



Научный журнал Теория и история искусства

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств



Научный журнал

ТЕОРИЯ
и история
искусства

Выпуски 1/2

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

И86 **Теория и история искусства:** Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2017. — 320 с.

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2017. — 320 p.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.

Intended for specialists, students in the humanities and general readers.

Key words: art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2017

© Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2017

© Издательство «БОС», 2017

Научное издание
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
Выпуски 1/2
2017 год

Контактная информация
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова:
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1
Тел.: 8 (495) 629-56-05
Сайт факультета: www.arts-msu.ru
E-mail: info@arts.msu.ru

Издательство «БОС»
Директор О.С. Бурлука

Обложка художника Н.Н. Аникушина, редактор О.С. Евпланова,
дизайнер Т.В. Обухова, корректор О.В. Соболева

Подписано в печать 15.11.2017. Формат 60×90/16. Гарнитура Garamond Book.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: ooobos@list.ru

Редакционная коллегия

Лободанов А.П.

*Академик Болонской Академии наук (Италия), действительный член
Академии наук и Высшего образования (Великобритания),
доктор филологических наук, профессор
(главный редактор)*

Кошаев В.Б.

*доктор искусствоведения, профессор
(заместитель главного редактора)*

Трушина К.Д.

*кандидат искусствоведения
(ответственный секретарь)*

Барабаш Н.А.

доктор искусствоведения, профессор

Брумфилд Уильям Крафт
профессор (США)

Владышевская Т.Ф.

доктор искусствоведения, профессор

Гергиева Л.А.

*народная артистка России
(Академия молодых певцов Мариинского театра)*

Гардзонни Стефано

PhD, профессор Пизанского университета (Италия)

Заднепровская Г.В.

кандидат искусствоведения, доцент

Ильина Н.А.

доктор филологических наук, профессор (Испания)

Куриленко Е.Н.

профессор

Лоруссо Сальваторе

Заслуженный профессор Болонского университета (Италия)

Никитина Н.Н.

доктор философских наук, профессор

Райдер Джон

PhD, профессор (Азербайджан)

Степаненко Г.О.

*магистр искусств, Народная артистка России,
заведующая балетной труппой Большого театра России*

Трецалин М.Ю.

доктор технических наук, профессор

Трубочкин Д.В.

доктор искусствоведения, профессор

Тучков И.И.

доктор искусствоведения, профессор

Хауэлл Роберт

PhD, профессор (США)

Содержание

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- В.Б. Кошаев*. Отдельные вопросы искусствознания..... 8
- W. C. Brumfield*. The cathedral of st. demetrius in Vladimir: sources, from and documentation.....29
- И.И. Орлов*. Трансформация образов в различных религиозно-культурных традициях (на примере прочтения символики лабиринта в иконографии образа русской иконы «Лабиринт духовный» XVIII век)49
- Е.В. Яйленко*. «Рай земной»62
- Н.В. Кошаев*. Художественный стиль древней и средневековой пермской бронзы.....82
- А.К. Коненкова*. А.С. Пушкин в скульптуре и графике96
- Е.Е. Агратина*. Итальянский период творчества Джузеппе Валериани: живопись, гравюра, театральные декорации..... 107

К 700-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ ДАНТЕ

- Salvatore Lorusso, Mariangela Vandini, Chiara Matteucci*. Il codice Dantesco “PHILLIPPS 9589”: indagine sullo stato di conservazione e monitoraggio microclimatico dell’ambiente di collocazione..... 134

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: КОМПОЗИЦИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, РЕЖИССУРА, ПЕДАГОГИКА

- Е.П. Белова*. Становление и развитие жанра телевизионного балета 175
- Е.А. Савицкая* Основные тенденции в развитии российского прогрессив-рока 1970—2000-х годов..... 180

- Е.А. Сариева*. Необурлеск. От жанра к «стилю» 200
- Э.В. Деменцова*. «Эффект Кулешова» на театральной сцене (на примере спектакля Константина Богомолова) 211
- Л.С. Бакиш*. В поисках нового музыкального театра 220
- Е.М. Тараканова*. Современный оперный театр: режиссура и экранные искусства 235
- А.А. Филиппов*. Оперные традиции в музыкальной драме Верди «Отелло»..... 248
- Е.Н. Куриленко*. От России имперской до России советской: история страны в истории жизни 257

МЕТОДОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

- О.С. Крюкова*. Имагологические исследования в литературоведении и искусствознании: история, теория, современное состояние 282
- А.Е. Меловатская*. «Основы композиции танца» — дисциплина в образовательном процессе вуза 290

ОБЗОРЫ

- О.А. Лавренова*. III Международная конференция «География искусства» 302
- Л.Н. Борисова*. Страницы российской жизни в опере XXI века (на примере репертуара театра «Геликон-опера») 313

Отдельные вопросы искусствознания

В.Б. Кошаев

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *Художественная история Средневекового искусства определена парадоксальностью Культурной Жертвы, принесенной Богом человеку. Это и есть осуществление ОНТО, ОНТОС (Сущего) как бытия духовной жизни в истории и как данность Кulta в христианском искусстве. Встречная инспирация Творца и человека через жертвенное служение предобразует художественное раскрытие христианского учения и Веры, что важно для уточнения вопроса онтологии средневекового искусства, и эстетика святынь атрибутов Веры — обряда, предметов культа, самого храма, икон, монументального искусства — удостоверяет эту связь физической ипостасью Бога-Сына.*

Ключевые слова: *средневековое искусство, онтология искусства, категории общей теории художественного процесса.*

Vladimir Koshaev

Lomonosov Moscow State University

Several Issues in the Theory of Art

Abstract. *The artistic history of Medieval art is determined by the paradoxical nature of the Sacrificial Feat brought by God-man. This is the realization of Ontos, Onos (Being) as the being of spiritual life in history and as a given Cult in Christian art. The reciprocal inspiration of the Creator and man through sacrificial service predestines the artistic unfolding of the Christian doctrine and the Faith, which is important for clarifying the issue of the ontology of Medieval art, and the aesthetics of the holy attributes of the Faith: the rite, objects of worship, the temple itself, icons, monumental art certify this connection by the physical hypostasis of God-Son.*

Keywords: *medieval art, ontology of art, categories of general theory of the artistic process.*

В статье мы коснемся двух обстоятельств темы. Первое связано с определением важности объекта онтологии искусства. Второе — это отношение к тому, что именуется общей теорией художественного процесса.

1. Общая проблема онтологической развертки в искусствоведении.

Существует утверждение, что искусству присущи собственные законы, «чистые средства» конструирования образной реальности [1]. Законы существуют, но изменение мира к лучшему не всегда очевидно. Почему? Потому, что важны не сами «чистые средства», а проникновение с их помощью в глубины этических истин и принятие их как нормы в отношениях людей. И тогда художественная азбука, законы формы, пластическая и графическая красота, вопросы стиля важны в теме духовного существования и жизни сердечной, и тогда искусство — это форма этической и эстетической коммуникации людей, ради чего создается художественная среда. Какое же само основополагающее начало, инструментом которого являются искусство и его языки, приводящие в действие что-то, что образует духовное основание жизни?

Это начало ОНТО, или Сущее. Действие его осмысленно. Природа его такова, что нет никаких возможностей управлять им, однако потенциально взаимодействие, в частности в искусстве, возможно, но только в случае глубокого благочестия, чистоты помыслов, духовного призыва к поиску истины, сокращения сердца о грехах мира.

Во всех словарях ОНТО связывают с древнегреческим ὄν, род. п. ὄντος — сущее. Однако онтология, призванная в логике объекта к изучению Сущего, трактуется не как наука о Сущем, а о бытии. Проблема очевидна: поскольку к Сущему, ввиду его непознаваемости, не может быть применима ни одна из оценок, сформированных в линейной развертке *видимых* причинно-следственных, то остается попытка интуитивного схватывания Сущего через историческое бытие. Но это сделать возможно только во встречной инспирации Творца и сотворенного. Без этого интеллектуальная конструкция проблемы Сущего — ловушка для разума: «Отец Павел, дополняя и уточняя монашествующих имяславцев, «постулировавших, что «Имя Божие есть Сам Бог», поясняет, что должно говорить: «Имя Божие есть Бог и именно Сам Бог, но Бог не есть ни имя Его, ни Самое Имя Его»... Поэтому через любое соприкосновение с наисвятейшим Именем Божиим мы входим в

реальность, исполненную личностных отношений, в которой нельзя говорить о Боге вообще, потому что в любом случае мы вступаем в отношения с собственным бытием Божиим, хотя бы и в Его энергиях. Так что Имя Божие воспринимается как Символ и как носитель Бытия. Имя не вмещает свое содержание» [2].

Таким образом, онтология, призванная исследовать видимые следы воплощения Сущего, — воплощение его в бытии физического мира и национальной истории, не может осуществить свое предназначение, и только изучение бытия как воплощения Сущего оставляет слабую надежду на то, что Сущее может быть как-то осмысленно. Об этом свидетельствует вся философская фактура всех учений и всех времен.

В общем виде это проблема подходов к пониманию истин мира, а в частном отношении — вопрос различия объектов в теологии и философии. Если для теологии как основы средневекового искусства Сущее сверхъестественно, реально и для теологической платформы действие Сущего осознается во встречной инспирации с человеком — «по Вере дается», то для философии важны инструменты понимания бытия как видимого воплощения сущности. Но сущность является отлагольным определением, результатом *процесса осуществления*, и смысл сущности отражает стремление человека установить законы осуществления и дать соответствующие понятия, в которых источник — Сущее — становится неочевидным зачином жизни по причине замещения объекта его видимыми проявлениями. Процесс познания имеет гносеологический подтекст как совокупный интеллектуальный опыт философии.

Тогда естественно говорить, что различия *Сущего, сущности и бытия* не принципиальны до тех пор, пока воспринимаются как синонимы и объекты ОНТО. Когда же речь идет о понятиях, то ясно, что Сущее обладает собственной и только Ему присущей субстанциональностью. Сущность же — условие схождения понятий о природе воплощения, ведущее к тому, что именуется как бытие.

Бытие — категория того, как сверхъестественное проявлено в сознании и культуре человека. Бытие исторично. Бытие видимо в трудах. Сущее надлично и неподвластно человеку. В определении бытия в словарных статьях часто вуальруется объект Сущего, выдвигаются преходящие и порой несущественные связи или предельно общие признаки. Этот аспект именуют термином «акциденция». То есть если бытие

не осознается Бытием Сущего, то оно должно быть названо в функциях осуществления жизни, но не причинами жизни.

Соответственно, нельзя не видеть два подхода к определению объекта онтологии. Первый, в теологии, связан с Библейским Откровением. Сущий — Я есмь, Который есмь — одно из Божиих имен, выражающих самобытность, вечность и неизменяемость существа Божия. Это откровение дано было, в частности, Моисею, который вопрошал Бога о праве вывести людей из Египта: «Моисей сказал Богу: кто я, чтобы мне идти к фараону царю Египетскому и вывести из Египта сынов Израилевых? И сказал Бог: Я буду с тобою, и вот тебе знамение, что Я послал тебя: когда ты выведешь народ Мой из Египта, вы совершите служение Богу на этой горе. И сказал Моисей Богу: вот, я приду к сынам Израилевым и скажу им: Бог отцов ваших послал меня к вам. А они скажут мне: как Ему имя? Что сказать мне им? Бог сказал Моисею: Я есмь Сущий. И сказал: так скажи сынам Израилевым: Сущий Иегова послал меня к вам» (Исх. 3:11—14). Также Иисус применял выражение «Я есмь» к Себе, говоря: «Прежде нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8:58).

Второй подход к определению связан с разработкой сущности как онтологической (философской) категории, обозначающей: 1) совокупность многообразных проявлений бытия; 2) любую вещь или субъект в аспекте их причастности к бытию; 3) онтологический абсолют [3]. В этом случае Сущее выступает не как объект, а как его феноменологическое тождество. Но феноменология — это вопрос восприятия, но не тема онтологической полноты определения самого Объекта. И хотя без феноменологии воспринять и понять Сущее нельзя, но сама феноменология должна иметь сама в себе те ограничения, которые характеризуют ее как инструмент, и критика, оценка этого инструмента должна иметь место для конкретной эпохи.

Очевидно, что речь идет в первом случае об использовании определения Сущего как устойчивой нормы взаимоотношений человека и Живого Мироздания (Бога); а во втором — как широкой философской категории, обозначающей то, как в сознании людей проявляется понятие субстанциональности мира — в трактовке Платона, например, в связи идей и вещей. И хотя у Платона идея вещи и сама вещь связаны эйдосами, душами воплощения, тем не менее эта связь остается понятием философии, некоей моделью Сущего, но не природой Сущего.

В общем же виде любое знание обусловлено не только эмпирическим, но и глубоко духовным, мистическим ощуще-

нием. От. Павел Флоренский отмечал, что «первичным способом “схватывания” истины может быть только откровение» [4] и в этом смысле истины науки соединимы с религиозной верой. Еще важнее, что благодаря именно христианству определена устойчивая перспектива сосуществования народов и их сохранение, и христианское искусство отражает центральный тезис сохранения жизни — *равенство людей перед Богом*, а единство их по крови остается пусть и важным, но соподчиненным этому обстоятельству: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись. Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе» (Гал. 3:27—28).

Соответственно, Сущее должно осознаваться не как понятийная конструкция, а как порождающее начало всех понятий. Оно может быть только тем, что есть (что действует сверхъестественно; что разумно и осмысленно; во встречной инспирации с человеком), и раскрывается по мере развития самого человека. Такой подход отвечает основной проблеме искусства Средневековья, который достаточно долго дискутировался и касался вопроса *изображения неизобразимого*.

Сущее, находящееся в отношении к человеку как сверхидея и сверхматерия, сверхэнергия, выраженная понятием *рцы* (в алфавите это знак / буква Р — энергия), может проявляться в жизни человека любым способом, часто непонятным в природе его действия. Знание связывают со знамением [5], т. е. Сущее отворяется Откровением. И нет никаких препятствий для того, чтобы понимать Сущее в значении Творца, а всякое художественное событие — в связи человека с Сущим. Часто авторы произведений отмечали, что не они создают искусство. Четко об этом у А.С. Пушкина: «Веленью Божию, о муза, будь послушна» [6].

Отказ же признавать Сущее в значении Бога ничего не меняет в природе Сущего, что обнаруживается даже в случае полного отказа от его признания. Соблазн в советской истории построить атеистический «рай» (коммунизм) на земле без Бога не осуществился, несмотря на то что этому были посвящены все общественные ресурсы: идеологические, политические, экономические, технические, декларации справедливого распределения богатств страны, философские, образовательные, воспитательные программы и т. д.

В искусстве Средневековья смысл Сущего в Его художественной бытийности проявляется во всем: в поэтике святых образов; устройстве предметно-пространственной среды по

законам гармонии; формировании жанров и стилей художественных произведений. Несмотря на то что человек как субъект или, точнее, субобъект, будучи производным от Сущего, всегда вторичен, он, однако, может пытаться понять свое тождество Сущему и не скрывать себя как Его естественное духовное истечение. Для этого надо признать личностное начало Сущего как внешнего обстоятельства, связанного с человеком, и рассматривать понятия Природа, Космос, Общество, Нравственность как формы и симптомы Личности Творца, воспринять сам тип причастного существования.

Таким образом, художественное бытие как процесс и результат — это плод материализации Сущего во встречной инспирации Его с человеком. Сущее в произведении искусства вызревает как неизменное и предвечное априорное, т. е. существующее изначально обстоятельство, не зависящее от человека, но через осознание, интенцию, интуицию и выбор пути самого человека, что реализуется в понятии художественной целостности. Сущее имеет смысл только в одном случае: если оно осознается как Сила, большая всех сил; Разум, больший всех совокупных интеллектуальных усилий всего человечества; Логос как надприродное идейное орудие логики, движимое силой Любви.

В искусстве Сущее призвано к осознанию красоты Мира в его именно онтологической бесспорности, целостности, открытию того, как и из каких побуждений действует Сущее, сила, большая всех сил Мира. И, так как в философских текстах Сущее не имеет точной формулировки и уходит в область снятых признаков ОНТО, важно уточнить «видимыми» следами действия сил Сущего в искусстве само Сущее (Самосущее) и не с точки зрения его феноменологического *видения*, а в конструктивности являемого.

Мы отмечали прежде, что этот аспект связывается с определением *структуры культа* как сакральной основы религиозного опыта, благодаря чему проблема перестает быть феноменологическим дискурсом, а становится условием ее именно онтологической верификации. Структура культа и понимание культа нетрудно — это вопрос взаимного жертвенного существования Творца и человека. Жертва есть центральное онтологическое обстоятельство, которое позволяет связать тему Сущности с вопросом Бытия как центральной проблемы онтологии. Это позволяет избежать вкусовых пристрастий, различий, исторических модификаций критериев самой онтологии.

В онтологии христианства и христианском искусстве аспект жертвы парадоксален. Искусство в конфессии воссоздает первичность жертвы не человека богам, а Бога — человеку. Образ давшего распять себя за людей Иисуса Христа предобразует все линии художественных направлений, радикально меняя психологические, ментальные, эстетические, философские программы искусства и культуры современных цивилизаций. Человек становится не вторичным элементом религиозных отношений, как в язычестве, а полноценным соучастником и своего рода новым «физическим инструментом» духовного Бытия, с помощью которого конструируется и новая этическая, эстетическая и художественная реальность.

2. Искусствоведение и теория общего художественного процесса.

Искусствоведение существует в трех разделах исследований, которые, по мнению русского советского искусствоведа В.Н. Прокофьева (1922—1982), представлены историей искусства, художественной критикой и общей теорией художественного процесса [7]. Ученый упоминает работы своих современников, полемизирующих в сфере искусствоведения и художественной критики, в частности, о различных точках зрения А.А. Каменского и Б.М. Бернштейна на понятия и взаимодействия художественной критики и искусствоведения. Сам автор считает искусствоведение многогранной наукой, включающей в себя практическую, историческую и теоретическую стороны, и утверждает, что пути художественной критики и искусствоведения разошлись еще в XVIII столетии. В общем виде ученый характеризует специфику направлений и отмечает их сильные и слабые стороны. Основы истории искусства, отмечает ученый, были заложены Винкельманом, и материалом изучения этого направления является искусство прошлого. Историк искусства смотрит на него с высоты современного опыта. Его задача — констатировать факты прошлого, сохраняя при этом беспристрастность. Историк искусства действует в четырех фазах: в фактографической, реконструктивной, аналитической (или сравнительно-критической) и последней, в которой происходит определение стилевой и эпохальной модели интересного для историка отрезка времени.

Основоположником критики считается французский общественный деятель Дени Дидро (1713—1784). Критик обозревает события современного ему художественного процес-

са как посредник между искусством и обществом и направляет этот процесс в то русло, которое ему кажется наиболее перспективным. Именно субъективность есть добродетель критика, поскольку в самих его пристрастиях сосредоточен некий колорит эпохи.

Далеко не всегда критик действительно управляет оценками и самым художественным процессом, но известны примеры колоссального влияния на современников, например в России мнения В.В. Стасова.

При рассмотрении теории общего художественного процесса с позиции искусствознания В. Прокофьев отмечает, что существуют разные подходы к вопросу логики движения развития искусства во времени. *Первый подход* — это колебание художественного процесса от «варварства» к «культуре». Эта позиция существовала у Джордžio Вазари, первого историка искусства. *Вторая концепция* зародилась позднее — в XVIII веке. Согласно ей, история искусства есть линейное восхождение от примитивных форм к совершенным, и каждый последующий этап ставится выше предыдущего. В начале XX века О. Шпенглер предложил *новый подход*, новую систему взглядов на историю искусства: концепцию двух исторических циклов — древнего и нового. Каждый из циклов подразумевает несколько стадий: стадию дикости, стадию культуры и кризисную, стадию цивилизации. При этом разрушение одного цикла происходит для того, чтобы уступить место другому.

В.Н. Прокофьев отмечает, что каждая из этих трех концепций по-разному констатирует периодичность художественного процесса. С эпохи романтизма появляется понимание общей направленности искусства как закономерного его развития. В XX столетии отмечается не только направленность, но и цикличность. Идеи, предложенные О. Шпенглером, оказались весьма значительными, и, по мысли В.Н. Прокофьева, даже на страницах своего монументального труда О. Шпенглер так и не рассмотрел их в полной мере, что является недостатком разработанной им теории.

Говоря об эпохальной модели в историческом знании, В.Н. Прокофьев отмечает спиралеобразность художественного развития, наполненного закономерными чередованиями эволюций и революций, неоспоримых сходств и построенного по принципу общей целостности. Меняется лишь ускорение развития от эпохи к эпохе, от цивилизации к цивилизации. Но такая модель позволяет, при должном знании истории, предугадать определенные события и тенденции грядущего; это простая

закономерность, проверенная и утвержденная. Материалом теории общего художественного процесса, полагает В.Н. Прокофьев, являются «сквозные связи между прошлым и будущим через настоящее». И в общем виде В.Н. Прокофьев так рисует схему истории искусства: мустье—ориньяк—мадлен—мезолит—неолит—Древний Восток—Классическая античность—Средние века—Новое время—Новейшее время — и то суперновейшее время, которое за ним следует, или уже наступило.

Отметим, однако, что сам О. Шпенглер не имел в виду специфику художественного бытия и его теория носит сугубо культурологический характер. Даже при большом желании использовать этот вариант культурологии для построения общей теории искусства вне специальных художественно-образных категорий невозможно. А эти категории формируются из иных, образных, закономерностей, и природа образа хоть и основана на исторических и культурологических опорах, но ее специфика никак не может быть выявлена только культурологией, историей, этнографией и даже философией.

Главный вопрос заключается в том, в какой форме можно представить себе общее движение искусства по оси времени — в форме ли постоянного колебания между истиной и заблуждением, «культурой» и «варварством», гегелевского однолинейного прогресса или в форме системы отношений Шпенглера. При сопоставлении трех концепций всеобщей истории искусства любопытно отметить констатируемую ранними искусствоведами периодичность художественного процесса (расцвет—упадок—расцвет); намечаемую во времена романтиков общую направленность истории искусства как некоего закономерно-последовательного движения со сменой «форм красоты»; попытку Шпенглера соединить представления о периодичности и направленности, неповторимости внутрициклических движений художественного процесса.

Ф.И. Шмит (1877—1937) создал целостную эволюционно-циклическую концепцию художественно-исторического прогресса, которая может быть положена в основу новой дисциплины искусствознания [8]. Представление о спиралеобразности художественного развития, идущего по оси времени, позволит диалектически объяснить весь этот процесс: 1) как закономерное чередование длительных эволюционных и коротких революционных периодов; 2) как своего рода периодичность схожих, но находящихся на разных уровнях (разных витках спирали) явлений общей истории искусства (принцип отражения, подражания реальности); 3) как некое-

го целого, не теряющего ни в какой своей части актуального значения для каждого последующего этапа. Спираль истории искусства с ее началом в глубинах эпохи мустье развивается с очевидным ускорением, а это значит, указывает В.Н. Прокофьев, что со временем спираль уйдет в точку, а время развития искусства устремится к нулевой величине.

Представляется, что суждения В.Н. Прокофьева носят скорее предварительный и очень общий характер, который не может устроить исследователя, поскольку в нем не выделен четко центральный объект исследования. Если относительно истории искусства таковым является *исторический артефакт*, например античная скульптура или архитектурный памятник в их принадлежности к исторической эпохе; то объект критики — это *артефакт, созданный современным художником*. Объектом же теории общего художественного процесса должно выступить уже не произведение, а его «*типовая*» (*формационная*) модель, которой отвечают сразу все художественные вещи времени, всех видов искусств, т. е. объединенные по критериям типологии.

