura zivoy iazik. Sankt-Peterburg, Russia.</p> <p>2. Gildebrandt, A. von (2013), Problema of form in fine art. Moscow, Russia.</p> | <p>3. Martini, A. (1983), La scultura lingua morta. Milano, 1983.</p> |
|--|---|

Информация об авторе

Елена Д. Федотова, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; fedotovaed@rah.ru; numero47@yandex.ru

Author Info

Elena D. Fedotova. Dr. of Sci (Art history), The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld 21, Prechistenka str., Moscow, 119034, Russia; fedotovaed@rah.ru; numero47@yandex.ru