При этом следует сказать, что для изучения типа совсем не годится идея развития от низших форм искусства к высшим. Античное греческое искусство никак не ниже по мастерству ни римского, ни искусства Возрождения, ни академического искусства Нового времени, ни искусства соцреализма. Каждый период отвечает системе воззрений на мир и выражает его художественную полноту независимо от времени, но в понятиях времени. Более того, античная подоплека в разные периоды присутствовала в иконографии христианского искусства, а бывали времена, когда именно античность способствовала воссозданию христианской традиции, например, после тяжелых времен гонений на икону или после ужасных последствий крестового похода рыцарей «католиков-христиан». Но в целом средневековое произведение, в частности в православии, построено иначе, нежели античное, — на отрицании чувственного начала и усилении телесной аскезы и благочестия образа.

В связи с этим общая теория художественного процесса представляется областью уже не искусствознания, а искусствознания, которое исследует искусство в его соотношении с науками о человеке вообще. Художественный мир в особенностях времени выражает специфические представления о единстве *религиозных (этнорелигиозных), природопроизводственных и социоорганизационных факторов* (рис. 1).

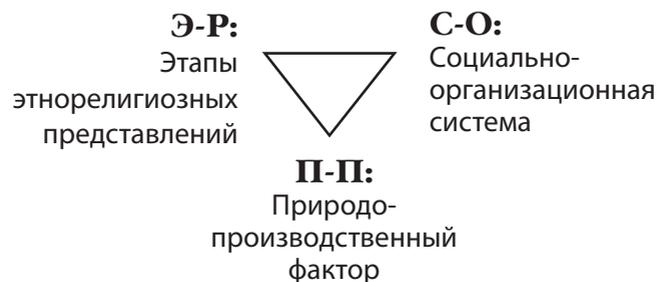


Рис. 1. Идея критериев типологии культуры

Эти три параметра сохраняются в существе всех культур, всех народов, всех времен, но отличаются наполнением содержания времени. Это позволяет уточнить художественную специфику этапов искусства, которая в целом известна, но есть аспекты теории, еще не прописанные, как, например, тема постмодернизма. Тогда типологическая модель может быть достаточно проста. Ее специфика строится на основе учета указанной триады факторов, которые призваны уточнить вопрос содержания искусства не в специфических формах его художественного строения, а в актуальных понятиях жизни, которые объясняют саму специфику художественного поиска в типологических границах общественных формаций.

Этнорелигиозное содержание обусловлено распадом рас на народы и этносы — носителей сакрального опыта и мифопоэтики собственной истории, формировавшейся в различных географических средах. Считается, что формы сакрализации свидетельствуют об изменениях от анимистических воззрений к языческим, далее конфессиональным, и возникновении с какого-то времени того, что можно именовать религиозным паллиативом. Но сегодня укрепляется идея того, что все разнообразие сакральных представлений, дошедших до нас в разнообразии национальных мифопоэтических историй (моделей), связано и производно от общей базовой категории Единотворения, данного в Откровении в источниках Библии. Так, О.Н. Четверикова и А.В. Крыжановский отмечают, что в мифологии компенсируются утраты редукционизма, «последовавшего после первородного греха», и предания первобытных народов, в частности мифы Ассирии и Вавилона, «рассказывают о Всемирном потопе, содержат намеки на историю о грехопадении. В книгах шумеро-аккадского пери-

ода сохранились предания о восстании тварных сил против Божества. Память о восстании злых, мятежных духов против устроителей мира еще живет, но сама личность Бога уже забыта» [9].

Тогда естественно, что специфика изобразительности в представлениях о мире отвечает этапному (типологически обусловленному) выражению сакральных истин, в специфической сакральной форме восстанавливающих постепенно онтологический источник. Это и есть одна из центральных опор образных художественных представлений, соответственно которым формируются языки искусства, средствами которых человечество пытается восстановить собственную исходную природу и художественную целостность, тождественную целостности сакрального переживания.

Природопроизводственный фактор экономики меняется от начал «первичной производственной формы» — собирательства, затем охоты — к этапу разделения труда, где происходит постепенное усиление приоритетов подсечного, затем пашенного земледелия и скотоводства. Далее возникает мануфактура как промышленное производство с большой долей ручного труда; и следом наступает время индустрии. Соответственно, степень искусности и мастерства предполагает технико-технологический опыт, выявление и использование эстетики материала, изобретение конструкции, что в совокупности отвечает знаково-символической программе художественного конструирования. Природопроизводственный фактор выявляется не сам по себе в эволюции технологического знания, но благодаря демографическим изменениям. Условно это можно выразить так: чтобы возникла потребность в тепловых агрегатах, которые движут поездами, пароходами, самолетами и т. д., на земле должно проживать около 1 млрд людей. В средневековом искусстве природопроизводственный фактор устанавливает более сложный тип производственно-календарной обрядности, нежели в дохристианское время, а с появлением ручных мануфактур, тем более индустриального производства, радикально меняются акценты в содержании деятельности людей. Сакральный процесс труда трансформируется в духовно значимый процесс труда и этику взаимоотношений участников производственного процесса. На этом, в частности, построена теория классово-борьбы в марксистско-ленинской теории, которая есть результат несправедливых отношений при распределении прибавочного продукта. Передвижничес-

ская живопись стремится определить природу общественно-го конфликта в веке девятнадцатом.

Социально-организационная система — это третий параметр, свидетельствующий об усложнении принципов организации от присущих традиционному обществу (с основой в виде родоплеменных структур) к протогосударственным образованиям в виде союзов племен и княжеств, далее государственным, впоследствии федеративным и конфедеративным типам общественных систем. Искусство стоит в прямой зависимости от идей общественной жизни. На ранних стадиях художественные идеи направлены на выявление основ родового строя. Изобразительными символами общественных связей выступали родовые боги, боги природы, профессий и тому подобные, и их образы имели знаково-символическую основу. Древние цивилизации, а потом Античность дали блестящую художественную интерпретацию духовных смыслов в идее антропологического соответствия человека и богов, угадав (?) антропологическое тождество человека и Вселенной. Со времени Средневековья этические нормы социума обусловлены христианским учением, в котором социальное бытие тождественно бытию Творца: «где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Матф. 18:20); а также выражением «семья — малая церковь», возникшим у Апостола Павла, который в посланиях к римлянам упоминает близких ему христиан, супругов Акилу и Прискиллу, и приветствует их и «Домашнюю их церковь» (Рим. 16:4). Христианская община — это ячейка, из которой состоит общественная система. Устройство социальной жизни евреев полностью отвечало учрежденному Богом порядку. Средневековое общество, принявшее Откровение со времени императора Константина Великого, полностью устроено на попытке исполнить принцип духовной воли из любви к Богу и ближнему. С Нового времени исследование духовности общественного строя развернуто как национальное образывание. Этому отвечают и новые формы изображения, в частности, исторических событий и портретов современников.

Тогда структура художественных этапов искусства весьма четко соотносится с типом системы, в которой каждый из факторов триады обусловлен двумя смежными. Так, государственное объединение стало возможным только на основе новой технологии. Для России — это пашенное земледелие, благодаря чему возникает материальная стабильность, укрепляется общинный тип родовых отношений по кровному

родству, а впоследствии возникает и соседская община. Но соединение людей на основе родовых богов не имеет перспективы, что весьма четко прочитывается в крещении Руси князем Владимиром. И создание государства могло состояться только на соединении людей по равенству их перед Единым Богом, а кровные отношения сохранились в общинном устройстве. Собственно, этимологическое тождество *крестьянина и христианина* свидетельствует о новом строе в его духовной и производственной основах и легко прочитывается в типе государственного порядка. Этому соответствует и новое знание — Откровение, соответственно, новые языки искусства, новая драматургия и новые пластические законы *искусства изобразительного* (из Образа).

Вся художественная среда меняет темы русского искусства в соответствии с греко-византийской традицией, которая становится основанием сакрального знания на Руси. Но прошлый сакральный опыт в искусстве не исчез: языческие представления превращаются в фольклор, традиционное искусство продолжается в празднично-календарной обрядности. Во многих случаях праздники конфессий совпадают сезонно с праздниками дохристианского мира. Также фольклор остается традицией межпоколенных и половозрастных отношений, темой прикладного искусства, а кроме того — символом инициации в национальных культурах. В искусстве храма доконфессиональные художественные архетипы начинают выполнять служебные функции по отношению к теме Единсущего.

Отметим, что аспект типологии отвечает внутренней обусловленности общественной формации (ОФ) (в советское время было принято определение ОЭФ — общественно-экономическая формация), форму которой можно различить по действию *специфических признаков образных систем*. Для эпохи палеолита это *морф* как приоритет минимальной смысловой структуры в образе отдельного сакрального объекта (зверь, птица, «палеолитическая Венера», сакральное действие). Для времени послеледникового периода мезолита-энеолита-металла важнее оказывается *морфема* — как модель (графема) мироздания, которую определяют понятием «макрокосм в микрокосме». Некоторые ученые отмечают признаки такой связи еще в искусстве палеолита, но все же более четко это присутствует в послеледниковый период. Мотив Древа Мира некоторые археологи возводят к эпохе металла. При морфеме морф не исчезает, но соподчинен ей на таксономических условиях.

Средневековое искусство устанавливает полноту образной системы в признаках *метаморфемы* как образного признака Единсущего. Метаморфеме соподчинены и морф, и морфема (например, орнаментальная культура и образы так называемого чудовищного стиля). Пространственные модели меняются. Мир существует в дуальности *комарно-плоскостных и центричных графем мироустройства*. Так, Образ Бога помещен в комаре (комарой именуется полукруглый свод храма пространства, а выход его на фасад называют закомарой). Ниже в графической плоскости помещен сотворенный из земли и воды Мир.

Основой художественной культуры креационизма [10] выступает авраамический ствол воззрений, который восходит к началу II тыс. до н. э., ко времени жизни Авраама, и действует в отношении «избранного народа», а как устойчивая цивилизационная норма всего человечества сообщается уже Откровением Бога-Отца через Бога плоти — Иисуса Христа. В особой форме Откровение сообщено Магомету в исламе в VI веке н. э. В буддизме можно увидеть не формы всеобщего, а функции единого, служащие объединению народов в Индостане и Индокитае. Здесь, правда, идея единства — это, скорее, форма единства в неязыческой группировке богов предшествующего времени. Особенность буддизма видят в отсутствии понятий греха, во всяком случае, в раннем буддизме.

В Новое время в Европе и России происходит то, что можно именовать индивидуализацией образа, когда происходит усиление интереса к человеку и истории страны. На рубеже XIX—XX веков индивидуализация в искусстве перерастает в новый тип образной системы, признаком которого выступает *антропоморфема*, когда в центр картины мира ставится сам человек. Процесс этот обусловлен новым типом общественного строя, построенного на основе развития промышленного производства и научных дисциплин, прежде всего физики. В искусстве этот процесс уловлен в разных вариантах в серебряном веке, модернизме, русском и немецком авангарде и т. д. XX век продолжает эту традицию, но производство имеет вид индустриализации. При этом XX век сохранил все языки искусства прошлого, которые нужны не только для демонстрации проектных настроений, но и для сохранения потенциала художественной культуры, благодаря которой и решаются творческие задачи искусства, и обеспечиваются пластичность и объемность мышления отдельного человека, историческое видение национальных

закономерностей, решаются вопросы воспитания и образования и т. д. Мы не можем не читать детям сказки или слушать произведения П.И. Чайковского на восковых или даже виниловых пластинках — в полноте художественной формы восприятие возможно только в живом симфоническом звуке. То же относится и ко всем видам искусства: академической живописи, архитектуре, прикладному искусству, опере, оперетте, балету, академической живописи и т. д.

Тогда главный вопрос общей теории художественного процесса состоит не собственно в определении средств искусства, например категорий композиции или формально-стилистических признаков, а в способности человека схватывать сам тип отношений с Надличным и формировать понятия этой связи в искусстве, и это уже вопрос мировоззрения, теологии и в определенной степени философии. Но сами по себе понятия философии не являются порождающей силой искусства, а только рефреном времени, и, значит, не они определяют полноту этического и эстетического содержания художественной формы. Это удел ценностей текущего периода. Абсолютной ценностью во все времена являлся сакральный источник представлений и тип его религиозной формы в ту или иную ОФ (рис. 2). Сакральным источником во все времена выступала надличная ипостась Веры, и ее целеполагание обосновано предметом онтологии, который лежит в основе представлений о бытии человека.



Рис. 2. Онтологическая структура культа и культуры как функции имени культа

Идея жертвы изменяется на протяжении истории:

— в родоплеменных культурах, очевидно, принесение жертвы кровью;

— в культуре христианского Средневековья в конкретном смысле жертвой принимается Бог-Сын. Восстановление духовной целостности людей (освобождение от греха) происходит через «Причастные Дары», которые человек принимает по собственной воле и на которые сходит во время литургии Дух Святой;

— с петровского времени и по сию пору жертвенность осознается как общественное служение («в службе честь») — своего рода нравственный кодекс — превращенная в светскую форма сакральных понятий.

Также очевидно, что искусство в его религиозной форме обращено к выявлению формообразующих тенденций в двух типах протоморфологического основания: образе действия — как сценической драматургии; и образе предмета — как вещи, на которую переносятся сакральные значения объектов почитания — в общем значении Первообраз.

Собственно онтология искусства и есть центральная категория общей теории искусства. И с точки зрения методологии здесь очевидна несогласованность категорий философии, в которую входит онтология. Но условием появления философии является онтология, и, следовательно, онтология — это не внутренний раздел философии, а исходная матрица, большая, чем сама философия. И проблема философии в том, что при описании мира наука опирается на саму возможность или невозможность понять мир, т. е. происходит смещение интересов науки с онтологии на гносеологию и тему познаваемости или непознаваемости Мира. То есть техникой научного знания замещается породивший философию объект, и природа мироздания ставится в зависимость от трактовок ее философией, чем вуалируются и изучаемый объект, и природа знания. Вопрос здесь в том, что философия как линия из точки онтологии появляется с момента онтологического прочтения мира и отношения к нему человека (ориентировочно с Парменида).

И онтология призвана выявлять Сущее не из его абстрактных величин и не из интеллектуальных определений человека, а *феноменологически*, способностью человека к различению истин Сущего и стремления принять его как Абсолют. Это требует не столько разработки понятийного аппарата (теорий по этому поводу более чем достаточно), а соеди-

нения двух тем: А) возможно ли объект онтологии охватить средствами феноменологии; Б) что является объектом онтологии.

А. В XX веке Морис Мерло-Понти весьма точно формулирует проблему связи феноменологии и онтологии с истинами мира: «что хотят сказать, когда говорят, что нет мира без бытия в мире? Не то, что мир конституирован сознанием, а что, наоборот, сознание всегда обнаруживает себя уже в действующем мире. В целом же, таким образом, истинно, что существует природа — не такая, какой ее представляет наука, а такая, какой ее показывает восприятие, и что даже свет сознания — это, как говорит Хайдеггер, *lumennaturale* <Естественный свет>, данный самому себе» [11]. То есть если объект онтологий — Суть (Сущий), то для феноменологии — это Образ Сути, зависящий от времени. Но Образ Сути не может быть самой Сутью, а только ее подобием в форме бытия. Блестящую формулировку разрешения проблемы связи онтологии с феноменологией дает один из отцов Православной Церкви Василий Великий: «сущность не имеет собственного бытия, но усматривается в личностях». Структура обнаружения проста — это культовое событие.

В основании феноменологии лежат *два фактора восприятия: социокультурный и психофизиологический. Психофизиология* относительно стабильна, и законы формирования восприятия включают параметры и механизмы, известные науке: импринтинг, миметизм, пралогическое мышление, перцепция-апперцепция, дипластия, и у человека все призвано к формированию второй сигнальной системы. *Социокультурная программа* — это уже определенный объем исторической памяти, степень свободы сознания в удержании святынь, обусловленных временем и правилами коллективного существования в различные эпохи в границах типа ОФ.

Б. Объектом онтологии выступает устойчивая форма связи человека с надличным миром. Уже с Платона эта связь установлена в структуре понятия онтологии «идея—душа—вещь». Но понятие есть всегда снятое определение, но с чего? В случае с онтологией христианства и христианского искусства понятие зиждется на живом событии связи «Бог — Жертва — человек» и, соответственно, имеет основанием именно жертвенную природу связи.

Отношение онтологии и феноменологии, или связь категорий сущности и явления, составляет уже фундамент для

понимания типологического фактора или содержания жизни в конкретной модели общественной формации. Только это основание может служить раскрытию художественной полноты искусства.

Завершающим отделом теории искусства выступает морфология искусства. Морфология, производная от греческого *морф*, предстает перед исследователем в нескольких смыслах. Первое — это *общий строй мира искусства* и условия его систематизации. Второе — *таксономическая структура каждого вида искусства* в его родовой, видовой, жанровой технико-технологической подоплеке. И третье — *форма художественного произведения* из функций-причин и средств искусства: а) назначение произведения и технико-технологических факторов; б) действие категорий композиции; в) тема фигуративности как напоминание о сакральных значениях изображения.

Морфология обусловлена первично также онтологическими критериями. Морфология берет начало в культовом действии и развивается в двух направлениях: линии жеста — как обрядовая структура культа, которая превращается со временем в вид сценического творчества; и линии предмета, задача которого заключена в передаче почитаемого Первообраза, а впоследствии всякого образа как духовного. Пересякаясь, эти две линии в процессе исторического развития и утраты прямых связей с жертвенным событием фактически объясняют все многообразие морфологических феноменов искусства.

Таким образом, теория общего художественного процесса есть особый раздел искусствоведения как своего рода его научная инфраструктура, которую можно именовать как искусствознание. Основными разделами теории служат четыре категории. *Онтология искусства* обращена к раскрытию идеи (онто = Сущее) и имеет значение ядра теории. *Феноменология искусства* призвана к раскрытию Образа Сущности в сознании человека в критериях психофизиологии и социокультурной модели. *Типология искусства* обусловлена представлением о Сущем в определенном (формационно обусловленном) типе общественной жизни. *Морфология искусства* — это знание формообразующих критериев художественного произведения, вида искусства и мира искусства. Каждая из областей теории имеет внутренние закономерности, но их верификация возможна только в условиях взаимного рассмотрения, и прежде всего в отношении объекта онтологии.

Данный аспект теории не отменяет важность основополагающих категорий искусствоведения, таких как «художественный образ», «художественный стиль», «средства художественного синтеза», «художественная ценность» и др. Наоборот, эти понятия приобретают большую глубину, и искусствознание (или общая теория художественного процесса) призвано к уточнению законов их применения, а также исторического предопределения художественного творчества в роли, которую искусство призвано осуществлять в отношении исторических традиций национальной культуры и образования.

Список литературы и примечания

1. По мнению В.Н. Прокофьева, «материалом теории общего художественного процесса являются сквозные связи между прошлым и будущим через настоящее; сфера действия чистых закономерностей, движущих искусством, как особой формой материально-духовного производства, которая, раз возникнув и затем, пройдя длительный путь развития, обладает также собственной, а не только извне инспирируемой логикой движения во времени и пространстве». См.: *Прокофьев В.Н.* Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения / Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985. С 261.

2. *Иоффе Д.* Русская религиозная критика языка и проблема имяславия (о. Павел Флоренский, о. Сергей Булгаков, А.Ф. Лосев). URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs11ioffe.pdfhtml> (дата обращения: 11.05.2017).

3. Сущность // Советский философский словарь. URL: <http://terme.ru/slovari/sovetskii-filosofskii-slovar.html>:

«В некоторых учениях рус. идеалистич. философии кон. 19 — нач. 20 вв. (В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев) С. употребляется как более адекватное обозначение абсолюта, чем понятие «бытие» (толкуемое как логич. абстракция, превращающая абсолюта в идеальный объект). Считая, что категория С. позволяет избежать объективации и отождествления высшего бытия с мыслью, представители этих учений пытаются представить абсолюта как живое единство объективности и субъективности.

- В философии Хайдеггера С. (вещи и люди) противопоставляется бытию, лежащему в основе и за пределами С. Соответственно выделяются разные сферы исследования: оптическая (занимающаяся С.) и онтологическая (направленная на бытие). По Хайдеггеру, попытки истолковать бытие через отождествление его с С. являются неподлинным способом философствования и — в широком смысле — способом существования целой эпохи — «метафизической». В марксистско-ленинской философии понятие С. не употребляется».
4. Павел Александрович Флоренский / Национальная философская энциклопедия. URL: terme.ru/person/pavel-aleksandrovich-florenskii.html (дата обращения: 02.11.2016).
 5. Знания Ю.В. Рождественский полагает производным от знамение, знака. См.: *Рождественский Ю.В. Философия языка*. М., 2005.
 6. *Пушкин А.С. Exegi monumentum* // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2.
 7. *Прокофьев В.Н.* Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения / Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985.
 8. Там же. С. 261.
 9. *Четверикова О.Н., Крыжановский А.В.* Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М., 2009. С. 11.
 10. Креационизм происходит от лат. *creatio*, род.п. *creationis* — «творение». Это теологическая и мировоззренческая концепция творения Творцом, или Богом мира, земли и человека, также всех форм жизни и человечества.
 11. *Морис Мерло-Понти.* Временность // *Онтология. Тексты философии* / ред.-сост. В. Кузнецов. М., 2012. С. 122.

THE CATHEDRAL OF ST. DEMETRIUS IN VLADIMIR: SOURCES, FORM AND DOCUMENTATION

W. C. Brumfield

Университет Тулейн, Новый Орлеан

Abstract. *The article examines the twelfth-century Cathedral of St. Demetrius of Thessaloniki in Vladimir both in its architectural context (from Iurii Dolgorukii and Andrei Bogoljubskii to Vsevolod III) and as a model for the use of photography in the study and propagation of architectural heritage. The high-relief stone carvings on the cathedral facades make it one of the defining monuments in the culture of medieval Rus. The article notes the pioneering color photography of Sergei Prokudin-Gorskii, who recorded the Cathedral of St. Demetrius and other Vladimir monuments in 1911. The importance of his photographs as historical and cultural documents now preserved at the Library of Congress but widely available through digitization—validates Prokudin-Gorskii's original concept of photographic documentation. The article also includes a selection of the author's photographs of the St. Demetrius Cathedral, part of his detailed documentation of the monument over a period of almost four decades.*

Ключевые слова: Русское церковное зодчество, русская фотография, Игорь Грабарь, Сергей Прокудин-Горский, Иван Билибин, Ярослав Владимирович Мудрый, Юрий Долгорукий, Андрей Боголюбский, Всеволод III Юрьевич, Давид, Псалтирь, Александр Македонский, Романская архитектура, Владимир (город), Суздаль, Боголюбово, "Физиолог" (книга).

Key words: *Russian church architecture, Russian photography, Igor Grabar, Sergei Prokudin-Gorskii, Ivan Bilibin, Iaroslav the Wise, Iurii Dolgorukii, Andrei Bogoliubskii, Vsevolod III Iurevich, King David, Psalms, Alexander the Great, Romanesque architecture, Vladimir (town), Suzdal, Bogoliubovo, Physiologus.*

A legitimate argument can be made that the scientific study of Russia's architectural history is inseparable from the development of photography. Photography as a documentary medium has not only enabled the study of architectural monuments but has also provided a record of the condition of monuments. A defining ex-

ample of the application of photography in Russian art history—indeed, to the reaffirmation of Russian artistic culture—was the publication of Igor' Grabar's pioneering multi-volume *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*, the first part of which was dedicated to pre-Petrine architecture including the wooden churches of the North. [9] The volume's superb photographs, which include the work of Ivan Bilibin, are a valuable record of monuments that in many cases no longer exist, or exist in modified form. [3]

Bilibin's involvement in photography as an artistic and documentary medium is reflective of a general Russian fascination with photography at the latter part of the nineteenth century. By the beginning of the 20th century several Russian photographers had become involved in documenting the people and monuments of a vast land, none more so than Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii, who applied innovations in color photography to record the cultural variety of the Russian empire, from the northwest to the ancient cities of Central Asia. [2] Prokudin-Gorskii was unique among photographers not only in his pioneering use of color photography but also in his systematic approach to the documentation of cultural monuments.

Although Prokudin-Gorskii was not by profession an art historian, he had a historian's sense of the scholarly importance of the properly organized visual record. His vision of photography as a form of education and enlightenment was demonstrated with special clarity through his photographs of medieval architecture in historic settlements northeast of Moscow such as Suzdal and Vladimir, which he visited in the summer of 1911. His choice of these sites demonstrates an understanding of their meaning for the artistic culture of medieval Rus' and, indeed, for the development of a sense of Russian national identity. Although his intention to disseminate the photographs in widely accessible forms (textbooks, guidebooks, postcards, journal articles) was interrupted by the revolution and his departure from Soviet Russia in 1918, his photographic oeuvre has achieved his enlightened goals to a degree that he could not have imagined.

Prokudin-Gorskii's photographs of two major cathedrals in Vladimir are indispensable for an understanding of their condition at the beginning of the twentieth century, before later changes implemented during restoration and preservation efforts. Particularly significant are his several photographs of the late twelfth-century Cathedral of St. Demetrius of Thessaloniki, a definitive, monumental statement of princely authority in medieval Rus'. He not only took general views from the west and southeast that give an accu-

rate, undistorted view of the structure, but he also recorded details on the main, west façade. There is no better photographic record of this major monument at the beginning of the twentieth century.

In choosing the St. Demetrius Cathedral, Prokudin-Gorskii demonstrated an informed understanding of the historical significance of the monuments he photographed. It is likely that as a highly-educated technical specialist, he was familiar with Grabar's *Istoriia russkogo iskusstva* and the role of photographic documentation in this magisterial study. The documentary relevance of his photographs for art historians has only increased with time. At the same time, his photographs were intended to draw the viewer into Russia's history through an impressive view of the country's often neglected architectural heritage. What, then, is the peculiar significance of the Cathedral of St. Demetrius of Thessaloniki?

Although the specific sources of the St. Demetrius Cathedral remain a topic for discussion, the cathedral and its iconographic façade sculpture represent the culmination of a clearly defined historical development. [12] During the eleventh century Kievan princes extended their control over the northeast, in the upper reaches of the Volga River and its tributaries. Settled as early as the first century by Finno-Ugric tribes, these lands were colonized during the tenth century by Slavs from the west, drawn to the rich forests and tillable land. Settlements such as Rostov and Suzdal were strengthened and eventually formed a major principality. [30, 39-44] In 1024 Kievan Grand Prince Iaroslav the Wise suppressed a rebellion incited by pagan priests in the Suzdal area. Kiev's control proved tenuous, however. In 1071 one of Rostov's first bishops, Leontii, was killed in yet another pagan uprising, and the area was under the constant threat of raids by Volga Bulgars. At the turn of the eleventh century the town of Suzdal was fortified and acquired its own prince.

Suzdal was soon overshadowed by the fortress of Vladimir, established in 1108 on the Kliazma River some thirty kilometers south of Suzdal. Its founder, Vladimir Monomakh, grandson of Iaroslav the Wise and grand prince in Kiev from 1113, was the last of Kiev's great rulers. Monomakh is recorded in the chronicles as having built in Vladimir at some point between 1108 and 1117 a church dedicated to the Savior (the Transfiguration). [21, 56] Its site has not been discovered, but the foundation of his earlier church dedicated to the Nativity (or perhaps the Dormition) of the Mother of God has been analyzed at the site of the extant Suzdal Cathedral of the Nativity. Both churches would likely have been built of narrow brick (plinthos).

Monomakh's death in 1125 led to competition for succession to the throne at Kiev among his numerous sons, including the heir to Suzdalia, Iurii Dolgorukii. Iurii finally gained Kiev shortly before his death, in 1157, but during the protracted struggle he built much in Vladimir, center of his principality, and established settlements in Suzdalia—among them a small fortified post called Moscow. Information from the chronicles indicates that his major building activity occurred in the 1150s, presumably an indication of his desire toward the end of his life to create an architectural legacy in Suzdalia independently of Kiev.

Iurii Dolgorukii's Cathedral of the Transfiguration of the Savior at Pereslavl'-Zalesskii (1152-57) has retained most of its original structure. [5; 30, 77-90; 20, 9-11] Although it lacks the harmony of proportions that characterizes churches built later by Iurii Dolgorukii's sons, the plan is finely calculated (particularly in the main vaulting arches) and demonstrates the facility with which limestone ashlar was used as the basic structural material. (fig. 1) No other area of early medieval Rus' produced cut stonework of such precision for structural purposes, and the means by which this precision suddenly appeared in Suzdalia are still unresolved.

The upper bays of the Transfiguration Cathedral's walls are recessed, and the facades are devoid of decoration, except for an ornamental frieze on the apse and drum. Access to the choir gallery presumably occurred through an opening in a bay of the north facade, linked by a wooden passageway to the princely residence—also of wood. Construction of a passage from the palace to the choir gallery of the main cathedral was not uncommon in me-



1. Pereslavl'-Zalesskii.
Cathedral of Transfiguration, southeast view.
Photo: W. Brumfield. 28/6/1995

dieval Rus. Structural evidence suggests that the original roofing material consisted of wooden shingles. [21, 62-63] The Transfiguration Cathedral provides the basic design for all but one of Suzdalia's major twelfth-century churches, including the Cathedral of St Demetrius in Vladimir: a cross-domed plan, with a triple apse and four piers supporting a single cupola.

Within a year of the completion Cathedral of the Transfiguration at Pereslavl'-Zalesskii, Iurii's son Andrei Bogoliubskii had commissioned the Cathedral of the Dormition, the first of the great churches in Vladimir. The plan of the Dormition Cathedral (1158-60) conformed to the elongated, six-pier plan typical of large churches in Kiev and Novgorod during the same period, and it displayed a few high-relief carvings on its facade of limestone ashlar. [27, 95-124] Among the distinctive features of the structure were a large drum and cupola, with twelve windows and 24 columns with carved capitals.

The ingenuity required to raise such a structure far exceeded that needed for Iurii Dolgorukii's churches during the preceding decade. If the source of their design remains unclear, the enigma is all the greater in the case of the Dormition Cathedral. The Laurentian chronicle mentions the bringing of masters from "all lands," and there are later references to *Nemtsi*, or "Germans" — a term broadly used for foreigners. It has been proposed, on slim evidence, that the artisans were sent to Bogoliubskii by Frederick Barbarossa. The connection with Barbarossa was made by Vasilii N. Tatishchev (1686-1750) in *Istoriia Rossiiskaia s samykh drevneishikh vremen*. [24, 127] Tatishchev was among earliest Russian historians in the modern sense, but his medieval manuscript source for this claim is not extant. Nonetheless, if certain features of the Vladimir churches—such as the portals and decorative stonework—suggest a Western medieval, particularly German Romanesque, presence, the basic plan remains firmly in the tradition of Byzantine church architecture as adapted in early medieval Rus.

However, the Dormition Cathedral was soon rebuilt in an even larger and more complex form, created during the reign of Andrei Bogoliubskii's half-brother, Vsevolod III (Iurevich). In 1185 a fire destroyed much of Vladimir and severely damaged the Dormition Cathedral. Vsevolod's builders ingeniously retained the walls of the earlier structure, weakened by fire, as the core of the cathedral, and added another aisle on each side (Fig. 2). The bays of the now interior walls were widened to create piers (bolstered by pylons), and the choir gallery was extended over cross vaults to the west aisle. [30, 354-75; 21, 51-52] On the east the apsidal struc-

ture was completely rebuilt, with a substantial increase in depth. (Fig. 3) On the other facades, the new walls were raised two stories, but not to the full height of the original structure.



2. Vladimir. Cathedral of the Dormition, southwest view. Brumfield. 26/5/1997



3. Cathedral of the Dormition, northeast view. Brumfield. 19/6/1994

The relation between the old and the new was thus clearly defined in the structure, and the additional aisles served as a form of gallery. Indeed, it could be said that the rebuilding of the Dormition Cathedral achieved the consummate integration of attached gallery and central structure that had often challenged medieval Russian architects. The consummate artistry of the resurrected Dormition Cathedral would provide an essential model for the revival of architecture in Muscovy at the end of the fifteenth century. [1, 94-95] The Prokudin-Gorskii Collection at the Library of Congress contains two photographs of the cathedral: a distant view from the east (Fig. 4) and a view from the northwest. (Fig. 5) The latter view shows a nineteenth-century bell tower and large addition attached to the north façade of the twelfth-century structure.

The Dormition Cathedral's exterior walls are marked at mid-level by an arcade frieze but relatively little carved ornament (Fig. 6). Some of the decorative stonework on the north and south walls was transferred from the original cathedral. [27, 97, 207, 214]. Nonetheless, the extant console blocks from Vsevolod's time

demonstrate the preservation of the technique, if not the scale, of carving introduced some two decades earlier by Andrei Bogoliubskii's anonymous master builders.



4. Cathedral of the Dormition, east view. Photo: S. Prokudin-Gorskii. 1911



5. Bell tower and Cathedral of the Dormition, north view. Prokudin-Gorskii. 1911

Indeed, a closer prototype for both the plan and the façade decoration of the Cathedral of St. Demetrius in Vladimir is the Church of the Intercession on the Nerl, built in the mid-1160s for Andrei Bogoliubskii near his palace compound of Bogoliubovo, a short distance to the east of Vladimir. The center of Bogoliubovo consisted of a walled compound with the princely residence and limestone cathedral dedicated to the Nativity of the Mother of God, as well as one—or perhaps two—additional churches. Nikolai Voronin supervised archeological



6. Cathedral of the Dormition, northwest view. Brumfield. 16/5/1995

archeological

excavations at the site in 1934-38, and his is the most extensive published description [30, 201-61]. The Nativity Cathedral was a cuboid structure similar in form to those built by Iurii Dolgorukii, but more elaborately decorated with carved masks, an arcade frieze at the midpoint of the facades, and carved capitals for the columns at the central crossing. Only fragments of the original structure survived an eighteenth-century rebuilding after the canonization of Andrei Bogoliubskii in 1702. [27, 66-95]



7. Bogoliubovo. Church of the Intercession on the Nerl, west view. Brumfield. 16/5/1995

The Church of the Intercession on the River Nerl, however, has survived in something like its original form. Located over a meadow a short distance from the palace at Bogoliubovo, the church honors the holy festival of the Intercession of the Theotokos, which was derived from a Byzantine miracle but elevated to a major religious holiday by Andrei over the opposition of Kievan and Byzantine religious authorities. The church was also built in memory of Andrei's son Iziaslav, who died in 1165. [30, 122; 27, 140-42; 21, 58] Built within one construction season in 1165 or 1166, the church follows the cross-inscribed design, with four piers, a single dome, and a tripartite facade culminating in *zakomary*. (fig. 7) Subtleties in design and façade articulation created a refined harmony of proportions. [29, 145; 21, 58-59; 11, 93-94]

Although its sculptural decoration may have had precedents in Suzdalia, the Church of the Intercession is the earliest surviving monument to display an iconographic message in stone. [27, 125-49] The white limestone quarried in the area provided a durable material suitable for carving, yet apart from the arcade frieze at Pereslavl-Zal'skii, the sculptural possibilities of stone had not been exploited before the building of the Cathedral of the Dormition in Vladimir, which contained a few carved figures and columns. The rapid development of this form of exterior ornamentation at Andrei's Bogoliubovo churches (the Nativity and the Intercession, both completed by 1165) and the appearance of perspective portals again suggests



8. Church of the Intercession on the Nerl, west façade, central bay with King David. Brumfield. 18/7/2009

the participation of foreign masters familiar with the Romanesque style in central Europe. Georgii Vagner proposes that three groups of masters worked on the carvings at the Church of the Intercession. Among them would have been a remnant of the foreigners referred to in the chronicles as working on his earlier projects. Stylistic comparisons suggest the presence of masters ("two or three") from Galich, in the extreme western part of Rus. Vagner suggests an assimilation of Romanesque features at the Church of the Intercession, rather than a firm influence. [27, 186-91; 15, 12; 13]

The carvings of the church facades can be divided into two categories, both of which are unusual in medieval Rus: stylized foliated patterns on the archivolts of the portals and on the capitals of the engaged columns; and the bestial and human figures on the facades. The dominant element in the latter group is a high-relief carving of King David, placed in each of the central *zakomary*. (fig. 8) Enthroned, with the right hand raised in blessing and the left holding the Psalter, David is flanked by two birds and two lions, signifying both submission and protection. The prominence allotted David suggests various interpretations: as God's anointed, the king of Judah, he represents the warrior-leader who defeated his enemies and united the various factions within his kingdom--deeds Andrei would have compared to his own frequent campaigns to consolidate power within Rus and to defeat such external enemies as the Volga Bulgars. [27, 130-34] Built to commemorate a victory over the Bulgars, the church testifies to the power of divine intercession invoked in the Psalms.

The dedication of the church, however, honors the intercession of the Theotokos, whose protection is extended to the people of Vladimir and their just, God-fearing ruler. No representation of Mary appears on the Church of the Intercession, but the concept of feminine protection is expressed in the twenty high-relief masks of braided maidens, placed below the *zakomary*. In their stylized primitive form, the masks suggest the exaltation of the feminine in Orthodox religious art.

Although much of the carving was obscured by an attached exterior gallery, a variety of forms proliferated on the consoles supporting the columns of the arcade band: female masks, lion faces, leopards, pig snouts, griffins, and other chimeras (fig. 9). It should be noted that several of the carved consoles at the Church of Intercession have been replaced over the centuries—some as recently as the past few decades. [27, 147-48] These figures were undoubtedly drawn from the *Physiologus*, a work that had considerable impact on architectural sculpture and manuscript art throughout medieval Europe, and—more to the point—one of the secular texts imported to Rus from Byzantium. [16, 9; 10, 832] The appeal of the *Physiologus* derived from its blending of popular tales of nature with an allegorical, Christian interpretation of the beasts (often fantastic) depicted therein. The carvings on the surface of the church had a symbolic significance comprehensible to the prince and at least a part of his retinue.



9. *Church of the Intercession on the Nerl, south façade, central bay, King David. Brumfield. 16/5/1995*

But however extensive the symbolic system, the dominant figure was that of David, both in terms of its position at the center of the main *zakomary* and as the iconic image of the ruler, a strong ruler and victorious warrior. In endeavoring to unite the Russian lands around a new center of power in the northeast, Andrei Bogoliubskii would have grasped of the symbolic uses of architecture as an image and projection of the authority of the prince. This concept would be repeated in greater profusion at the Cathedral of St. Demetrius of Thessaloniki, the palace church of Vsevolod III.

In view of the austerity of sculpted ornament on Vsevolod's earlier churches, the profusion of stone sculpture for his St. Demetrius Cathedral can be seen as extension of the statement princely authority made by his predecessor at Bogoliubovo. Built between 1193 and 1197, the church is similar in plan to the cuboid structure of the Bogoliubovo churches, with an arcade frieze separating two tiers, the upper of which is covered in carved limestone. [30, 396-437] (Fig. 10) Although Vsevolod's sculptors undoubtedly drew on motifs and techniques de-



10. *Vladimir. Cathedral of St. Demetrius, southwest view. Brumfield. 18/7/2009*

veloped three decades earlier at Bogoliubovo, there is no documented source for the extraordinary iconographic exercise of the facades of the Cathedral of St. Dmitrii. The Western medieval elements introduced in Bogoliubskii's churches are still in evidence, but some have argued in favor of borrowings from Balkan churches or from the carved tufa facades of Armenian churches. The central importance of Armenia in the development of medieval sculptural ornament was most vigorously proposed by Jurij Strzygowski in 1918). Strzygowski's theories were subsequently restated and elaborated upon in David R. Buxton. [23; 4] Vagner, however, resists this interpretation [27, 390-415]

No reliable evidence exists for any one theory of derivation, and in view of the transience of motifs and craftsmen—from Byzantium, the Balkans, central Europe, and, possibly, the Caucasus — it is possible that Vsevolod's artisans adapted and combined elements from several sources. As Meyer Schapiro noted, Romanesque art is distinguished by its eclectic use of elements from widely diverse sources: "There is in western art from the seventh to the thirteenth centuries an immense receptivity matched in few cultures before that time or even later; early Christian, Byzantine, Sassanian, Coptic, Syrian, Roman, Moslem, Celtic, and pagan Germanic forms were borrowed then, often without regard to their context and meaning." [22, 18] Indeed, the similarities between the Western Romanesque and the Suzdalian churches, whose basic form derived from Byzantium, are closer than Schapiro knew. He had, defined different attitudes toward decoration in the two Christianities: the western being more receptive to diverse decorative motifs—even secular in origin—than the eastern, which officially venerated the image. Yet the twelfth-century churches of Vladimir show the same abil-

ity to incorporate both sacred and secular images, some perhaps of pagan derivation. The late twelfth-century Suzdalian churches exhibit the same receptivity and pose the same challenges in determining provenance and derivation.

Apart from the issue of provenance, there is the iconographic question posed by the carvings, whose order has been partially preserved despite reconstruction and renovation over a period of eight centuries. [19] Like the Church of the Intercession on the Nerl, St. Demetrius was originally constructed with an exterior gallery that gave access to the choir gallery within, [27, 234-36; 21, 54] A turning point in the structure's fate occurred in 1834 during a visit of Tsar Nicholas I to Vladimir. Alarmed by the dilapidated appearance of the monument, the tsar ordered a restoration of the shrine to its "original form." That form, however, was determined with less than scholarly rigor, with the consequent demolition in 1837-39 of parts deemed to be ancillary. These included a bell tower attached to the northwest corner, as well as an exterior gallery that contained stairs to the upper level and buttressed the structure on the south, west and north sides. [8]

After this modification, many stone blocks were replaced with new carvings (particularly in the arcade friezes), and the order of some of the blocks was rearranged. The removal of the dilapidated attached structure enhanced the perception of the exterior carving, but also introduced a rearrangement of some of the carved blocks of the facade. [7] Certain valuable details were lost for lack of proper documentation. Nonetheless, the extant original carvings on the exterior display a system of religious, secular, and ornamental motifs that comprise a message in stone. Furthermore, it is likely that some, if not all, of the reconstructed elements would have conformed to the iconographic function of the original carvings they replaced.

Although certain of the plant and animal carvings are associated with motifs widespread in Indo-European folklore—and, more directly, with the *Physiologus*—their function seems primarily decorative, the repetition of highly stylized elements in an ordered setting. It has also been suggested that in addition to the *Physiologos*, a source for the fanciful creatures and images of the natural world in Suzdalian church sculpture might have been the "Golubinaia kniga" (glubinaia kniga—"profound book"), an equivalent "encyclopedia" of knowledge interpreted in the Christian context in early medieval Rus'. [25, 36] In addition, the chimeras and masks—particularly evident in the console blocks of the apse arcade (fig. 11)—no doubt play the thaumaturgic role allotted to



11. Cathedral of St. Demetrius, apse, north bay, carved limestone arcade frieze. Brumfield. 7/10/1979



12. Cathedral of St. Demetrius, south façade, central bay, King Solomon(?). Brumfield. 18/7/2009



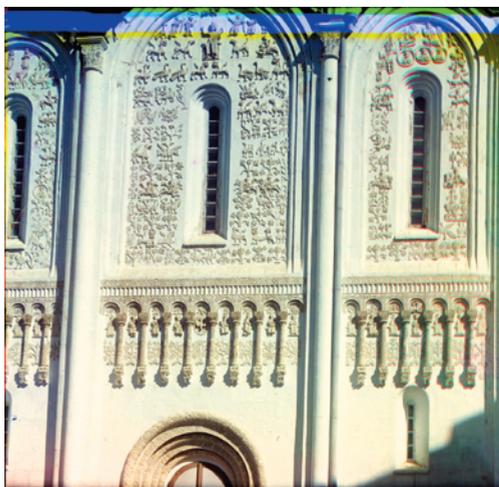
13. Cathedral of St. Demetrius, south façade, east bay, right side with mounted figure of St. Gleb. Brumfield. 18/7/2009

them elsewhere in medieval architecture, including the Church of the Intercession on the Nerl. The human figures, however, have in many cases been identified, and it is possible to read the facades as a text on the prince whose authority is sanctioned by God, by the Orthodox Church and its saints, and by legendary rulers of antiquity. (fig. 12) Furthermore, the military component, so essential to the maintenance of princely power, is emphasized not only in references to Alexander the Great and King David, but also to the "warrior saints," or Roman officers martyred for their faith and canonized by the Orthodox church. They include St. Demetrius, Theodore Stratilates and George of Cappadocia. [27, 283, 285, 28] The princely saints Boris and Gleb, sons of Grand Prince Vladimir of Kiev, also figure prominently, both as martyrs—in the arcade frieze of the west bay of the north façade—and as mounted warriors in the upper part of the east bay of the south facade. [27, 411] (fig. 13)

As at the Church of the Intercession, the central *zakomara* is dominated by King David, so inscribed on the west façade (fig. 14). The significance of David has already been noted in the discussion of the Church of the Intercession on the Nerl, but he is joined here (on the left bay of the west façade) by the figure of Solomon, law-giver, poet, and builder of the Temple. [26, 270-72, 25, 30-31] Surrounding David are creatures of the sky and the earth, among them eagles, doves, peacocks, lions, panthers, pheasants, hares, as well as fantastic creatures such as griffins, centaurs, and the basilisk. As representations of the wise and strong ruler, David and Solomon are complemented by mythological and historical figures such as Hercules and Alexander the Great, the latter known through the Alexander Romance, a legendary version of his deeds (attributed to Pseudo-Callisthenes) that circulated in Byzantium and medieval Europe. [17] For example, a twelfth-century Byzantine relief of the Apotheosis of Alexander appears on the facade of the Cathedral of St. Mark in Venice [27, 260, 455; 6, 337] Many of these details are visible in Prokudin-Gorskii's photographs of the south and west façades. (fig. 15)

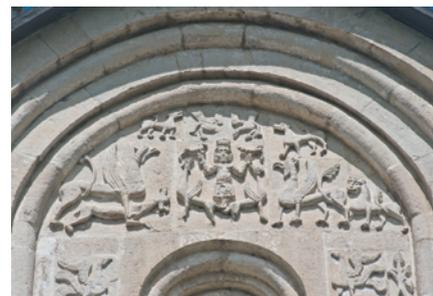


14. Cathedral of St. Demetrius, west façade, central bay, King David. Brumfield. 18/7/2009



15. Cathedral of St. Demetrius, west façade. Prokudin-Gorskii. 1911

Indeed, the emphasis on great rulers seems to overshadow the image of Christ, whose baptism on the left *zakomara* of the south facade is balanced by the apotheosis of Alexander the Great on the right bay (fig. 16). In symbolic terms, however, all of the above rulers and mythological figures would have been interpreted as part of an



16. Cathedral of St. Demetrius, south façade, east bay, with Apotheosis of Alexander the Great. Brumfield. 18/7/2009



17. Cathedral of St. Demetrius, north façade, east bay, with Vsevolod III and five sons. Brumfield. 26/4/1980



18. Cathedral of St. Demetrius, west façade, center bay. From left: St. Theodore, St. George, Hercules Slaying Hernean Hydra. Brumfield. 18/7/2009

elaborate system of commentary on the glory and majesty of Christ. References to classical mythology as well as to the Old Testament were justified as a prefiguration of Christ's mission. The final link in the uppermost row of images occurs on the north facade, of which the left *zakomara* displays a donor group containing Vsevolod and his five sons, one of whom he holds on his knee. Of the five sons—Konstantin, Georgii, Iaroslav, Vladimir, and Sviatoslav—Vagner suggests that the one on Vsevolod's knee would be the youngest (Sviatoslav), born during the construction of the cathedral. Voronin proposes the more likely choice to be Vladimir, whose baptismal name was Dmitrii (as was Vsevolod's). [27, 258; 30, 436] (fig. 17) From Alexander, David, Solomon, and Christ, the sense of authority bequeathed to Vsevolod and to his sons is emphatically proclaimed.

Below the row of *zakomary* are further depictions of religious and secular figures, each category of which contains emblems of physical and martial prowess, as wrestlers and hunters are joined by galloping warrior saints such as Theodore Stratilates and George of Cappadocia (fig. 18). Of the several half-figure portraits of ascetic saints and churchmen, only a few can be dated to the twelfth century; the rest are replace



19. Cathedral of St. Demetrius, west façade, north bay, right side. Seated figure of Theotokos. Brumfield. 26/4/1980



19A. Cathedral of St. Demetrius, west façade, north bay, right side. Center: seated figure of Theotokos. Brumfield. 26/4/1980

ments sensitive to the style and identification of the originals. Much the same can be said of the arcade frieze: it is possible that only sixteen of the seventy carvings are original work, yet the overall iconographic system has been maintained. [27, 245–48] The figures of the divinity, of Mary, and of the evangelists on the west (main) facade are seated, thus indicating their regal position in the cosmic hierarchy. (fig. 19) The south facade contains statues of Russian princes, including Alexander Nevskii—proof that later sculptors used the cathedral as a pantheon for the portrayal of medieval Russian saints and leaders.

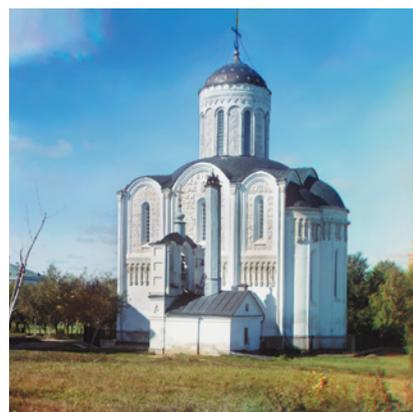
Regardless of the changes introduced by the carving of new statuary, the renovations succeeded in maintaining the visual integrity of the structure, with its rich texture of limestone reliefs set



20. Cathedral of St. Demetrius, west portal, archivolt. Brumfield. 18/7/2009



21. Cathedral of St. Demetrius, east view. Prokudin-Gorskii. 1911



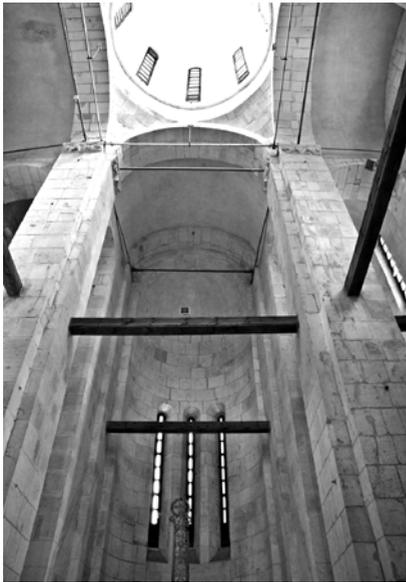
22. Cathedral of St. Demetrius, south view. Foreground: service building (not extant), furnace chimney, bell gable. Prokudin-Gorskii. 1911

precise information would be lacking on the condition of this defining monument before the revolutionary cataclysm.

On the cathedral interior (fig. 23) carved details such as the crouching lions on impost blocks are preserved, but most of the frescoes have been destroyed. A further renovation of the interi-

within sharply defined bays. The recessed portals are framed by carved archivolts (fig. 20), which provide a focal point to the central bays and complement the rounded forms of the *zakomary*. The nineteenth-century restoration of the roofline not only illuminates the relation between the *zakomary* and the interior vaulting but also fully displays the gilded cupola and drum (fig. 21), whose attached columns frame windows and strapwork containing fanciful beasts and half-figures. On the drum, only an image of Christ, two evangelists, and three saints with scrolls are considered twelfth-century work. The drum—particularly the lower part—was damaged during the 1830s restoration, and most of the medallions were replaced. [27, 242, 258] The cross is of iron, with gilded copper ornamental work and a copper dove at its crown.

In 1883 the installation of a calorific heating system (for winter services) led to the construction of a service building with a tall chimney just to the south of the cathedral. This small structure, which also supported a belfry, is visible in the Prokudin-Gorskii's photograph from the southeast. (fig. 22) Without his photographs, valuable, pre-



23. Cathedral of St. Demetrius, interior. View east toward apse. Brumfield. 18/7/2009

or in 1840-47 led to the loss or overpainting of early medieval frescoes. Fortunately, studies of the cathedral carried out by Igor Grabar in 1918 uncovered some of the most valuable late twelfth-century frescoes. The central and south vaults beneath the choir gallery display a remarkable set of frescoes, probably painted around 1195, on the theme of the Last Judgement. The predominant scholarly opinion now assigns the major part of this work to a master from Constantinople, with frescoes by Russian assistants in the south vault. [14, 36-38; 18]

Although discussion of the paintings lies beyond the scope of this study, the quality of the composition and execution form a part of the artistic culture reflected throughout the building of St.



24. Cathedral of St. Demetrius, west view. Prokudin-Gorskii. 1911



25. Cathedral of St. Demetrius, west view. Brumfield. 18/7/2009

Dmitrii's. As Viktor Lazarev has noted, Vsevolod's mother was a Byzantine princess, Vsevolod himself spent seven years of his youth in Constantinople, and his brother Mikhail established in Vladimir a school with Greek clerics and a library with extensive holdings of Greek manuscripts. [14, 35] Although the library is long destroyed, its manuscripts suggest a source for the iconographic motifs of Vsevolod's own psalm in white stone. (figs. 24, 25)

LITERATURE

1. *Brumfield, W.* A History of Russian Architecture. New York: Cambridge University Press, 1993.
2. *Brumfield, W.* The Color Photographs of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii. // Visual Resources. Vyp. 6. London, 1990. P. 243-255
3. *Brumfield, W.* Style Moderne and the Rediscovery of the Wooden Architecture of the Russian North: The Photographic Connection. // Journal of Siberian Federal University: Humanities & Social Sciences. Vyp. 10. Krasnoyarsk, 2016. P. 2383-97.
4. *Buxton, D.* Russian Medieval Architecture, with an Account of the Transcaucasian Styles and their Influence in the West. Cambridge: Medieval Society of America, 1934.
5. *Chiniakov, A.* Arkhitekturnyi pamiatnik vremeni Iuriiia Dolgorukogo. // Arkhitekturnoe nasledstvo. M., 1952. P. 43-66.
6. Enciclopedia Italiana, vol. 2. Milan-Rome: L'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929. P. 337.
7. Gladkaia, M., Skvortsov, A. O trekh gruppakh reliefov Dmitrievskogo sobora vo Vladimire // Pamiatniki istorii i kul'tury. Iaroslavl': Verkhne-Volzhs кое knizhnoe izdatel'stvo, 1983. P. 184-206.
8. Gladkaia, M., Revstavratsiia fasadnoi rez'by Dmitrievskogo sobora v 1838-39 gg. // Dmitrievskii sobor: k 800-letiiu pamiatnika. M., Modus, 1997. P. 60-80.
9. *Grabar', I.* Istoriia russkago iskusstva, vol. 1. M.: I. Knebel, 1910.
10. *Hammond, N., Scullard, H., eds.,* Oxford Classical Dictionary, second edition. London: Oxford University Press, 1973.
11. *Ikonnikov, V., Stepanov, G.* Osnovy arkhitekturnoi kompozitsii. M.: Iskusstvo, 1971.
12. *Komech, A.* Dmitrievskii sobor vo Vladimire kak itog razvitiia arkhitekturnoi shkoly // Dmitrievskii sobor: k 800-letiiu pamiatnika. M., Modus, 1997. P. 10-20.

13. *Kudriavtseva, T.* K voprosu o 'romanskikh' vlianiiax vo Vladimiro-Suzdal'skom zodchestve. // Arkhitekturnoe nasledstvo, vol. 23. M., 1975. P. 30-36.

14. *Lazarev, V.* Drevnerusskie mozaiki i freski: XI-XV vv. M.: Iskusstvo, 1973. P. 12.

15. *Lazarev, V.* Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Zapad. M., Nauka, 1970.

16. *Mirsky, D.* A History of Russian Literature. New York: Random House, 1960.

17. *Oxford Classical Dictionary*, second edition, p. 894.

18. *Plugina, V.* Freski Dmitrievskogo sobora. L.: Iskusstvo, 1974.

19. *Popov, G.* Dekoratsiia fasadov Dmitrievskogo sobora i kul'tura Vladimirskogo kniazhestva na rubezhe XII-XIII vekov. // Dmitrievskii sobor: k 800-letiiu pamiatnika. M., Modus, 1997. P. 42-58.

20. *Purishchev, I.* Pereslavl'-Zalesskii. M.: Iskusstvo, 1970.

21. *Rappoport, P.* Russkaia arkhitektura X-XIII vv., vol. E1-47 in Arkheologiiia SSSR: Svod arkheologicheskikh istochnikov. L., 1982.

22. *Schapiro, M.* Romanesque Art: Selected Papers. New York: G. Braziller, 1977.

23. *Strzygowski, J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Vienna: Kunstverlag Anton Schroll, 1918.

24. *Tatishchev, V.* Istoriia Rossiiskaia s samykh drevneishikh vremen, vol. 3. M.: Imperatorskii Moskovskii Universitet, 1774. P. 127.

25. *Tolstoi, I., Kondakov, N.* Russkie drevnosti v pamiatnikakh iskusstva, vol. 6, Pamiatniki Vladimira, Novgoroda i Pskova. SPb.: Tip. Ministerstva putei soobshcheniia (A. Benke), 1899.

26. *Vagner, G.* Ob otkrytii reznykh nadpisei sredi fasadnoi skul'ptury Dmitrievskogo sobora vo Vladimire // Sovetskaia arkheologiiia, vyp. 1. M., 1976.

27. *Vagner, G.* Skul'ptura drevnei Rusi XII v.: Vladimir-Bogolyubovo. M.: Iskusstvo, 1969.

28. *Vagner, G.* Vsadnicheskii tsikl v skul'pture Dmitrievskogo sobora vo Vladimire // Pamiatniki istorii I kul'tury. Iaroslavl': Verkhne-Volzhs кое knizhnoe izdatel'stvo, 1983. P. 175-183.

29. *Voronin, N.* Vladimir, Bogolyubovo, Suzdal, Yurev-Polskoi. M.: Iskusstvo, 1971. P. 145

30. *Voronin, N.* Zodchestvo Severo-Vostochnoi Rusi XII-XV vekov, vol. 1. M.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1961.

Трансформация образов в различных религиозно-культурных традициях (на примере прочтения символики лабиринта в иконографии образа русской иконы «Лабиринт духовный» XVIII век)

И.И. Орлов

Липецкий государственный технический университет

Аннотация. В статье делается попытка проследить трансформацию восприятия и прочтения символики образа лабиринта, отражаемую в религиозном искусстве западно-католической и русско-православной христианских традиций.

Ключевые слова: образ, аллегория, лабиринт, православная икона, символика, романский или готический собор.

Igor Orlov

Lipetsk State Technical University

The transformation of images in various religious and cultural traditions, for example, reading the symbolism of the labyrinth image in the iconography of Russian icons "Labyrinth spiritual" in the eighteenth century.

Abstract. In article attempt to track the transformation of perception and reading of symbolics of an image of a labyrinth reflected in religious art of West Catholic and Russian-orthodox Christian traditions becomes.

Keywords: image, allegory, labyrinth, Russian orthodox icon, symbolics, Romance or Gothic cathedral.

Тема лабиринта принадлежит к образам мировой культуры, «кочующим» через целые эпохи и даже тысячелетия человеческой истории. Особенность образной темы лабиринта обусловлена онтологическим фактором — преодолением мистических препятствий самоотверженностью героя. Это лег-

ло в основу самых разных художественных произведений. Чудодейство преодоления мистического феномена происходит не на уровне житейских тривиальных поступков, а в мире метафизическом, где законы бытия (существования) не ограничиваются формальными причинно-следственными связями и поступками, а оказываются знаменно predeterminedенными, что естественно имеет отношение к творчеству как таковому. Основным содержанием образа лабиринта всегда выступала тема судьбы и выбора, что предопределяет ее актуальность на все времена. Особое значение лабиринт, по мнению ряда исследователей, имеет в культовой христианской архитектуре, прежде всего римско-католической. Во многих дороманских, романских и готических соборах в месте пересечения нефа с трансептом можно также увидеть схему разветвленного лабиринта. Однако с течением времени эта тема также получила отражение и в русской православной традиции. В общем виде можно указать, что тема лабиринта является пересечением художественно-образных и герменевтических смыслов, сохраняющих свое значение до настоящего времени, и ее исследование предполагает использование методов иконографии и иконологии. Как известно, иконографией называется раздел истории искусств, который занимается исследованием содержания (значения) произведений искусств, а не их формальных признаков. Иконография как научный метод не ограничивается лишь формальным анализом зрительных впечатлений, составляющих основу мышления об искусстве у таких известных искусствоведов XIX века, как, например, Рескин или Вельфлин. Уже со времен Э. Маля и А. Варбурга историки искусства стремились к восстановлению целостного «образа» и «культурного слоя» изучаемой эпохи, для того чтобы правильно понять и интерпретировать исследуемое произведение. Иконографический анализ, который имеет дело с такими понятиями, как «аллегория» или «образ», предполагает изучение определенных тем и понятий (не мотивов) через тщательное исследование литературных источников и (или) через приобщение к устной традиции изучаемой эпохи. Это является тем более справедливым и даже необходимым для изучения образов, «кочующих» через целые эпохи и даже тысячелетия человеческой истории. Одним из таких образов, изображение которого намного древнее, чем большинство известных нам историй и мифов о нем, несомненно, является образ лабиринта. Так, например, лабиринт в долине Валь-Камонике, в итальянской провинции Брешиа, датируется при-

мерно 1800 г. до н. э., а рисунок лабиринта, высеченный в стене захоронения на о. Сардиния, современные ученые относят предположительно даже к 2500 г. до н. э. [1].

Общее число лабиринтов различных видов и типов достаточно велико. Значительное их количество встречается, например, и на территории Ирландии (земли древних кельтов), и в испанской провинции Галисии, и на фасаде церкви францисканцев в Вене (1611), в церкви Сиббо, Ниланд, Финляндия. Интересно, что на территории Британии, графство Корнуолл, в Тинтагеле существует знаменитый лабиринт, который местные предания связывают с легендарным королем Артуром, а в Гладстонбери Тор в основании холма расположен огромный лабиринт из семи спиральных витков. Интересно отметить тот факт, что согласно «Житию св. Дунстана», подвижника X века, именно на этом месте в 63 году н. э. св. Иосифом Аримафейским с учениками была поставлена деревянная церковь в честь Иисуса Христа и Девы Марии. В ней, согласно преданию, хранились священные реликвии, привезенные Иосифом, в том числе и загадочный Святой Грааль. Здесь же во дворе аббатства до сих пор растет «Святой терновник», привезенный из Иерусалима Иосифом Аримафейским. В Норвегии лабиринты располагаются в глубине фиордов и считаются творениями зловещих великанов — йотунов.

На берегах Белого моря расположено более трети всех известных лабиринтов (согласно подсчетам отечественных исследователей Н.Н. Виноградова и А.А. Курбатова, в 20-х годы XX века было найдено до 1000 спиралевидных лабиринтов), до 80 лабиринтообразных сооружений расположено на огромном пространстве — от Белого моря до островов Силли. Не менее 3 в юго-западной части Англии, не менее 12 в Швеции, 4 в Норвегии и около 50 в Финляндии. Если говорить о типологии лабиринтов в целом, то современные исследователи (например, Герман Керн, автор исследования «Через лабиринты», Найджел Пенник, Мирче Элиаде, А.Л. Никитин и др.) считают обоснованным разделить все известные на сегодня лабиринты на пять подгрупп. *Первый тип* — кругло-спиральные лабиринты, или просто спиральные. *Второй тип* — это подковообразные, лево- и правосторонние лабиринты. *Третью группу* составляют биспиральные лабиринты. *Четвертую* — concentрически-круговые. *К пятой группе* относятся прямоугольные лабиринты, именуемые на Руси «вавилонами», повторяющие рисунок круглоовальных, каменных лабиринтов. Существует и еще один тип лабиринтов, но он представлен пока единич-

ной находкой. Речь идет о мозаике на полу римского дворца в сербском Гамзиграде, бывшем римском городе Ромулиане (названном так в честь матери императора Галерия, который родился в этом городе). Мозаичный лабиринт здесь представляет собой правильный равносторонний шестигранник [2].

Одним из самых загадочных (и самых ранних среди христианских лабиринтов) является лабиринт пятинефной базилики IV века города Эль-Аснам в Алжире, при входе в который изображена мозаика с нитью Ариадны. В центре этого лабиринта, символизирующего конечную цель, расположен квадрат из букв (13 на 13), который называют анаграммой, или палиндромом. Это символическое письменное послание на полу — *Sancta Ecclesia* (Святая Церковь) — складывается снова и снова, начиная с буквы «S», расположенной в центре анаграммы, если двигаться в любом направлении, кроме диагонали. Возможно, этот буквенный квадрат был создан для того, чтобы постоянно повторять эти слова как благословение, в качестве краткой молитвы, при движении к центру лабиринта [1, 81]. Изображения других лабиринтов неплохо сохранились в соборах Амьена, Арраса, Осера, Байо, Шартра, Реймса, Сен-Бертене, Пуатье, коллегиальной церкви Сен-Контена (Франция), в соборах Сан-Витале в Равенне (VI в.), Сан-Мартино в Лукка (XII—XIII вв.) и монастыре Сан-Пьетро-де-Конфлент в Понтремоли (Тоскана, Италия, XII в.). Справа от входа в лабиринт церкви Сан-Мартино выгравирован интересный текст на латинском языке: «Вот лабиринт, построенный Дедалом Критским, и, войдя в него, никто не в силах выбраться наружу. Это удалось лишь Тезею — благодаря нити Ариадны» [1, 97]. Можно предположить, что благочестивые средневековые прихожане прекрасно понимали, что под Тезеом следует понимать Господа Иисуса Христа, а под Минотавром — олицетворение его злобного противника — дьявола и порождаемые им различные греховные искушения. Такое предположение кажется вполне оправданным, поскольку в центре лабиринта церкви Сан-Пьетро-де-Конфлент в Понтремоли (где останавливались многочисленные паломники по пути из Италии в Сантьяго-де-Компостелло (Испания)), просто изображена сокращенная анаграмма имени Христа Спасителя — *IHS*. Под этой анаграммой располагается цитата из Первого послания апостола Павла к коринфянам: «Так бегите, чтобы получить» (1 Кор. 9, 24), словно призывающая христиан непрестанно двигаться к Спасителю, не останавливаясь на извилистом житейском пути [1, 98]. Лабиринт собора Нотр-Дам де Шартр

(1202), расположенный между третьим и четвертым поперечными пролетами центрального нефа, имеет форму, явно перекликающуюся с «розой» на фасаде здания (рис. 1). В пространстве центрального нефа собора не было встроенных часоуказов, и, прежде чем подойти к хору собора, прихожане встречали на своем пути лабиринт, который ставил перед неизбежным выбором: обойти лабиринт через боковые нефы или войти в лабиринт и пройти по нему до самого центра. В самом центре этого лабиринта был прикреплен большой металлический диск (почти в четверть диаметра всего круга), на котором изображен Тезей, побеждающий Минотавра, а рядом наблюдающая за ними Ариадна. До наших дней диск не сохранился, так как был переплавлен во времена Французской революции, от него остались лишь разбитые болтовые отверстия. Вслед за ним лабиринты появились в Реймском и Амьенском соборах (правда, эти лабиринты не дошли до наших дней, но сохранились их старинные рисунки). Интересно отметить тот факт, что все лабиринты XIII и XIV веков, за исключением одного, имеют круглую или восьмигранную форму и чаще всего одиннадцатикруговую схему (так называемая шартрская).

Роль лабиринтов готических соборов до конца не вполне ясна, выдвигаются лишь различные гипотезы относительно символики лабиринтов. Известно лишь, что в эпоху готики происходят серьезные изменения во взаимоотношениях заказчика и мастера. Клирикам по-прежнему принадлежит богословская сторона дела (разработка основной символической идеи собора), но мастером выстраивается художественная программа интерьера готического храма. Заказчик оказывается отныне в роли наблюдателя, организатора, казначея и советчика, который высказывает мастеру свои пожелания и вкусы, советуется с архитектором и порой спорит с ним, если художник считает его требования неосуществимыми [3]. Наглядным примером служит изображение на одном из витражей церкви Сен-Жермен-де-Фли (XIII в.), где изображены лица, от которых зависело успешное завершение строительства. Аббат с ключом у пояса, казначей с кошельком в руках, архитектор с «виргой» (измерительной линейкой), у ног которого расположены каменщик и скульптор. Фигура архитектора и аббата выполнены одного роста, в то время как казначей, каменщик и скульптор представлены меньшими. Так показано выдающееся значение зодчего и заказчика, как равноправных партнеров. В конце XVIII в. в соборе Амьена еще можно

было видеть лабиринт с изображением донатора и мастеров, которое затем исчезло во времена Французской революции (рис. 1).

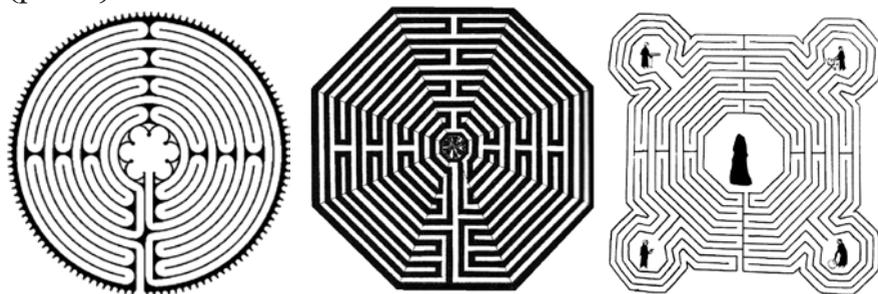


Рис. 1. Лабиринт в Нотр-Дам де Шартр (1202), в Нотр-Дам де Амьен, реконструирован М. Гэнганом в 70-е гг. XIX в., в Нотр-Дам де Реймс (разрушен во время Французской революции).

Фигура с угольником — Жан ле Лу, фигура с циркулем — Жан д'Орбе, фигура, рисующая круг, — Бернар де Суассон и фигура, указующая рукой, — Гоше Реймский [2, 106]

В эпоху Средневековья христиане в Европе верили в то, что, если проползти на коленях до центра лабиринта, можно обрести ту же благодать и отпущение грехов, что и при совершении настоящего паломничества в Святую Землю (которая символизировала Небесный Иерусалим). После входа в храм человек как бы покидает мир, полный опасных соблазнов и страстей, а войдя в «Дом Божий», оказывается посвященным в высшую тайну Бытия, в бессмертие, в иную реальность, символически отраженную в интерьере собора. В этом контексте интересно сравнить французскую миниатюру XII века города Иерусалима (рис. 2) с изображением лабиринта в соборе Нотр-Дам де Шартр (рис. 1). При визуальном сравнении сразу же можно отметить значительное сходство первого и второго изображения. В манускрипте XVI века лабиринт Реймского собора прямо назван «Дорога в Иерусалим», и там же описывается, что верующие прихожане проходили по нему с молитвой, участвуя в «обряде очищения». Восьмиугольный план лабиринта, видимо, символизировал для посвященных октагон — духовное крещение, которое означало смерть и последующее воскресение (возрождение). Или напоминал план крепо-

сти, обнесенного стеной города, — «Небесного Иерусалима» или «Града Божия», описанного Блаженным Августином. В 1587 году местный архитектор Жак Селье, который делал наброски лабиринта, назвал реймский лабиринт *un dedale*, что могло означать на старофранцузском «лабиринт», а может, — имя Дедал?



Рис. 2. Французская миниатюра, XII в., на которой изображена карта города Иерусалима

Отсюда видно, сколь велика была роль зодчего как создателя мистического послания потомкам в глазах современников. Уместно напомнить, что семантика спирали имеет самое прямое отношение к христианской метафизике. Святой Дионисий Ареопагит (фр. — Сен-Дени) в трактате «О божественных именах» описывал траекторию движения ангелов, или божественных логосов, а также и специфические движения человеческой души. Так, согласно Дионисию, логосы-ангелы движутся по окружности, когда целиком сосредоточены на созерцании Божественной Славы. По прямой линии — в случае попечения о низших ступенях духовной иерархии. По спирали — при сосредоточении на Боге и одновременном размышлении о низших уровнях мироздания. Человеческая

душа, в свою очередь, движется по кругу, чтобы сосредоточиться на себе и отвернуться от мира (этим она объединяется с ангельской иерархией), и по спирали душа восходит к Творцу. Здесь во всей полноте перед нами развернута идеограмма христианского понимания символики лабиринта. Душа человека движется по спирали при дискурсивном понимании и восприятии Божественных Откровений. По прямой линии душа человеческая движется в том случае, когда она выходит из себя вовне и, отвергаясь от множественности многообразных символов, возводится к простому и цельному созерцанию [4].

Помимо наиболее распространенного явного понимания символики лабиринтов, естественно, должен был существовать и скрытый (эзотерический) смысл, доступный пониманию лишь «посвященных», поскольку в те времена всякое событие или изображение, тексты или обряды всегда обладали двойным, а подчас и тройным смыслом. Возможно, лабиринты делались в память о Дедале, поскольку этот древний зодчий считался в Средние века прародителем архитекторов. Лабиринт представлял собой не только «...обнаружение скрытого духовного центра, но и тайный знак, замаскированный архитектором, который, не имея возможности открыть себя в автономной и коллективной форме при реализации сооружения, посвященного Богу, объявляет себя здесь в криптографическом смысле как христианского наследника умелого и почти божественного греческого архитектора Дедала» [5]. Уместно вспомнить сюжет мифа о мастере Дедале, строителе Критского лабиринта, которого царь Минос (заказчик лабиринта и отец чудовища — Минотавра) заточил на острове, уничтожив при этом план Критского лабиринта. Однако Дедал благодаря своему таланту и творческому и деятельному уму освободил себя и сына, улетев с острова на крыльях. В отличие от «пути воина», мастер-архитектор (символический Дедал) выбирает вертикальное измерение. Он становится уже странником, нашедшим выход при обряде посвящения (ритуалы *франкмасонов*), а раскрывается как исследователь, углубившийся в тайну мироздания и достигший внутреннего просветления по сравнению с другими путниками. Тогда понятным становится смысл лабиринта: путник, идущий по нему к центру, движется вдоль горизонтальной оси земной жизни, и лишь тот, кто достигнет центра лабиринта, может следовать по вертикали вверх, в Небо. Ассоциация античного мифа о Дедале и Икаре с фи-

гурой мастеров соборов не кажется автору слишком надуманной, поскольку языческое наследие в средневековой Европе и на Руси существовало параллельно с христианством. Например, даже в VII веке христианские священники в своих проповедях осуждали поклонение культу Минервы, особенно распространенное в среде ремесленников и строителей (*Minervam operum atque artificiorum initia trasiere*), которые считали ее покровительницей ремесел [7]. Двойственность символики непреложно свидетельствует в пользу факта несомненной принадлежности некоторых мастеров — строителей готических культовых сооружений к тайным эзотерическим или даже еретическим учениям. Известно, что именно такие тайные сообщества всегда практиковали двойную мораль и двойную истину. Одна предназначалась для «*профанов*» (не посвященных в учение), а другая — тайная истина и мораль (*эзотерическая*) — для своих собратьев. Уместно вспомнить тайное правило членов Манихейской Церкви, описанное Блаженным Августином, более восьми лет состоявшим в этом сообществе. От новопосвящаемых требовали строжайшего соблюдения правила: «*Jura, perjura, secretum prodere noli*» (лат. — *клянись, нарушай присягу, но не выдавай тайны*). Подтверждением данного тезиса может служить сам факт обращения к языческой мифологии с ее символикой в эпоху господства христианской догматики и символики в культурной и повседневной жизни средневекового общества. Только люди, глубоко почитавшие запрещенное официальной Католической Церковью древнее античное наследие, могли позволить себе воспроизвести сюжеты языческой мифологии в христианском храме путем аллегорически зашифрованной символики, допускающей двойное толкование именно из-за опасения преследований со стороны трибунала церковной инквизиции.

Как показал дальнейший ход исторического процесса, такие предосторожности оказались отнюдь не лишними, поскольку именно благодаря двойственности подобных аллегорий символика лабиринтов перешагнула пространства готических соборов и проникла в страну, для которой католическая религия (латинство) была абсолютно неприемлема. Скорее всего, через посредничество приглашенных европейских мастеров, символика лабиринтов проникает на Московскую Русь приблизительно в конце XVII — начале XVIII века. По крайней мере ранее подобные символы в русской иконографии нам не встречались. Причем русские мастера — иконописцы, изо-

бражавшие лабиринты, зачастую уже самостоятельно искали обоснование иконографии лабиринтов в текстах Священного Писания и творениях Отцов Церкви (рис.3). Икон такого композиционного решения сохранилось немного, именно поэтому особый интерес, на наш взгляд, представляет икона XVIII в. «Лабиринт духовный», писаная маслом на холсте (размеры 57 x 80 см) [8].



Рис. 3. Образ иконы «Лабиринт духовный», Россия, XVIII в., Ново-Иерусалимский монастырь

Икона хранится в коллекции Историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим» под Москвой. Вероятно, что символику лабиринта в Россию могли принести Чешские братья, которые после их изгнания из Богемии в конце XVII века поселились в Саксонии в имении графа Цинцендорфа Гернгут и стали с тех пор именоваться гернгутерами. Решающую роль в «пропаганде» символики лабиринта на Руси могла сыграть книга «Лабиринт мира и рай сердца» (1623) с русским стихотворным предисловием 1630-х годов, написанная последним епископом секты Чешские (моравские) братья Яном Амосом Коменским (1592—1670). В 1729

году секты гернгутеров появились на территории Российской империи в Лифляндии, а затем, добившись в 1764 году права свободы вероисповедания и права свободного жительства, заселили южные губернии России (в частности Царицынский уезд Саратовской губернии) [9].

В центре иконы изображен лабиринт, из которого два выхода ведут вверх, в «Горний Иерусалим» (Царство Небесное), и одиннадцать — вниз, в геенну огненную. В центре самого лабиринта мы видим круг, где представлены все этапы человеческого пути в земной жизни. Здесь и младенец, лежащий в колыбели (слева), а рядом стоит смерть, изображенная в виде скелета (в центре), готовая его «скосить». На смертном одре (справа) лежит умерший, душу которого принимает Ангел встречающий, однако рядом же стоит и демон, который держит список грехов усопшего. Весь жизненный путь человека изображен символически, в виде лестницы, по которой поднимаются и спускаются мужчина и женщина. Мы видим их на первой ступени — еще детьми, а на последней — глубокими стариками (надписи указывают их возраст: от 1 года до 90 лет). Рифмованные тексты в верхней части лабиринта наставляют следовать путем Христа, который призывает всех к Себе «и райские врата усердно отверзает». Здесь же приведены слова псалма: «Пути Твоя, Господи, скажи ми, и стезям Твоим научи мя» (Пс. 24: 4). В нижней части лабиринта приведена также строка из Псалтири: «Яко зол душа моя наполнится и живот мой аду приближися» (Пс. 87: 4). Непосредственно под лабиринтом изображена преисподняя (геенна огненная), в правом углу которой видна «пасть» сатаны, куда низвергаются души грешников в виде обнаженных фигурок. Надписи, означающие перечень грехов, ведущих души в Ад: «**блуд**», «**уныние**», «**сребролюбие**», «**тианство**», «**тщеславие**», «**гордость**», «**убийство**», «**гнев**», «**немилосердие**», «**зависть**», «**оклеветание**», «**объедение**». Пространство преисподней заселено демонами (падшими духами), которые являются «воинами тьмы» и ведут с людьми духовную брань. Демоны представлены на иконе поражающими род человеческий с помощью страстей, изображенных в виде земного оружия (луков, ружья, пушки). Однако между демонами мы можем видеть и Божьих Ангелов, извлекающих раскаявшиеся души грешников из греховной бездны. Над лабиринтом выполнено изображение Царства Небесного (Рая), символизированного Небесным Иерусалимом (Градом Божьим), к стенам которого приближаются души праведников в виде двух отроков, со-

проводимых Ангелами. Изображение отроков соответствует словам Спасителя о том, что «...ибо таковых есть Царство Небесное» (Матф. 19: 34). Образ Горнего Иерусалима соответствует Апокалипсическому Граду Горнему (Откр. 21). Над Небесным Иерусалимом — изображение Духа Святого в виде голубя, Пресвятая Богородица и Святой Иоанн Предтеча, обращенные к Господу, молитвенно ходатайствуют о спасении рода человеческого. Впоследствии различные изводы или копии «Лабиринта духовного» воспроизводились (с различной степенью мастерства и достоверности) не только в иконописи, но и в народном творчестве, особенно в *старообрядческом лубке* [8]. И здесь мы сталкиваемся с тем, что на языке академической школы семиотики называется «мифологема», которая реализуется, как мы видим, в различных вариантах различных культур, имеющих, однако, общие расовые и религиозные корни. Рассматривая в своей статье чистые формы, мотивы, образы, сюжеты и аллегории различных лабиринтов как проявление скрытых лежащих в их основе принципов, мы можем трактовать все эти элементы как некое «символическое значение» (Эрнст Кассирер). И если наше определение мотивов в качестве предпосылки иконографического анализа в узком смысле верно, то и последующий более глубокий анализ образов, сюжетов и аллегорий лабиринтов позволяет нам дать верную иконографическую интерпретацию в широком смысле, цель которой — раскрытие внутреннего смысла феномена лабиринта.

Итак, мы видим, что, несмотря на различные интерпретации самого символа лабиринта в различных культурах различных эпох, семантика этого знака связана, прежде всего, с поисками «путей духовного и физического спасения», выхода вверх (в вертикаль) из «запутанной» ситуации горизонтальной жизненной схемы. Лабиринт служит функцией интеллектуального опыта зрительного восприятия и обладает «текстовой» природой визуального «высказывания». Это своего рода европейский аналог древней восточной «мандолы», цель которой в психологическом перенаправлении внимания и сосредоточении на движении к истине. Для восточной православной (ортодоксальной) традиции тема лабиринта не имеет принципиального значения, поскольку поиск путей спасения души уже обозначен и проторен святыми отцами, а поиски чего-либо нового могут привести к духовной прелести. По этой причине икона «Лабиринт духовный» — это не вполне икона в ее традиционном православном понимании, поскольку ос-

новным элементом здесь выступает не образ, а некая спиритуалистическая шарада. Эта шарада интересна не как онтологическое обстоятельство связи человека и Бога, а как аллегория абстрактно трактуемой судьбы, вошедшая в русскую культуру как модальность западно-европейского прочтения духовно-нравственных заветов Торы и христианского Евангелия.

Список литературы

1. *McCullough D.W.* The Unending Mystery. A Journey Through Labyrinths and Mazes. Pantheon Book, 2004 // Маккалоу Д.У. Вечная тайна лабиринта / пер. с англ. И. Шебуковой. М.: Колибри, 2008. 352 с.
2. *Ларионов В.Е.* Истоки русского племени. М.: Вече, 2008.
3. *Ювалова Е.П.* Сложение готики во Франции. СПб., 2000.
4. *Орлов И.И.* Богословие в камне. Укрепленные церкви Окситании X—XV вв. [Монография] М.: Изд-во МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. 700 с. с илл. ISBN 978-5-87627-138-9.
5. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. М., 1988.
6. *Jantzen H.* Kunst der Gotic. Klassische Kathedralen Frankreichs Chartres, Reims, Amiens. Hamburg, 1957.
7. *Vries J.De.* La religion des celtes. P., 1977.
8. *Зеленская Г.М.* Описание иконы «Лабиринт духовный» в коллекции Историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим». М., 2008.
9. *Кожик Ф.* Ян Амос Коменский. Прага: ОРБИС, 1980.

«Рай земной»

Е.В. Яйленко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы формирования пейзажного жанра в искусстве романтической эпохи. В центре внимания помещено творчество Сильвестра Щедрина.

Ключевые слова: пейзаж, романтизм, жанр, Сильвестр Щедрин, Италия.

Eugeny Iailenko

Moscow State University Lomonosov

“The Earthly Paradise”

Abstract. The article deals with the topic of the development of landscape painting in Russian art in the romantic era. The main topic are the works of Silvestr Tschedrin.

Keywords: landscape, romanticism, genre, Silvestr Tschedrin, Italy.

В ряду стереотипных метафорических сближений, обычно обозначавших в романтическом словоупотреблении разнообразные грани идеализированного образа Италии, наиболее востребованным было ее определение как «рая земного», поскольку оно уже на лексическом уровне содержало в себе отчетливо выраженную эстетическую программу. Следование ей подразумевало необходимость отыскивания некоей художественной меры в отношениях между основополагающими категориями натурального и искусственного, той меры, что в применении к каждому отдельному произведению понималась как примирение статичного характера изобразительных ситуаций, заведомо бессобытийных и этим навевающих ощущение счастливой неподвижности райского бытия, и бытовой конкретности развернутых повествовательных описаний. Такому требованию в полной мере отвечал жанр

романтической идиллии, оформление которой с удивительной синхронностью совпало с появлением итальянской темы в русском искусстве, разделившем с этим жанром свойственный ему принцип отбора жизненного материала в соответствии с заведомо предустановленной нормой естественного бытия.

В существующем между ними сродстве находит свое объяснение факт очевидного отсутствия в искусстве романтической поры преемственности от изобразительной традиции XVIII века, где итальянская тематика получила богатую разработку, например, в ландшафтах Федора Матвеева. В них обретающийся на уровне стаффажа жанровый элемент, представая в обрамлении классически-условных композиционных схем, своим заданно-нормативным, заведомо имперсональным характером снимавших ощущение идентичности представляемых топографических видов, уподоблявшихся картинам «золотой Аркадии», в равной мере, как и они, был лишен примет обыденной жизненности, представая как сопричастный мифологическим временам Золотого века. Но его абстрактно-мифологическое восприятие, явившееся неизбежным последствием соединения с образами идеального ландшафта, не отвечало интересу романтического сознания к аутентичным проявлениям национального своеобразия в форме «идиллий истинно народных» (Н. Гнедич). Поэтому их обретение поначалу могло осуществиться лишь в обход предлагавшихся классицизмом канонических художественных решений, т. е. через освоение возможностей иных жанровых форм, в частности портрета, чьи основные типологические параметры воспроизведены в первой из итальянских «идиллий» русского искусства — «Молодом садовнике» Кипренского (1817, ГРМ), его лучшим, быть может, произведением в этом роде.

Выбором портретного формата дополнительно акцентирован индивидуальный характер героя как «естественного человека», представляющего в исчерпывающей полноте примет своей сущностной природы. Подобно тому, как для литературных романтиков овладение жанровой формой идиллии представлялось в виде кратчайшего пути к освоению культурного опыта античности, ее интерпретация у Кипренского также обнаруживает отчетливую соотнесенность с предшествующей художественной традицией, что сообщает «Садовнику» вид своеобразного «отчета о творческой командировке», в качестве которого он и был отослан в Петербург. Приращение эстетическим святыням Рима естественным образом уводило

творческую мысль к повторному, после академических классов, уяснению сути объективных законов построения художественного совершенства, базовых правил «грамматики искусства», опыт исследования которых отразился в картине, чей специфически «музейный» характер был тогда же отмечен критикой. Демонстрируя исключительно высокий уровень овладения изобразительными приемами «старой школы», она побуждает вспомнить о них умелым применением ракурса, создающего неожиданно сильное впечатление пространственной глубины, организацией тончайших ритмических созвучий в игре линейных абрисов, уверенным рисунком и эффектом стереометрической выразительности словно бы оскульптуренных объемов, на свету бликующих характерным «мраморным» глянецом. Но эффект их жесткой определенности тактично смягчен прозрачными тенями, рожденными неуловимым скольжением таинственного сфумато, овеваемая которым, фигура мальчика мягко отделяется от фона.

Основополагающая для жанрового канона идиллии идея меры, естественной соразмерности контрастирующих элементов, была с изумительной тонкостью воплощена в изобразительном ансамбле картины, опосредованно, уже на подсознательном уровне, определяющем модус ее зрительного восприятия как эталона художественной гармонии. Уникальное чувство композиционной архитектоники помогло Кипренскому компактно поместить фигуру в узком пространственном слое переднего плана, сгруппировав ее таким образом, что при сохранении свойственных ей качеств объемной телесности и пластичности картинное пространство не кажется перегруженным, затесненным. Но апломб мастерства не имеет здесь демонстративного оттенка, которым отличается изобразительная маэстрия, например, Брюллова. Образ художественного совершенства возникает в «Садовнике» совершенно естественно, как некая отлившаяся в чувственно воспринимаемые живописные формы эманация прекрасного, что разлита в благотворной атмосфере Италии. Искусство не столько соревнуется с природой, сколько благоговейно следует за ней в объективно-точном как будто бы воссоздании ее красоты, умножаемой в драгоценной красоте живописи «Садовника», лишенной оборотов индивидуального изобразительного почерка, разнообразными субъективными проявлениями *ego* самого художника способными отвлечь зрительское внимание от беспристрастно-отстраненного созерцания прекрасной натуры.

Предаваясь в уединении блаженству *dolce far niente* вблизи навевающего полудрему журчания ручейка, ее мечтательный герой как будто мечтательно прислушивается к звукам, доносящимся издалека, подобно персонажам более ранних портретов, Давыдову или Жуковскому, с которыми его роднит способность чуткого душевного отклика, пробуждающего работу творящего сознания. Пушкинским «я забываю мир, и в сладкой тишине я сладко усыплен моим воображеньем», пожалуй, точнее всего характеризуется эмоциональное состояние юноши, наделенного даром ощущения природной гармонии, постижение которой, служащее прологом свободного подъема дремлющих творческих сил, пока еще не осмыслено им в качестве источника самовыражения, таящегося глубоко в недрах души.

Вовлечению в круг философских ассоциаций, сближающих образ героя с лейтмотивами романтического мирозерцания, помогает присутствие комплекса обрамляющих его иносказательных мотивов, каждый из которых, являясь компонентом классицистической системы условных обозначений и аллегорических эмблем, в естественном окружении обретает характер непринужденной и ненавязчивой, как бы непреднамеренно возникающей аллюзии, дающей импульс работе зрительского воображения. Мотив источника устойчиво сопрягается с образом Кастальского ключа, символа поэтического вдохновения. Цветы, вблизи которого он протекает, — еще одно метафорическое указание на тему поэтического искусства: не случайно Дельвиг позднее избрал гравюрное воспроизведение «Садовника» для украшения страниц издававшегося им альманаха «Северные цветы», а возвращающий их юноша, как нередко бывает в идиллиях, в избытке наделен чертами одаренного свыше стихотворца. Об этом отчетливее всего говорит выражение его лица с как бы остановившимся, замершим взглядом, своей устремленностью в одну точку оставляющим впечатление полной погруженности в неведомые зрителю душевные глубины. Внимательно присматриваясь, можно заметить: очертания глаза проведены таким образом, что зрачок оказывается как бы пойманным, крепко сжатым между плотно охватывающими его краями века, и лишь крохотный белильный блик отражает слабый пульс жизни, мерцающей где-то в неизъяснимых лабиринтах сознания.

Безошибочно точно нанесенный одним легким, поистине воздушным прикосновением кисти, он не нарушает ощущения неподвижной эмалево-гладкой картинной поверхности с

ровными переходами живописного тона и гармоничным отношением цветовых оттенков теплого и холодного, с ее как бы оцепеневшей фактурой, навевающей образ осененного итальянским небом волшебного царства невозмутимости и душевного покоя. Но оборотной стороной этой самозабвенной атараксии, выражающейся в безразличии к окружающему, бывает интенсивная внутренняя жизнь, и гладкой живописи лица противостоит рельефная поверхность желтоватого дерна и валунов, образованная густым месивом из плотных наслаивающихся мазков, своей вибрирующей текстурой воскрешающих образ неостанавливающегося эмоционального потока, одухотворяющего все существо юноши-итальянца.

Задумчиво склонив голову, он внимает водной струе, незаметно погружаясь в дрему под лепет ручейка, в то время как «существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония»¹. Его рука рефлекторным жестом сжимает садовый нож — еще одна гениальная находка Кипренского, счастливо обретшего удачную живописно-пластическую метафору для обозначения зыбкого переходного состояния сознания, ускользающего за грань бытия, состояния, олицетворяемого мотивом опирающегося на изогнутое лезвие клинка, в подвижном и неустойчивом балансировании никак не могущего принять четко зафиксированное положение. Даже в искусстве золотого века первой половины столетия нелегко отыскать другие такие же удачные примеры художественного претворения неуловимых душевных состояний в пластически определенных, чувственно осязаемых формах живописи через обыгрывание жанровых мотивов. Разве что они обнаруживаются в изумительном «Виде на усадьбу Спасское» Григория Сороки, где образу остановившего свое движение природного космоса с замершей, как бы остекленевшей, рекой и повисшими флагами абсолютно точно соответствует мотив строго уравновешенных ведер на коромысле крестьянки, воспринимаемом как средоточие сущности этого зачарованного мира. С навеваемым им магическим ощущением завораживающе-неподвижной и сковывающей всякую физическую активность тишины, словно бы отливающейся в сгущенно-плотную, перенасыщенную солнечным веществом жаркую атмосферу картины, удивительно согласуется пластический рисунок позы присевшего тут же неподалеку крестьянского мальчика. Протягивая руку, как будто с тем, что-

бы выровнять ведра на коромысле до некоей ведомой только ему абсолютной меры равновесия, он другой рукой крепко удерживает свою стопу, словно намеренно лишая себя малейшей возможности неловким движением нарушить состояние счастливой неподвижности райски безмятежного мира, охраняемого им наподобие часового. Этот *Naturmensch* — духовный брат героя Кипренского, как и он, обладающего каким-то сокровенным знанием в силу изначальной сопричастности миру природы и благодаря этому сохраняющего частицу ее творящих способностей. Всеведение ее законов открывает в нем черты некоего романтического гения искусства, вернее, того «наивного» искусства, каким воспринималось тогда свободное художество древних греков, рожденное на воле, «под опекой природы» (Ф. Шлегель) и как бы из нее самой, в качестве врожденной естественной способности человеческого существования наподобие умения дышать.

Исчерпывающе полным характером раскрытия в нем сущности содержательной концепции идиллии, получившей предел своего развития в формате полуфигурного изображения, объясняется отсутствие сколько-нибудь заметных новаций в других опытах подобного рода как у самого Кипренского в его поздних работах, так и у остальных русских пенсионеров (например, Михаила Маркова, автора «Римского пастушка», ГРМ). В осознании этого их интересы понемногу сместились в сторону многофигурных сцен итальянского жанра с развернутой композиционной фабулой, тяготение к которым, объясняемое их востребованностью на художественном рынке, проявилось даже у тех, кто, будучи по специальности, например, пейзажистом, как Сильвестр Щедрин, также воздал должное живописи «в костюмном роде». В подобных случаях претворение ее мотивов естественным образом осуществлялось в рамках уже опробованных изобразительных формул, обыкновенно сопутствующих предметам того или иного жанра, как в щедринском «Колизее» (1819, ГТГ), причудливо соединившем бытовые образы с задачами традиционной видописи и — до некоторой степени — архитектурной перспективы. Однако примененный здесь сугубо описательный, аналитически подробный перечислительный метод воспроизведения разнообразных жизненных явлений, будь то национальные костюмы или элементы арочно-сводчатой конструкции, предстающих в самодостаточном качестве в отдельности друг от друга, уже сам по себе исключал возможность воссоздания идиллического способа мирозерцания,

¹ Пушкин А.С. Капитанская дочка.

как раз, напротив, характеризующегося представлением о нерасчлененной слитности всех элементов мироздания. С еще большей отчетливостью проявившееся в серии изображений неаполитанских набережных (1819—1820), представляющих комплекс совершенно самостоятельных жанровых эпизодов в пространственно условном декорационном обрамлении побережья, это дискретное, фрагментирующее видение могло быть хотя бы отчасти преодоленным при обращении к материалу видописи, предлагавшему в распоряжение художника уже отработанные композиционные схемы классически правильно построенного ландшафта. Однако поиски в этом направлении, отразившиеся в «Колизее» (1822, ГРМ) и серии видов водопада в Тиволи (1822—1823), в конечном счете оказались безуспешными в силу отчетливо наметившегося расхождения между традиционной видописной системой разграничения пространственных планов через применение локального цвета и возросшим мастерством художника в передаче световоздушной среды. Оставляя ближние планы окутанными теплыми коричневатыми тонами, Щедрин пишет дальевые мотивы в нежных оттенках розово-желтого и терракотового цветов, отчего они, обретая характер эфемерных видений, еще резче отделяются от переднего края.

Отмеченное качество щедринских ландшафтов 1820-х годов нигде не проявилось с такой остротой и драматичностью, как в «Старом Риме», где попытка связать планы диагонально уходящими в глубину пространственными траекториями в итоге обусловила неясность всего композиционного рисунка пейзажа, подобно покинутому помещению, беспорядочно заставленного на заднем плане разнообразными строениями в случайных сочетаниях. Увиденные в непривычных ракурсах и оттого являющиеся взору в интригующе-необычном, малопонятном обличье, они дополнительно усложняют пространственный сценарий этой странно невнятной, перусложненной ведуты, нарушающей основополагающий закон жанра, подразумевающий обязательное следование установке на воспроизведение всего хорошо знакомого и оттого легко узнаваемого. Отчетливый тональный контраст, возникающий в противопоставлении лишнего световоздушной атмосферы ближнего плана и ярко освещенной глубины, еще сильнее искажает «физиономию» ландшафта, кривящегося какой-то резкой судорожной гримасой: во всяком случае, именно такое впечатление оставляет картина. А оно, в свою очередь, обуславливает необходимость сохранения впечатления цельности

общего «мимического выражения» в «портрете» природы, одухотворяющим и связывающим началом которого выступает образ единой световоздушной среды, подобно освещению в портрете, обогащающей картины пейзажа неуловимыми оттенками эмоциональной экспрессии.

Поэтому ее воссоздание в визуально убедительных формах в середине 1820-х годов составило для Щедрина основополагающую творческую задачу, хотя пути к ее разрешению уводили в сферу «чистого» жанра, где, освобождаясь от необходимости считаться с традиционными нормами компоновки картинного изображения, зрение художника обретало особую остроту и изошренность в наблюдении тончайших нюансов освещения.

Присущим ему оттенком непредумышленности, как бы случайности, в комбинации разнообразных житейских явлений щедринский жанр резко отличается от итальянских сцен других пенсионеров, будь то его «Итальянские пастухи», написанные в один год с «Итальянским утром» Брюллова, принадлежащим как будто совсем иной художественной вселенной, или «Жанровая сцена» 1824 года (ГТГ). Являющие эталон «простой природы», ее герои неотделимы от стихии бытовой повседневности с образующей ее чередой незначительных событий, лишенных даже намека на сюжетную занимательность, грозившую увести художническое внимание в сторону от созерцания светоносной атмосферы в полутемных помещениях, где скрываются от житейской суетности словно бы охваченные летаргическим оцепенением люди.

Бессобытийно-созерцательный и самотождественный по своей сущности характер сцены сводит к минимуму основное действие, состоящее, как и бывает в идиллиях, в самоуглубленном мечтательном переживании ощущения погруженности в однообразно-неспешный жизненный процесс, протекающий в условном циклическом времени буколки, где на фоне неменяющихся декораций даже будничные мелкие события обретают вид особой многозначительности. Сильно затененным углом комнаты с распахнутой дверью зрительно акцентируется прорыв в глубину картинного пространства, туда, где из дверного проема вместе с потоком яркого дневного света в комнату входит отшельник. Изображением широко раскрытой двери, словно музыкальным сопровождением при выходе на сцену, его внезапному прибытию сообщается эффект знаменательного и торжественного явления, хотя сам он, предстающий взору в ореоле неяркого свечения, рожденного скольжением

световых потоков вдоль поверхности стены, будто забыв, зачем очутился здесь, тихо склоняет голову, не замечая тех, кого потревожил. В наступившей тишине, когда вопрос к вошедшему, оставшись без ответа, словно повисает в воздухе, остро переживается одна из таких пауз, в какие замедляется, почти замирая, движение времени, и зритель, замороженный дремотной атмосферой всей сцены, обращается к столь же неторопливому созерцанию игры света, в отсутствие сюжетной интриги становящегося главным protagonистом картины.

Его неуловимыми модуляциями пробуждается к жизни изумительное богатство хроматических оттенков, в единстве общего цветового тона сообщающих материально-ощутимый, чувственно осязаемый характер неяркой световоздушной среде этого затененного помещения, в тончайшей разработке валеров лишенной, однако, слишком ярких красочных акцентов, активных «всплесков», грозящих нарушить общую колористическую гармонию. Нюансы темно-коричневого, сгущаясь в изображении корзины в руках отшельника, получают отзвук в коричневатой окраске пола, достигая кульминации в кирпично-рыжих тонах костюма встающего ему навстречу нищего, где с ними гармонируют оттенки дополнительного оливково-зеленого; однако напряженность колористической темы, едва начав нарастать, тут же снижается, и фигура сидящего почти совсем сливается с фоном.

Струение воздуха становится физически зримым, и не приходится сомневаться в материальности насыщенного свечением эфира, сгущающегося в обозначенных яркими световыми дорожками контурах и бликующих поверхностях, он осмысливается как живописно активная подвижная среда, наблюдение за градициями которой потребовало от художника особенной искушенности видения и предельной интенсификации внимания.

Смысл обращения к бытовой живописи, поначалу вызванного к жизни интересом к постановке конкретной художественной проблемы живописной передачи световых эффектов, рисуется в несколько ином виде при рассмотрении на фоне общей эволюции искусства Щедрина-пейзажиста в середине 1820-х годов. Как известно, она протекала, по его собственному признанию, в сторону избавления от довлеющего господства «теплых тонов», приглушения коричневых оттенков в серебристо-серой по общему тону колористической гамме, воссоздающей эффект мягкой световоздушности атмосферной среды. Однако практическое воплощение этих

намерений на материале больших «исторических» панорам наподобие того же «Старого Рима» было до определенной степени затруднено их переусложненным пространственным сценарием (вдобавок, с немотивированным, осуществляемым еще по инерции выделением затененного ближнего края), обусловившим чрезмерную запутанность отношений планов света и тени, своим замысловатым переплетением вредящих созданию целостного впечатления. С куда большим успехом они могли быть воплощены в камерных интерьерных сценах, отличающихся аскетически-простым композиционным решением, и в этом отношении именно «Жанровая сцена», почти монохромная по живописи, с доминирующими в ней холодноватыми пепельно-серыми тонами, воспринимается как пролог более поздних щедринских опытов освоения природы, в ряду которых первым располагается «Новый Рим».

Подобно тому как осколки вседневных жизненных впечатлений, до поры пребывая в сознании в состоянии хаотического брожения, складываются однажды в связную картину, в мозаичном рисунке которой каждому из них отводится нужное место, так и «Новый Рим» представляет собой предварительный итог обобщения всего житейского и творческого опыта Щедрина-пейзажиста за первое римское пятилетие. В его изобразительном ансамбле четко уравновешенная композиционная структура исторического ландшафта обогатилась мимолетными эффектами освещения, составляющими предмет пленэрной живописи, а топографическая конкретность видописи, в силу своего содержания соотносимой с параметрами «большого» исторического времени, соединилась со сценами будничных «работ и дней», равно присущих прошлому и настоящему. Устремленностью к столь полному синтетическому единству разнородных изобразительных схем и мотивов характеризовалась эволюция всего пейзажного жанра в художественной среде Рима примерно за половину столетия, прошедшего с относящихся к началу 1780-х годов первых опытов пленэрной живописи до ландшафтов с видами Кампаньи работы Коро конца 1820-х, составляющих сумму всех достижений предшествующих десятилетий. Однако своеобразие Щедрина состояло в том, что этот путь был им повторен всего за несколько лет с того момента, как он, едва прибыв сюда, выполнил первые виды римских построек, в невероятно короткий срок достигнув цветущей зрелости своего таланта.

Сличая последние варианты «Нового Рима» с более ранними версиями, сразу замечаешь возросшее компози-

ционное мастерство, в первую очередь проявляющееся в умелом манипулировании объемно-пространственными величинами. Первый взгляд на картину сразу же останавливается на темных громадах домов, теснящихся у левого края рамы. Несколько абстрактная стереометрическая экспрессия их объемов говорит о хорошем знакомстве с работами французских пенсионеров, с середины 1780-х годов выполнявших картины и этюдные зарисовки с изображениями таких же геометрически ясных и компактных по своим элементарным формам зданий, хотя колоссальный масштаб этих сумрачных строений, скорее, напоминает об исполинских громадах темниц у Пиранези. Опираясь на них, взгляд без всяких усилий, как по ступеням, уходит в глубину картинного пространства, где, с легкостью отделяясь от неба, рисуется написанный в нежных розовато-фиолетовых тонах силуэт св. Петра, величественно осеняя собой сцены будничных занятий и в естественном сопряжении с ними воспроизводя один из архетипических элементов идиллического мирозерцания. Всякая идиллическая ситуация априорно бессобытийна, статична, и в таком качестве мыслится несопричастной движению исторического времени, приносящему с собой перемены. Однако с тем, чтобы быть ощущаемой именно в данном качестве, она, естественно, нуждается в постоянном и настойчивом противопоставлении ему, в подчеркивании его присутствия где-то поблизости, о чем настойчиво напоминают, скажем, руины и гробницы, рассеянные в классическом пасторальном пейзаже. Художественное решение этой темы у Щедрина выглядит значительно тоньше и, одновременно, точнее. Образующая геометрический остов всей картинной композиции комбинация архитектурных масс, дополнительно утяжеленная плотными коричневатыми тонами, воссоздает образ вечно длящегося неподвижного бытия, неподверженного изменениям, олицетворяемым плавным скольжением световых лучей, вибрацией водных струй, колыбанием листвы, волнуемой ветром, но, главным образом, динамикой воздушных потоков, хаотически-беспорядочным перемещением клубящихся облаков. Их невесомые массивы легко воспаряют в небо там, где прочно утверждается, круглясь, монументальный объем замка св. Ангела, подобно якорю, удерживающий зрительский взгляд у края земной поверхности. Но увенчивающая его крохотная фигурка ангела с распростертыми крыльями как будто взмывает в небо, паря среди облаков,

своим полетом навевая образ ликующе радостного освобождения от сковывающей силы земного тяготения.

Мощная пространственная динамика, усиленная смелым композиционным срезом правого берега, отчего в это движение вовлекается и зритель, уводит взор в глубины бесконечного, но этот манящий призыв остается неслышанным стоящими на берегу людьми, в своей совокупности представляющими население некоего неподвижного острова среди изменчивой стихии океана времени.

Однако для столь удачно найденной формулы выражения идиллического мирозерцания, раскрывающейся в противопоставлении заведомо неподвижного объекта как бы обтекающему его со всех сторон динамичному пространству, требовалась соответствующая изобразительная тема. В обозначенных ею пределах должно было, наконец, осуществиться примирение в качестве равноправных компонент картины двух основополагающих элементов щедринской концепции пейзажа, до сих пор существовавших в его творческих упражнениях порознь и развивавшихся как бы независимо друг от друга. Если одним из них предусматривалась необходимость аналитически-внимательного исследования эфемерных и неуловимых эффектов освещения, предпосылку чего составляло романтическое переживание природного космоса как бесконечного и подвижно-изменчивого, то в соответствии с другим в картинном построении обуславливалось наличие классически ясной композиционной структуры, отражающей совершенно иное видение мира в образе статичного и замкнутого самодовлеющего целого. Такая тема была обретаема Щедриным только по возвращении в Неаполь летом 1825 года, когда в его творчестве впервые появляется мотив побережья, удобно обустроенной человеком естественной природной гавани, который авторитетом длительной пейзажной традиции, чья разветвленная генеалогия восходила к идеальным ландшафтам Клода Лоррена, освящал поиски в области живописной передачи мимолетностей состояния атмосферы. Заявленной цели примирения противоположностей удивительным образом соответствовала природа этого мотива, воссоздающего образ гармонического взаимного равновесия различных космических стихий — земли, воздуха и воды, мирно сосуществующих у самой кромки суши, буквально «на краю земли», на стыке двух миров, определяющих измерение человеческого существования и бесконечно-космический масштаб универсума. Однако намечавшаяся в подобном сближении тема

пространственных рубежей развития входила в слишком очевидное противоречие с задачей показа светового потока как не знающей границ и не скованной никакими препятствиями природной стихии, и Щедрин, стремясь соединить противоположные элементы, вырабатывает ряд изобразительных приемов, формирующих его метод «портретирования» натуры. Если в окаймляющих берег утесах повсюду ощутимо неостанавливаемое «стихийное» движение природной материи, зримым выражением которого служит вибрация красочного мазка, иногда низвергающегося вниз разноцветными потоками, подобными вулканической лаве, как в большом «Виде Амальфи» из Русского музея, то морская гладь предстает освоенным и обжитым пространством. С равномерной тщательностью «возделанная» кистью, сплавляющей мелкие мазочки в стеклянно поблескивающую гладкую поверхность, она повсюду испещрена лодками и парусниками, закрывающими взгяду выход за пределы небольших уютных бухт и заливов. Характерным холодноватым отливом светло-голубых тонов, которыми отсвечивает вода в некоторых поздних пейзажах, ей, как однажды было точно подмечено, сообщается сходство с навощенными полями в образчиках интерьерного жанра у венециановских учеников, и на открывающиеся перед ними водные пути задумчиво взирают обитатели этого мира.

Романтическое суждение о них усматривало в примитивно-простых формах их бытия подобие тех условий, которыми характеризовалась предыстория человеческого общежития еще до стадии сложения культурных основ цивилизации, помещая неаполитанцев в какие-то особые временные координаты вне рамок универсальной системы исторической периодизации. Оттого в их духовном обиходе естественным образом обретаются элементы первобытного мифологического мышления, обожествляющего дарующую жизнь прекрасную натуру. Ее обитатели, еще не воспринимая себя как вполне отделившихся от природы, но, напротив, слитые с нею всем ритмом жизненного уклада, предстают в виде таких же ее органичных порождений, как покрывающая скалы растительность или вызревающие поблизости плоды, навевая образ первозданной простоты существования. Ощущение неоспричастности их мира движению исторического времени усилено отсутствием у Щедрина обычных для Южной Италии древних построек или каких-либо других конкретных топографических примет той или иной местности, говорящих об ее античном или средневековом прошлом, и даже возника-

ющие иногда руины не обладают «портретным» характером индивидуальных памятников прошлого. Своим присутствием они, скорее, говорят о том, что нить жизни никогда не обрывалась в этих благословенных уголках, и в этом плане изобразительный сценарий щедринских пейзажей обнаруживает значительное сходство с хронотопом доромантической «аркадской» идиллии, также всеми силами избегающей эффекта временной конкретности.

Условными знаковыми элементами ее содержательного кода были изображения спящих и безмятежно отдыхающих на земле людей, матерей с детьми, иногда — хлопотливых рыбаков, что возятся со снастями, хотя развитие художественной поэтики идиллии имело в этих пейзажах и свои пределы, обнаруживавшиеся в невозможности полностью выразить идею противопоставления обжитого «рая» неустроенным просторам внешнего мира. Решение этой задачи потребовало бы от художника активизировать движение пространственных траекторий, уводящих взгяд вовне, к неизведанным горизонтам вдаль, что привело бы к неизбежному нарушению существующей между обоими композиционными планами гармонии. Выход был найден в серии изображений гротов, веранд и террас, работа над которыми проходила одновременно с выполнением панорамных видов гаваней и заливов. В ранних версиях темы содержательная роль контраста между пространственными зонами, осмысляемого в качестве признака непреодолимой дистанции, разделяющей сферу покоя и противостоящий ей внешний мир, была выявлена не слишком отчетливо из-за заметного доминирования площадки ближнего плана, не получавшей в пространстве картины необходимого «противовеса». Отработка более внятного порядка их взаимоотношений потребовала от Щедрина повторного обращения к области бытовой живописи, которая, представая в качестве сопутствующего явления в процессе стилистической эволюции его искусства, одновременно служила в нем чем-то наподобие испытательной лаборатории, где новые изобразительные решения получали художественно завершенную форму.

Потребностью в поиске способов к более четкому размежеванию композиционных планов было обусловлено решение пространственных сценариев бытовых картин второй половины 1820-х годов («Жанровая сцена», 1826; «Неаполитанская сцена», 1827; ГТГ), где лейтмотивом служит изображение проема в стене, уточняющего порядок отношений приближенного и удаленного. В работе 1827 года четкая рит-

мическая последовательность композиционных интервалов на переднем плане, заданная чередованием фигурных и натюрмортных мотивов, внезапно нарушается резким перепадом масштаба, уносящим взгляд через оконную раму в глубину картинного пространства, откуда он, повинувшись едва заметному наклону женской фигуры, тотчас возвращается обратно, туда, где стоит глазеющий на нее юноша-лаццарони. Обмен взглядами — вот главная форма общения между героями этой жанровой сцены, где роль первоэлемента композиционной фабулы отведена геометрии пространственных траекторий, в гармоничном согласии которых возникает поразительно красивый живописный мотив, рожденный сопоставлением мира житейской прозы и женского образа на веранде, рисующегося наподобие видения в светоносном ореоле эффектно распахнутого окна.

Но геометрически ясная пространственная структура террас, заявляющая о себе в выделении архитектурного каркаса, смягчена изображением массы виноградной листвы, избыточно переполняющей раму перголы и как бы просачивающейся сквозь ее прутья живыми извилистыми побегам, а стремительный разбег перспективных линий сдерживается вертикалями часто расставленных опор, в проемах между которыми рисуются дальние виды. Эстетический смысл такого приема представляется прозрачным: повинувшись перспективе, взгляд легко и без видимых усилий перемещается в глубину картинного пространства, где, с такой же легкостью скользя вдоль очертаний ограничивающей его перспективной коробки, лишь на мгновение задерживается вблизи фигур вкушающих вожделенный покой людей или диковинных плодов, символизирующих благодатное преизобилие южной природы. В его неостанавливаемом движении овеществляется идея непринадлежности зрителя представляемому идиллическому миру, где он только временный гость, идея, дополнительно подчеркнутая фиксированием в рамках картинного поля границ архитектурной структуры террасы, чьи пилоны столь тесно прилегают к краям рамы, что воспринимаются как ее своеобразное продолжение, но уже непосредственно в изображаемом пространстве. Благодаря этому идиллический космос, хотя по-прежнему пронизываемый для взгляда, предстает ему, однако, как бы в двойном, надежно предохраняющем его от вторжения извне, обрамлении, еще больше отодвигаясь в глубину, словно бы видимый теперь сквозь проем окна, раскрытого в итальянскую природу из какого-то иного, чуждого мира.

Вид террас отмечен безмятежным покоем. Боясь потревожить его, обитатели полуденного мира оставляют свои работы, расступаясь ближе к краям перспективной коробки, чтобы не заслонять путь движению светового луча, которому одному оставлена свобода перемещения в этом зачарованном пространстве. Все остальное погружается в дремотное забытие, наваждение которого удивительно тонко выявлено в пластическом рисунке расслабленно-спокойных поз немногочисленных обитателей веранд, где образ каждого лаццарони, отмеченный печатью врожденных способностей отвлеченного натурфилософского созерцания, исполняется такого же спокойно равнодушного отношения ко всему вокруг, каким исполнена окружающая их природа.

Действие здесь замедляется, почти останавливаясь, чтобы пробудить к жизни отрешенно созерцательное настроение беспечного довольства и покоя. Ощущением тихой радости затаенно счастливого переживания поистине райского блаженства определяется лейтмотив эмоционального строя изображений веранд и террас с их беззаботными героями, словно спящими наяву и воочию созерцающими вокруг себя исполнение самых заветных чаяний. Эффектом повторения в них одних и тех же пространственных ситуаций с различающимся жанровым стаффажем, при котором им сообщается вид неких неизменных сценических подмостков, где сменяют друг друга поколения человеческого рода, активизируется ощущение сопричастности этих идиллических приютов сфере вечно неизменного природного начала. Или же воспроизведением идентичных мотивов им дается роль ориентиров на карте памяти, куда по прошествии времени нас возвращает воспоминание об итальянском путешествии, постепенно рисующемся во все более неотчетливом виде, когда забываешь топографические приметы и людей, а те места, где никогда не был, но о которых знаешь понаслышке, кажутся странно знакомыми. Медитативно-созерцательный характер изображения, перенасыщенного ассоциативными рядами, адресованными зрительскому подсознанию, в наиболее поздних работах этой серии вполне закономерно обрачивается усилением элегической образности, нередко образующей подтекст идиллического миропонимания, втайне осознающего непрочность блаженного бытия. Ее интонации оживают в изображениях пустынных террас, населенных как будто одними призраками, как в «Террасе в Поццуоли» (1828, ГТГ), где разворотом композиционной траектории по

диагонали предельно активизируется ощущение несопричастности картинного пространства миру зрителя, не могущему почувствовать себя внутри этого поистине райского убежища, а незаконченная фигура лаццарони кажется зыбкой и бесплотной.

В этом плане серией веранд обозначается явственный предел в развитии художественной идеи идиллии, основополагающая задача которой (напомним) заключается в сближении элементов эмпирического чувственного опыта зрителя с условно реальными умозрительными картинами райского досуга, получающего в таком сопряжении вид хотя бы относительного правдоподобия осуществления прекрасной мечты. Исчерпанность темы в ее прежнем виде была достаточно очевидной, чтобы вызвать к жизни резкую смену стилистических ориентиров, со всей ясностью обозначившуюся в серии ночных видов Неаполя, которой завершилась творческая карьера Щедрина. Контрастирующие художественные категории, сочетанием которых обозначаются границы пространства переживания в более ранних идиллиях, теперь как будто меняются в них места: отчетливый романтический колорит этих ноктюрнов, раскрывающийся в переусложненной драматургии светотеневых отношений и сообщающий изображаемому миру оттенок зловещей таинственности, заставляет обостреннее переживать идиллическую безмятежность ситуации «по эту сторону» картины. В какой мере это чувство было знакомо современникам Щедрина, показывает ссылка на ряд образчиков интерьерного жанра, где, фигурируя в виде сопутствующего мотива, изображения ночных видов, находящие место на стенах комнат как «картины в картине», в качестве антитезы дают ощутить гармоничную слаженность обретающегося тут бытия, надежно огражденного от сумрачной стороны жизни. И нигде, быть может, оно не обнаруживает себя с такой силой эмоционального выражения, как в знаменитом автопортрете с семьей Федора Толстого, где подобным мотивом, в коем опознается «Смерть Виргинии» Жозефа Верне, оттеняется разлитая повсюду аура счастливого блаженства, которой овеяны досуги в кругу семьи, протекающие среди согласия муз и домашних пенатов.

Инерцией воспроизведения изобразительной драматургии знаковых для романтического сознания образцов, какими были работы Верне, ассоциации с которыми при виде таких ночных сцен возникали у современного зрителя в совершенно естественном порядке, фиксируется сопричаст-

ность поздних видов Щедрина традиции «бытового романтизма» николаевской эпохи, точно так же оперировавшего стереотипными и легкоузнаваемыми художественными формулами. В еще большей степени это понятие применимо к видам римских окрестностей у Михаила Лебедева (1835—1837), чьи картины, взятые в хронологической последовательности их появления, обнаруживают отчетливую тенденцию к преобладанию именно бытовой компоненты в романтически привлекающем живописном образе итальянской природы, олицетворяемой шаблонными изобразительными мотивами тихих аллей или исполинских деревьев с густолиственными кронами. Рельефно выписанная шероховатая поверхность их стволов, выдвигающихся к ближнему плану, трактована с эффектом фактурной осязательности, мелкими пастозными мазками тщательно вылеплен объем листвы, индивидуально строение веток и сучьев, окаймляющих топографически точные «портретные» виды загородных вилл и скромных домиков. Однако переживание пространства как оптически целостной среды все равно оказывается неотчетливым, несколько размытым в соседстве с заметно преобладающими над ним крупными живописными массами стволов и листвы, вытесняющими пространство своими тяжеловесными объемами куда-то на картинную периферию, непоправимо искажая сложную диалектику отношений приближенного и удаленного, образовывавшую основополагающий элемент художественного порядка щедринских идиллий.

Еще одним важным побочным следствием расширения ближнего плана, в своем разрастании обычно как бы закругляющегося, ощутимо выдаваясь вперед, в изображении подъема дороги или склона небольшого холма, явилось устранение границы, отделяющей его от эмпирического пространства зрителя, благодаря чему вид идиллического убежища превратился в изображение фрагмента пейзажного парка, куда легко «можно войти». Вызванный им иллюзорный эффект визуального объединения обоих миров, внутрикартинного и расположенного за краем рамы, до уровня их полного отождествления, как в перспективной обманке, составлял то небольшое, что заимствовал из опыта Лебедева академизм второй половины века, вплоть до Клевера, на выставках которого рядом с картинами экспонировались древесные стволы и чучела птиц. Во всем остальном, что характеризовало индивидуальную лебедевскую концепцию пейзажа, влияние его искусства становится неосязаемым даже в «итальянских видах» пейзажи-

стов следующего десятилетия 1840-х годов, опиравшихся на канонические классические схемы идеального ландшафта (Е. Солнцев), отработанные романтические приемы (С. Воробьев) и даже методы традиционной видописи (Н. Чернецов), и тем более — в 1850-е годы. Значение искусства Щедрина было еще меньшим, по степени воздействия оставаясь несопоставимым с авторитетом, которым в середине века пользовалось, например, творчество Калама. Доброжелательные упоминания о нем временами появлялись в периодической печати, а произведения изредка встречались на выставках (Московское училище, 1856 — два вида Сорренто и Каstellамаре; Общество любителей художеств, 1862 — «Итальянский вид» и «Набережная Неаполя»), и с них даже выполнялись копии. Однако художественная идея академического пейзажа в целом оформилась независимо от оставшихся неостребованными достижений романтической традиции 1820-х и 1830-х годов, представлявшей Италию в идиллическом образе «рая земного», и лишнее подтверждение тому — отсутствие в нем «итальянских видов» во второй половине века, когда их место заняли родственные им по характеру содержания крымские ландшафты.

Поэтому претворение осуществленных романтизмом открытий оказывалось возможным преимущественно в рамках других жанров, например, в бытовой живописи, как в изумительной картине Чистякова «Джованнина, сидящая на подоконнике», воссоздающей лирический образ томящейся души, замершей на границе двух миров, но всеми помыслами устремленной к небу, на фоне которого красивым абрисом рисуется женский профиль. Оправой ему служит изображение края рамы и узкой полоски подоконника на ближнем плане, сокращенном до предела, подобно фрагментированным передним планам в щедринских «гаванях». Населяющие его немногочисленные предметы выглядят покинутыми и отринутыми, как и весь мир, откуда зрителю открывается далекий пейзаж и куда по инерции все еще обращен зеркальный двойник модели в оконном стекле, застывший в нем отчетливо различимой тенью. Элегический мотив прощания с навсегда оставленным прошедшим, окрашивающий идиллическую ситуацию минорными интонациями расставания с тем, что было когда-то близким и дорогим, сосредотачивается, достигая наиболее высокой силы звучания, в изображении женской фигуры, застывшей у самых врат неба, манящего к себе необозримыми далями.

Читатель вправе задаться вопросом: а не привносим ли мы произвольный элемент, окрашенный личностно-субъективным восприятием, в нашу версию интерпретации сюжетного значения картины, усматривая в ней то, что изначально не было задумано и осуществлено художником? Вполне возможно. Но точно так же трудно будет совершенно не согласиться и с тем, что произведение Чистякова отчасти само провоцирует на угадывание в нем сложного подтекста, пробуждая работу зрительской фантазии, приводимой в действие обыгрыванием стереотипических мотивов романтической образности, в первую очередь — приемов композиционного построения, столь эффектно сопоставляющих образы разных миров. Сложная драматургия их взаимоотношений раскрыта в «Джованнине» столь последовательно и с таким искусством, какого даже трудно было ожидать от эпохи 1860-х годов, во имя правдоподобного показа «настоящей жизни» сознательно отказывавшейся от применения художественной инвенции, всего того, что подразумевает работу творческой фантазии в переосмыслении исходного жизненного материала. В этом отношении картина Чистякова, безусловно, принадлежит романтической традиции первой половины века, из которой была почерпнута ее идея и которую она собой достойно завершает, одновременно пролагая пути для художественной концепции символизма.

Художественный стиль древней и средневековой пермской бронзы

Н.В. Кошаев

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

Аннотация. *Пермская бронза интересна тем, что искусство не имеет четкой сюжетной трактовки и характеризуется на основе космогонических архетипов в их символическом показе. Поэтому проблема стиля пермской бронзы нуждается в оценке связи формы с ее «концептуальным» и «метастилевым» значением. Перспективным представляется вопрос о природе, характере и единстве перцептивных и апперцептивных свойств изобразительности, что дает возможность продолжать изучение отдельных вопросов художественно-образного содержания древней и средневековой образной системы финно-угров.*

Ключевые слова: *пермский стиль, художественная бронза, форма и содержание.*

Nikita Kosbaev

Stroganov Moscow State Art and Industry Academy

Artistic style of ancient and medieval bronze Perm

Abstract. *Perm ancient and medieval art bronze is interesting because art has no clear plot interpretation and is characterized on the basis of cosmogonic Archetypes in their symbolic display. The question of Nature, character and unity of perceptual and apperceptive properties That allows to continue the study of individual Questions of artistic and imaginative content of ancient and medieval Shaped system of Finno-Ugrians.*

Keywords: *Permian style, artistic bronze, form and content.*

Понятие стиля в искусствоведении обозначают единством черт, характерных для понимания формального единства изобразительной структуры или структур той или иной эпохи. Этот аспект в отношении архаического пермского материала можно оценить с точки зрения двух типов изделий:

фигуративных и ювелирных. Форма первых представлена в мелкой пластике и плоских литых композициях. Ювелирные комплексы декоративны. Особенность фигуративных изделий характеризуется удивительной обобщенностью и напряженностью масс. Плоские графические композиции (пластины) характеризуются большой плотностью заполнения композиционного формата; различными видами симметрии, равновесия, цикличности композиционного построения, связанного с линейным повтором или центричным кругооборотом; особыми приемами трактовки рельефа плоской пластины — глухой техники для единичных образов (медведь в позе моления и др.) и прорезного для сложных структур (взаимодействующих персонажей). Интересны приемы проекции трехмерных объектов в двухмерные, фронтальные, симультанные и в ряде случаев трехчетвертные изображения, а также способы формализации частей объектов в отношениях изобразительности, декоративности, схематичности, которые в общих понятиях симметрии и асимметрии, пропорций, ритма, вертикального, горизонтального построения, изобразительной и декоративной трактовки материализуются, «сплавляются» техникой литья.

Назначение изделий в архаических культурах прежде всего в их сакральной функции. Они служат раскрытию связи бытия и сверхъестественного с помощью культа. Данная особенность — онтологическая и сама по себе не зависит от стиля, но подготавливает его не только обрядовым действием, но и технико-технологическими приемами. Воплощение образов происходит в условиях заданных свойств материала и технологии его обработки. Материальная основа определяет и определяется эстетикой изобразительности, которая достигается непосредственно синтезом технологического, преимущественно литья, и иконографического: зоо-, орнито-, антропоморфного. Многослойность пространства концентрирует отношения между чувственно-выявляемым и изобразительно узнаваемым. Построение устойчивых систем (верх—низ, правое—левое, вектор—статика, всевременность—одномоментность—цикличность), также ощущение металлической массивности вещей, их прочности и некоторой тяжеловесности, напряженности ритмической структуры способствует возникновению эстетического ощущения, радости и красоты этих небольших вещей, соразмерных ладони, общей фигуративности, фактурности, что характеризует общую художественно-образную идею времени. В вещах можно видеть, как

соотносятся собственно изобразительные особенности и схематические приемы в их декоративно-ритмических движениях и направлении векторов.

Образную природу изделий пермского бронзового искусства можно охарактеризовать несколькими аспектами.

1. *Проблема зоантропоморфемы — вопрос единства внешнего (природного) и внутреннего (искусственного) мира и человека — воображаемого и воплощенного; символического и телесного.* Часто объединение разных иконических структур основано на том, каким образом происходит соединение, например, головы лося и головы антропоморфного существа. Продолжение линий в перетекании масс одного элемента в другой заставляет так называемое сульде художника соотносить эти массы по объему. В композициях мы никогда не встретим точных пропорций головы человека и головы лося, последний всегда меньше в размерных отношениях, но несовпадение компенсируется предельной вытянутостью морд их гибкой выразительной кривизной, которая передает присущие лося особые свойства телесности. Н.О. Лосский пишет: «Мировое целое не имеет вне себя тел, которым оно могло бы противопоставляться. Следовательно, материальные тела могут существовать только внутри мира, т. е. только в отношении друг к другу. Совокупность же материальных тел, не имея вне себя ничего такого, к чему она могла бы проявить себя, как отталкивание и непроницаемость, не есть материальное тело и потому не может низвести стоящий во главе ее Дух на степень Души» [1, 217]. Поэтому композиционные структуры бронзы в связи зоологического, растительного, антропного миров представляют красоту сопоставлением их качеств внутри некоторого целого, частью чего является и сам человек. Но при этом все объединены назначением вещественной предметности, характера формообразующих и выразительных в отношении конкретной формы особенностей.

«Телесность динамична, она есть пространственно оформленное действие субъекта... Телесность есть необходимое условие полноты бытия тварных существ: только та внутренняя активность деятелей, которая выразилась вовне телесно, достигает полной актуальности и переживается как завершенная; только достигнув воплощения, она может стать как бы общим достоянием всех существ; таким образом, телесность есть завершение реальности бытия; абсолютная положительная ценность красоты возможна лишь там, где есть пространственное воплощение внутрен-

них деятельностей <...>. Всякий деятель производит телесные действия, не исчерпываясь ими и стоя выше их» [1, 213]. Основополагания телесности пластической формы и ее духовного начала тесно связаны у Лосского с идеей идеал-реализма. Идеал-реализм в отношении ряда рубежных феноменов пермского стиля, например, некоторых ломоватовских изделий, проявляется в особенности «телесной оболочки» образов, живого их «колебания» и отличается от скифо-сибирских и кавказских источников тем, что последние имеют острую и даже экспрессивную графическую стилизацию. В гляденовских вещах цель телесного — «приблизить» к себе мир, достичь тождества образа мира — субъекту, чему и служит работа с конкретной формой. Телесность в композициях ломоватовской семьи — это телесность регулярного и базового в родовом — неделимого, символически-достоверного. В космогонических моделях (в пластинах) телесность служит монументальной обобщенности. В таком виде телесное связано с понятиями идеального и реального в искусстве.

2. *Идеальное и реальное в искусстве бронзы.* Можно говорить об искусстве бронзы как технологии, выявляющей связи сакрально-мифологической идеи и компонентов ремесла. В пермском варианте это обусловлено представлениями о целостности «ближнего» и «дальнего» планов жизни. Анализ стиля через отношение реального и идеального выводит идею пластической структуры в область абстрагирования или того, как происходит превращение идеи в предмет. Под абстрагированием понимается способность создателей древних композиций отделять понятия вещей от самих вещей. Это очевидно по факту семантических функций сакрального объекта, приносимого в жертву и потому выступающего элементом сакрализации. По этой причине абстрагирование призвано объяснить и сохранить четкость иконографии плоских и объемных вещей, обеспечить достаточность типических черт семантики фантазийного мира и характера их связи, соединить (сопоставить) один элемент с другим. Но иконография в пермском искусстве — это и универсальное понятие ввиду единства цели, и многообразие конкретных решений. И речь об иконографии должна идти как о составной части иконологии. В этом смысле иконография композиции подчинена иконологии (ее образным смыслам) как способу интерпретации художественно-образной природы изделий в их мифопоэтической цели. И если иконография как состав композиции подчинена определенному схематизму и смыслу изображе-

ния, то иконологическая природа вещи характеризуется стилем времени в его поэтике, эстетических задачах формы, ритмах согласования частей и целого в общей форме. У Лосского: «согласно интуитивизму и метафизике идеал-реализма в этих истинах непосредственно созерцаются существенные формы космоса, присущие также и самому познающему субъекту <...> “Конкретный идеал-реализм” как пространство и время имеет характер единства, каждая часть которого существует не иначе как в целом, определяется другими частями пространства и времени и определяет их». И далее у философа: «конкретный Логос, будучи сверхмировым началом, не есть носитель рациональных принципов, составляющих отвлеченный логос: Сам в себе и для Себя в своей Божественной жизни Он не нуждается в этих формах. Он творит идеальные основы мироздания как аспекты мира, а не как свои состояния. Отсюда следует, что тварные деятели, из которых каждый есть носитель целокупного отвлеченного логоса, самодеятельно реализуют единый космос» [1, 216].

Поэтому аспекты мира, выявленные в конкретных формах, и объясняют тайну «сверхмирового начала», который, хотя и (по Лосскому) «не нуждается в этих формах», но который, уточним, осознается нами в эстетике «визуально-оптической» структуры вещи, что отвечает задачам оформления замысла и даже при некоторой небрежности исполнения самих схем оставляет ощущение устойчивого художественного решения. При этом неконкретность и фантастичность образов сообщают композициям завораживающую таинственность и мистичность. Возможно, именно таинственность художественно оформленных структур способствует прямому переносу пермских образов в творчество современного художника.

3. Отмеченные обстоятельства формируют то, что можно обозначить как *структурно-символическое равновесие концептуального и визуального*. Разнообразие фигур, их вариаций, и в то же время узкий диапазон иконографического формотипа характеризуют пластический состав в условных, неконкретных и непсихологических характеристиках образов. Диапазон решений образов широк. Здесь и абстрактные мотивы и структуры — обобщенно или детализированно переданные образы; здесь и мощные монументальные фигуры, объединяющие все миры мироздания. Поэтому вопрос стиля никак не связан с изобразительностью или схематичностью образов и их попеременным доминированием. Он связан с

изобразительной или схематичной «концептуальностью» в темах древнего искусства и способов освоения «натуры». И надо полагать, что это связано не с развитием или приоритетами одного, например, схематичного, по отношению к другому, например изобразительному, а именно с жестовым (по А. Доминяку) типом их включенности в *повседневном обороте коллективного употребления*.

Переход смысла искусства от «зареального» идейного содержания пространства в пространство изображения, в конкретный образ фиксируется функцией вещи в бытовой повседневности, культовой обрядности, моленного значения. Поэтому проблему соотношения изобразительных и схематических черт стиля можно охарактеризовать из структурно-символического равновесия идеи и вещи, которое не связано напрямую с вопросом трансформации изобразительного в схематическое, или наоборот. В этом отношении собственно стиль нуждается в рассмотрении его и средств художественного выражения в структуре не визуальных, а типологических принципов, отвечающих формационному порядку искусства, и связи человека с природой в характере развернутых архетипов, отвечающих типу общественной формации (эпохи металла, которая завершает послеледниковый период и за которым следует уже искусство христианского Средневековья). Безусловно, это связано не только с проблемой функций в обряде и жизни, но и художественного содержания мифологии.

4. *Художественность мифологического сознания*. При определении специфики мифа у Бахтина исходным пунктом его философии является «восприятие другого человека как говорящего (как слово) и как выглядящего, имеющего наружность (как тело) или, иначе говоря, граница внешнего и внутреннего в человеке». Очевидно, именно этот аспект надо учитывать при оценке изобразительно-пластического состава и стиля пермских изделий как опыта метафорических представлений об устройстве Вселенной и роли населяющих ее существ. Нам неизвестна доподлинная устная трактовка космогонической модели изучаемого времени, которая, по всей вероятности, в раннее время еще не приобрела того вида, который оформился в эпосе, былине, устном фольклоре, соответственно, — ее морфологии в видах устного сообщения. Но лаконичный и ясный характер самих вещественных пластических конструкций уже свидетельствует об эпическом сознании. В материале средствами художественной органи-

зации претворяются фигуры, лица, композиционные схемы и их детали, являющие не какой-то абсолютный символ, но всегда образ конкретный, лишь символически уподобленный выявленному в процессе отбора духовному «маркеру» переживания (антропу, сульде, птице, зверю и т. д.). Границей «внешнего и внутреннего в человеке» и являются сами изделия как мифологический «текст» по отношению к характеру пластической структуры.

А.Ф. Лосев отмечал, что «миф... есть всегда то или иное обобщение, и те существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им как чему-то общему всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений. <...> Ведь силы природы здесь не только одушевлены, но, будучи одушевленными, находятся между собой в очень определенных взаимоотношениях. <...> Тут одушевляются не просто отдельные предметы, существа, но именно те, которые находятся между собой в известной связи, в родственных отношениях, являются друг для друга родителями или детьми, братьями или сестрами, дедами или внуками, предками или потомками; и, кроме того, все вместе они образуют универсальную родовую общину, основанную на первобытном стихийном коллективизме. Вот эта-то конкретность и теряется из виду, когда говорят о всеобщем одушевлении, антропоморфизме, анимизме, политеизме и т. д.» [6, 13]. Поэтому можно говорить не о первичном — мифологическом и о вторичном — художественном, а об искусстве как условии и функции, как законе построения мифа, без чего самого мифа не существует. Искусство обычно понимается как произведение. Это не совсем так. Произведение — объект художественной культуры, созданная художником вещь. Искусство — это вопрос организации переживания субъекта: условия «создания» и возможность «распредмечивания» заложенных в произведении эстетических идей и смыслов, что может и не состояться. «Искусство не только лирический или героический пейзаж, предмет дизайна или архитектурное произведение, а всеобщее свойство сознания, способность функционального упорядочения существующих и прогнозирования завтрашних потребностей людей и новых энергий» [3, 20]. Поэтому искусство выступает внутренней функцией мифа. В формах пермского искусства превалируют два условия, которые сохраняются в дальнейшем (в народном искусстве). Отдельный (единичный) образ свя-

зан с ритуалом жертвоприношения за «благо» рода, и в этом смысле образ сам по себе смысл изображения: он существует *конкретно-типически*. Сложные конструкции отвечают условию морфемы — как идеи минимализма устройства и творения Вселенной. Морфема в скрытом виде заключает в себе идею метафорического мышления, поскольку для характеристики устройства Вселенной используются разные темы и структуры. Особенности представлений о Вселенной связаны с характером художественного отражения.

По поводу мифопоэтики Г.М. Зубко, ссылаясь на А.Ф. Лосева, пишет: «Символичность сближает Миф и поэзию. Об этой близости, напомним, говорит Дж. Вико, усматривающий в том и в другом метафорическую природу. Более того, он предлагает в мифе искать истоки поэтических тропов и поэтических символов. Аналогичные мысли мы обнаруживаем у известного немецкого ученого, автора одной из наиболее фундаментальных философий мифа, Э. Кассирера. “Первое, что поражает нас в нем (мифе), это — близкое родство с поэзией”. Вспомним (об этом мы уже говорили), что люди в древности воспринимали Миф и поэзию как близкие явления. В поэзии они видели то, что связывает людей с реальностью, которая была для них божественной. Характерно, что мифологические тексты, как и практически все древние сакральные тексты в мировой культуре, являются поэтическими. Мифы и ритуалы соритмичны. С точки зрения древних людей, обряды воспроизводят ритмы Вселенной, и их главное назначение они видели в том, чтобы “подключить” членов социума к высшей реальности. В этом контексте поэзия воспринималась как средство гармонизации, что и составляет, думается, ее высший смысл, ее “миссию”, а поэт считался проводником вселенских ритмов в мир людей. Поэт в древние времена, как правило, был и мудрецом, и учителем, а в некотором плане — и магом, т. е. представителем некоей высшей иерархии. Любопытно, что многие мифологические персонажи имеют эпитет “Поэт”. Таков, например, древнескандинавский верховный бог Один. Этимология его имени говорит о его связи с поэтическим вдохновением. Имя Одина возводят к имени древнеисландского бога Ода, буквально означаемого “исступление и “поэзия”. Од считается также ипостасью Одина. Мифы африканских фульбе часто называют “Поэтом” Кумена, духа — покровителя скота, а также Буйтори, мифического предка фульбе» [4].

В отношении образов пермского стиля поэтика проявляется как организованно-выразительная текстуальность обра-

зов, искусство которых воспринимается как тайна чувственного созерцания.

5. *Художественное отражение целостно*: оно непременно эстетически-сакрально и эстетически-образно. В родовом коллективе организация и характер деятельности, установление психоэмоциональных правил внутриродовых и межродовых отношений и в конечном счете — взаимоотношений между субъектом и объектом (человеком и природой) — связаны с особенностями, определяющими потенциал культуры: идентификация образов через их функции и стилеобразование. Стилиевая цельность предобразует в конечном счете собственно сакральное значение объектов, выявляет их сущностные черты в зримых формах через механизмы конкретизации (стереотипизации). Вопрос здесь в том, насколько выразился уровень представлений человека о самом себе и ближнем в группе, и оформился ли в доперсональное время поведенческий фундамент «я есть» внутри идеи «мы есть», и как осуществлялось выражение субстанциональности человека в коллективе. Образ человека в пермском искусстве — это не человек как конкретная персона, а идея выражения равенства (антропологической связи) человека и мироздания. Исключение составляет семья как идея новой общественной структуры, но и здесь нет персоны как субъекта. Соответственно, для мастера не было необходимости в формальной конкретизации субъекта, и он стремился выявить существенные понятия жизни и человека как ее форму.

Форма, понимаемая как «стилевое единство», и есть наиболее универсальный способ оценки представлений о себе и родовом коллективе в художественных образах. Перцепция в этом случае — это совокупность образов, сформированных в границах коллективного видения свойств внешнего мира и отношения к миру человека. В пермском искусстве особенность этих отношений в том, что внешнее не противостоит человеку. Человек является неотъемлемой частью внешнего. Все, что он создает в искусстве, направлено на понимание себя во внешнем, а созданные вещи маркируют эту связь, окружая человека в его жизни. Поэтому единство мировоззренческих, социальных, сакральных частей и выводит художника на решение средствами стилового/метастилового обобщения. Здесь может возникнуть вопрос морфологии или то, как эстетически-сакральное преобразуется в эстетически-образное, что не может быть рассмотрено без того, как миф становится изображением и текстом.

Таким образом, можно отметить, что морфологическая природа пермских образов не имеет «сюжета» или, точнее, не сводима к сюжету, или сам сюжет нам неведом. Поэтому классификация по формальным признакам еще не может быть основанием морфологического тезауруса стиля. В общем виде можно говорить о морфах и морфемах как о смысловой, неразлагаемой единице изображения — мотива — или как о гипермотиве — не только сакральном, но и поэтическом в основе духовном ощущении Образа Мироздания.

6. *Изобразительная структура мифа* предстает в пермском варианте стиля в двух иконологических темах: первая связана с функциями отдельных образов — ближнего человеку кругу культовых отношений; вторая — с внешним, дальним, астральным сакральным пространством, спроецированным фронтально и плоскоотно в основном в пластинах, подобно фривольной композиции. Второй вид иконологической формы свидетельствует о новизне композиционного строя. Поскольку мифология — особый систематический (культовый, жертвенный) код связи природного и человеческого, то определение его божественной природы предопределено исторически и всегда конкретно. Как отмечает А.Ф. Лосев: «Миф <...> есть всегда то или иное обобщение, и те существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им как чему-то общему всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений» [5, 14]. Абстрактно-метафизический характер обычного взгляда на первобытное одушевление природы у А. Лосева всегда таково, что все части природы находятся во всеобщей связи. И как перцепция — это не простое (примитивное и бессознательное по Лейбницу) явление, а вполне осознанное и оформленное в *морфы*, функциональные структуры как свидетельства одновременного перцептивно-апперцептивного понимания художественного образа.

7. Аспект, сформулированный А.Ф. Лосевым, помогает понять проблему восприятия человеком «внутреннего во внешнем». Этот момент связан с определением отношений двух понятий *перцепция-апперцепция*. Понятие перцепции Г.В. Лейбниц понимал как первую ступень «примитивной, смутной, бессознательной презентации какого-либо содержания ("многого в едином")», а под апперцепцией — ступень «ясного и отчетливого, осознанного (в современных терминах, категоризированного, осмысленного) восприятия»

[1]. Апперцепцию связывают с осознанием самого процесса восприятия — человека, мыслящего себя в качестве такового, полагая это рефлексией и, соответственно, ею определяя наличие и степень интеллектуальности, присущие человеку. «В. Вундт обнаружил очень важный факт, а именно, что человеческое сознание способно почти беспредельно насыщаться некоторым содержанием, если оно активно объединяется во все более и более крупные единицы. При этом он подчеркивал, что способность к укрупнению единиц обнаруживается не только в простейших перцептивных процессах, но и в мышлении. Понимание фразы, состоящей из многих слов и из еще большего количества отдельных звуков, есть не что иное, как организация единицы более высокого порядка. Процессы такой организации Вундт называл “актами апперцепции”» [3]. И поскольку акты апперцепции есть акты внимания, то формирование понятий не зависит от речевого или визуального языков вообще — эти языки наиболее удобны в физическом отношении (строение гортани и глаза), но ими не исчерпывается «механизм» создания текста. Существуют и иные способы. И поскольку восприятие подчинено механизмам апперцепции, то оно присуще человеку априорно, как психическому феномену, и исторически различимо в способах существования форм самой апперцепции. Под апперцепцией понимается процесс, «в ходе которого новое содержание сознания, новое знание, новый опыт включаются в преобразованном виде в систему уже имеющегося “тезауруса” личности» (Философский энциклопедический словарь). Нам остается определить форму этой включенности. Миф в его этапном существовании (космографические модели в неолите и эпохе металла, героический эпос в средневековом искусстве, фольклор и сказка как следствие распада эпических форм мифа ввиду появления нового сакрального опыта — осознание Единотсущего) — одна из таких форм, играющих и в прошлом важную роль и сохраняющаяся сегодня.

Очевидно, что «примитивная, смутная, бессознательная презентация... (“многого в едином”») Лейбница не удовлетворяет аспекты, отраженные в пространственных трактовках архаической Картины Мира. В случае с изделиями бронзы мы имеем дело с предельно четкой образной функцией «внешнего во внутреннем» и «внутреннего во внешнем». По сути, «мыслить себя в качестве мыслящего» априорно в обстоятельствах самого процесса творчества, что происходит на уровне чувственном, а фиксация знаний в календарно-астральных

схемах свидетельствует об апперцептивной осознанности законов жизни, а вместе с тем собственного существования. Как иначе объяснить астрофизическое знание и как возникает интерес привязывать образы мироздания к объектам (самого себя осознать в сценах семьи, счастливой семьи)? При этом связи круговых, векторных направлений и ритмов в плоскости «фриза» не обращены к индивидуальности, но воспринимаются индивидуальностью и рассчитаны на индивидуальность. В широком смысле понимание пространства и его *художественного оформления* тождественно общественным отношениям и свидетельствуют о неразрывности человека и природы, частью которой человек в то же время является. Поиск средств выражения этой неразрывности происходит в границах хозяйственной деятельности, которая наделяется семантическими признаками. Но строительство семантических конструкций подчинено условиям абстрагирования. Линейность передвижения дает структуры ленточного орнамента с повтором одних и тех же элементов. Зависимость от Солнца выражена концентрированностью идеи блага в центричности солярной символики. В лесном пространстве, где жители ведут оседлый образ жизни, распространены вертикально ориентированные визуальные структуры. То есть порядок структуры — это второй порядок по отношению к предмету, и она подчинена условиям формализованного состояния жизни в конкретных географических средах и выражена структурами и числом.

Приведем одно соображение Н.О. Лосского, который объясняет апперцептивный смысл числа. «Что находится пред моим умственным взором, когда я понимаю смысл слов “девять”, “треугольник” и т.п. <...> не вещи, не звучание, не наглядные содержательности составляют смысл, например девятёричности <...> а “психологистическая теория числа”» [8]. Поэтому число применимо к любым апперцепируемым предметам.

Собственно, древние художественные конструкции и есть способ отвлечения/мышления субъекта с целью достижения им мистических истин. И сами мистические духовные идеи (например, семь угорских сынов бога или семь венгерских князей, трехголовая птица и др.) иллюстрируют абстрактный план и строение мира как истины с помощью числа.

Возможность такого отношения к проблеме стиля/метастыля в отношении архаики можно найти и в культурологиче-

ских идеях Бахтина, определявшего «концептуальное соединение понятия культурной ценности с интуицией жизненной актуальности» или «интуиции культуры как “бытия-события”». Здесь Н.О. Лосский приводит соображение Липпса, что счет относится не к предметам, а к направленным на предметы единым актам апперцепции. «Численному сочетанию, — говорит он — подлежат внутренние удары такта независимо от того, на что они направлены» [9, 41]. Однако далее Лосский утверждает: «конечно, Липпс не прав: и тот осязательный факт, который он принял за содержание числа, “единые акты апперцепции”, есть только субъективное средство для имения в виду единиц, а вовсе не сама идеальная форма единиц с их законосообразностями. Эта форма, для наблюдения ее в чистоте, должна быть отвлечена умом субъекта также и от актов апперцепции» [2]. Формальные признаки стиля, даже если они возникают как спонтанное проявление творческой интуиции, должны иметь во всяком случае единство перцептивных и апперцептивных свойств или, если это не так, нужно отказать древним мастерам в том, что они творили именно в стилевом коридоре формотворчества. Тогда стилевое начало как условие эстетики процесса формообразования должно иметь гиперстилевое основание структуры как общей формообразующей тенденции, отвечающее типу формационной картины мира неолита-металла в целом и «пермскому звериному стилю» в частности.

Таким образом, стилевые особенности пермской бронзы, не имеющей сюжетного наполнения, характеризуют изделия как образную модель космогонического архетипа. Классификация по формальным признакам еще не может быть основанием характеристики стиля. Эта особенность позволяет охарактеризовать проблему стиля в пермской бронзе как особого феномена, требующего соответствующей концептуальности и «метастилевого» визуально-структурного оформления. В этом отношении остается перспективным для рассмотрения вопрос о природе и характере и единстве перцептивных и апперцептивных свойств изобразительности, что актуализирует для продолжения изучения отдельные вопросы художественно-образной полноты древней образной системы.

Список литературы

1. Апперцепция // Энциклопедия практической психологии. URL: <http://www.psychologos.ru/articles/view/apperceptiya> (дата обращения: 06.03.2017).
2. Бахтин М.М. Культурология XX век // Энциклопедия. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/B_1.php (дата обращения: 20.03.2017).
3. Гиппенрейтер Ю.Б. Введение в общую психологию. 2002. URL: bookre.org/reader?file=37167 (дата обращения: 06.03.2017).
4. Зубко Г.М. Миф: взгляд на мироздание. Миф и культура. М., 2013.
5. Кошаев В.Б. Искусство и его всеобщая гносеологическая природа, образовательная потребность, управление в сфере образования и культуры // Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства. Коллективная монография. М., 2014.
6. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1996.
7. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996.
8. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995.
9. Lipps Th. Einheiten und Relational, 1902.

А.С. Пушкин в скульптуре и графике С.Т. Коненкова

А.К. Коненкова

Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство) Институт славянской культуры

Аннотация. *В статье исследуется работа скульптора С.Т. Коненкова над созданием образа А.С. Пушкина, его поиск пластических средств выражения состояния творческого вдохновения. Рассматриваются использование Коненковым специфических свойств материала скульптуры (гипс, дерево), а также его работы в графике, раскрывающие тонкие черты характеристики образа поэта.*

Ключевые слова: *скульптура, пластические средства выражения, специфические особенности графики, состояние творческого вдохновения, особенности композиции.*

Alla Konenkova

Russian State University named after A.N. Kosygin
(Technology. Design.Art) Institute of Slavic culture

A.S. Pushkin in sculpture and graphics S.T. Konenkova

Abstract. *Article explores the work of sculptor S.T. Konenkova on Imaging of A.S. Pushkin, his search for plastic expression condition of inspiration. Consideration is also being given to the use of specific material properties of Konenkova sculptures (plaster, wood), as well as his work in graphics, which reveal subtle characteristics of the image of the poet.*

Keywords: *sculpture, plastic means of expression, specific features of the graphics, state of inspiration, specific specials of compositions.*

С произведениями А.С. Пушкина Сергей Тимофеевич Коненков познакомился еще в детстве, когда вместе с сыном помещиков Смирновых в 1884 году готовился к поступлению в гимназию. Учитель Алексей Осипович Глебов — семинарист последних классов — впервые познакомил своих учеников с русской литературой. «Ученье продвигалось. Мы бойко чита-

ли, писали. Читали про Гулливера, Робинзона Крузо, былины про Илью Муромца, Добрыню Никитича, Алешу Поповича. Читали из Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Некрасова. Книги брались в Рославле, в библиотеке», — писал С.Т. Коненков в своих воспоминаниях [1, 36].

Поступив 1885 году в Рославльскую прогимназию, Коненков увлекся чтением русской литературы благодаря урокам Василия Ильича Ласкина — преподавателя русского языка и литературы, прививавшего своим ученикам любовь к русской литературе. О нем Коненков всегда вспоминал с огромной благодарностью [1, 54].

В 1902 году Сергей Тимофеевич, закончив обучение в Академии художеств, вернулся из Санкт-Петербурга в Москву. После работы над дипломным проектом «Самсон, разрывающий узы» он почувствовал, что это его слово в русской пластике, «что работая над образом бунтующего “Самсона”, он постиг свой путь. Следовало идти дальше», что он должен найти продолжение, найти форму для выражения того, что неясно брезжило в нем. И тогда он обратился к русской литературе, стараясь именно в ней найти ответы на свои профессиональные вопросы. «Вот и принялся я за самообразование», — вспоминал Коненков. «Тургеневская читальня сделалась моим университетом, и многое множество всякой всячины было перечитано в это время. Заново душой и разумом зрелого человека постигал я Пушкина, Гоголя, Лермонтова» [1, 129—130].

Сергей Тимофеевич обладал прекрасной памятью, знал наизусть большое количество стихов и прозаических текстов, в его квартире была собрана большая библиотека художественной литературы. С большой долей вероятности можно утверждать, что при создании своих произведений он во многом опирался на литературные образы, сформировавшиеся в его памяти при чтении произведений русских писателей.

Сергей Тимофеевич считал, что знакомство со скульптурой Москвы и, в частности, с памятником А.С. Пушкину работы скульптора А.М. Опекушина, повлияло на его выбор профессии скульптора. В 1892 году он приехал в Москву поступать в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, и первые дни до экзаменов в сопровождении друзей познакомился с Москвой. В беседе с писателем-краеведом В.Н. Осокиным он рассказывал: «Я решил идти в скульптурную мастерскую. Почему? Тут сыграли роль впечатления от моих замороженных хождений по московским улицам в первые дни по приезде». Сергей Тимофеевич перечисляет поразившие его тогда памятники:

Триумфальная арка, Большой театр с его скульптурно-архитектурной мощью, Красная площадь с памятником Минину и Пожарскому, церковь Рождества в Путинках, которую он воспринимал как творение скульптуры. «Тогда же увидел я и памятник Пушкину на Страстной площади. Он потряс меня. Именно таким величаво-задумчивым я и представлял себе бессмертного поэта» [2, 12—13].

Так случилось, что когда в 1945 году Коненков вернулся из Америки в Россию, правительство выделило ему место для мастерской на Пушкинской (бывшей Страстной) площади. «Мастерская была оборудована в первом этаже большого дома на углу улицы Горького и Тверского бульвара. Из окон мастерской (до передвижки памятника в центр площади) был виден бронзовый Пушкин. Мне дорого было это самое близкое соседство. Кажется, протяни руку, и коснешься плеча Александра Сергеевича.

*На Тверском бульваре
Очень к вам привыкли.*

Как это емко, верно сказал Маяковский. И я очень скоро привык к Пушкину на Тверском. Утром, спускаясь в мастерскую, я обязательно бросал взгляд в окно и говорил про себя: «Здравствуй, Пушкин!» Ничего не поделаешь, опекушинский монумент располагает к душевным излияниям.

<...> Не удержался и я от выражения чувств. На скульптурном станке появилась полуфигура Пушкина» [1, 310].

Первый известный нам портрет А.С. Пушкина был выполнен Коненковым в 1922 году. Под этой датой он упоминается в каталоге выставки произведений С.Т. Коненкова 1954 года как находящийся в собственности П.М. Исаджановой [3, 30]. В каталоге работ скульптора 1978 года обозначено, что этот портрет принадлежит Тюменской областной картинной галерее [4, 278]. Изображения его найти пока не удалось, поэтому характеристики его будут очень общие — он выполнен из дерева и, судя по размерам (высота 60 см, ширина в основании 63 см и глубина — 53 см), это оплечный портрет. В своих воспоминаниях Коненков ничего не говорит об этой работе. Исаджан Степанович Исаджанов (1872—1937) был известным предпринимателем и коллекционером, собиравшим в основном произведения русских художников начала XX века. В его коллекции скульптура была представлена работами С.Т. Коненкова и А.С. Голубкиной. Богатейшее собрание Исаджанова к 1928 году было расформировано, лучшие работы отобрали в

Государственную Третьяковскую галерею, значительная часть разошлась по музеям России [5, 176—179]. Тогда, вероятно, портрет А.С. Пушкина и попал в Тюмень.

Известная нам коненковская «пушкиниана» начинается с американского периода.

Сергей Тимофеевич вспоминал: «В 1937 году повсеместно отмечалось столетие великой печали России — гибели поэта. Словно вихрь налетел, роем закружились в голове пушкинские строфы, и слышен был его голос. По представлению, каким он вдруг открылся, без каких-либо побуждений извне я вылепил Пушкина. Не знаю, хорош ли он вышел, но это был мой Пушкин — весь, целиком». Память поэта было решено почтить творческим вечером. В зале на высоком пьедестале на авансцене была установлена выполненная Коненковым скульптура А.С. Пушкина, «и каждый участник вечера — выступал ли он с речью, читал ли стихи — невольно обращался к бюсту поэта» [1, 303].

Известно, что в Америке Сергею Тимофеевичу пришлось еще один раз работать над образом Пушкина. Это произошло в 1941—1945 гг. во время Великой Отечественной войны, когда в Америке было создано общество помощи России — Комитет «Помощь России в войне» (*Russian War Relief*), где супруга Коненкова, Маргарита Ивановна, работала исполнительным секретарем. Члены этого Комитета организовали клуб, где в зале собраний решено было установить скульптуру, которая была бы символом России. Решили, что это должен быть Пушкин, и просили Коненкова сделать статую. Коненков выполнил предварительный эскиз в гипсе. Но когда руководители комитета пришли в мастерскую и посмотрели работу, то высказали скульптору свое недовольство, так как хотели статую Пушкина в полный рост. Коненков же ответил: «Но я не делал статую в полный рост. Я сделал бюст». Они стали возражать, но так как Коненков имел собственное видение скульптуры, то раздраженно ответил им: «Я не буду делать фигуру в полный рост. Пушкин не писал свои поэмы ногами» [6, 183—191].

Мы не знаем, как выглядели эти две скульптуры и где они находятся. Некоторое представление может дать скульптура «Голова А.С. Пушкина» (рис. 1), выполненная их гипса, датированная 1937 годом и подписанная самим скульптором. Она находится во Всероссийском музее А.С. Пушкина в Санкт-Петербурге.



Рис. 1. Александр Сергеевич Пушкин. Голова. 1937. Гипс. 58 x 38 x 36. КП-13420/Ск-130. Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

Вариантом этой скульптуры может быть скульптура из дерева, опубликованная в американском издании сборника статей о С.Т. Коненкове [6, 189, илл. 120]. Авторским повторением американской скульптуры считается полуфигура А.С. Пушкина, гипсовый вариант которой, 1954 года, находится в Смоленском музее¹, а бронзовый отлив с нее — в Мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Коненкова» в Москве (рис. 2).

Работая над образом поэта, Коненков, как он сам вспоминал, стремился передать в «своем Пушкине» состояние внутренней озаренности, восторга перед жизнью.

В скульптурах Коненкова образ Пушкина постигается во всей полноте только при круговом обходе. При наблюдении с разных точек зрения открываются разные грани его творческой характеристики. Одновременно это придает неподвижной скульптуре динамику, оживляет ее.

Большинство скульптур Пушкина, выполненных разными скульпторами, передают пафос декламации стихов. Коненкова же интересовала возможность воссоздать в

¹ Александр Сергеевич Пушкин. Полуфигура. 1950. Авторское повторение работы 1937 года. Гипс. 128 x 90 x 65. Музей скульптуры С.Т. Коненкова ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник».



Рис. 2. Александр Сергеевич Пушкин. Полуфигура. Бронза. 128 x 90 x 65. Отлив 1973 г. с гипсового экземпляра 1950 г.

(Музей скульптуры С.Т. Коненкова ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник»);
выполнен в ДОКе № 3 В.В. Лукьяновым.

Мемориальный музей «Творческая мастерская С.Т. Коненкова», Москва

скульптуре пластическими средствами состояние вдохновения, найти адекватный пластический язык для выражения творческого откровения. Создавая портреты творческих людей — писателей, музыкантов — Коненков стремился пластическими средствами передать творческий порыв, одухотворенность. Особенно это заметно в пояском изображении Пушкина: фигура поэта как бы охвачена сильным порывом ветра, слегка разворачивающемся в пространстве. Это движение подчеркнуто развевающимися складками одежды, энергичная пластика которых усиливает поворот. Сложенные на груди руки сдерживают порыв, усиливая внутреннюю динамику.

Этот же прием разнонаправленного движения использован скульптором в небольшом гипсовом эскизе фигуры А.С. Пушкина в рост, выполненном еще в Америке и привезенном в Россию². Сейчас эта работа и бронзовый отлив с нее

² Александр Сергеевич Пушкин. Фигура в рост. 1937. Гипс тониров. 65 x 28 x 28. Мемориальный музей «Творческая мастерская С.Т. Коненкова», Москва.

находятся в московском музее С.Т. Коненкова. В этом эскизе очень мало портретности, лицо намечено в общих чертах. Это поиск композиции: порыв ветра, охватывающий фигуру настолько сильный, что кажется, он унесет ее, но сомкнутые руки останавливают движение, так же как и в полуфигуре, усиливая внутреннее напряжение. Скульптура вылеплена быстрыми нервными движениями пальцев, отчетливо заметными на поверхности скульптуры, что подчеркивает состояние волнения. Этот импрессионистический прием лепки Коненков воспринял от скульптора П.П. Трубецкого, в мастерской которого он работал в 1898 году [1, 108—110].



Рис. 3. Александр Сергеевич Пушкин. Фигура в рост. 1937. Мемориальный музей



Рис. 4. Александр Сергеевич Пушкин. Фигура в рост. 1958. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва

С этого эскиза скульптором в 1955 году был сделан деревянный вариант, который был передан Коненковым в Государственный музей А.С. Пушкина в Москве³. Деревянная скульптура в силу особенностей самого материала более конструктивна, линии силуэта и формы более обобщены, но композиционный прием тот же самый.

Характеризуя свое отношение к поэту, С.Т. Коненков писал: «Мне, человеку искусства, Пушкин особенно дорог потому, что я всегда чувствую, как высоко понимал поэт назначение поэзии и искусства, место творца в жизни народа как выразителя и глашатая его дум и чаяний» [1, 351—354].

Сергей Тимофеевич отмечал, что именно Пушкин стоял у истоков русской скульптуры. В своих воспоминаниях он приводит рассказ о том, как, увидев на выставке в Академии художеств работу Н.С. Пименова «Парень, играющий в бабки», Пушкин воскликнул: «Слава Богу, наконец, и скульптура на Руси явилась народной!» «Так трогательно осознать, что будущее русской скульптуры благословил и Александр Пушкин», — писал в своих воспоминаниях Коненков [1, 341—342].

Сергей Тимофеевич, несмотря на свой почтенный возраст, любил путешествовать, объясняя это следующим образом: «Сколько раз, переполненный жизненными заботами в хлопотливой и расторопной Москве, я ловил себя на том, что мне тесно в мастерской: негде повернуться, не хватает места, чтобы отойти и во всем объеме увидеть задуманное. Недостает каких-то совершенно необходимых новых впечатлений, чтобы взяться за большую новую работу». Целью его устремлений были пушкинские места, Михайловское, о котором он писал: «С Пушкинского холма видна вся Россия», выражая так свое образное понимание роли поэта в культуре России [1, 351—354]. Эта мечта осуществилась в 1962 году.

С.С. Гейченко, директор Мемориального музея-заповедника «Михайловское», вспоминал: «Когда в 1962 году замечательный русский художник Сергей Тимофеевич Коненков приезжал в Михайловское, он как-то по-особому слушал здешних птиц. Он долго смотрел на игру голубя турмана в небе, на купанье белых голубей в пруду, а прослушав пенье канарейки Тани, растрогался чуть не до слез и сказал: “Знаете, про что здешние птицы пели Пушкину? Они пели ему про «чувства добрые», про рай, дорогу в который он искал всю свою жизнь».

³ Александр Сергеевич Пушкин. Фигура в рост. 1958. Дерево. В. 64,0 70 x 40 x 28. Инв. 931. Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.

Михайловское и было для него раем. Незадолго до смерти он это хорошо понял, и стремился только сюда. Лучше Михайловского он на всем свете места не нашел. Теперь его тень постоянно на страже у входа в этот рай... Вот что такое Михайловское» [7].

Работа над образом А.С. Пушкина нашла отражение и в графике С.Т. Коненкова. Это пять рисунков: два портрета поэта, рисунок под названием «Пушкин-юноша» и два варианта композиции «У лукоморья дуб зеленый». Все рисунки находятся в Мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Коненкова»⁴.



Рис. 5. У лукоморья дуб зеленый



Рис. 6. Пушкин-юноша

⁴ 1) Александр Сергеевич Пушкин. Б., цв. кар. 49,5 x 23,5. 1949. 2) Александр Сергеевич Пушкин. Б., цв. кар. 41,4 x 29,5. 1950. 3) Пушкин-юноша. Б., цв. кар. 49,5 x 23. 1949. 4) У лукоморья дуб зеленый. Б., цв. кар. 41 x 30. 1949. 5) У лукоморья дуб зеленый. Б., цв. кар. 44 x 30.

Штрихи рисунков очень тонкие, извилистые, нервные, много раз повторяющие форму. Некоторые линии настолько слабые, что практически не видны на поверхности листа, но они помогают зрительно воссоздавать объем, являясь как бы переходным состоянием от воздушного пространства к материи. Скульптор не подчеркивает плоскости поверхности листа, но лепит из нее объемную форму. Этот прием помогает передать волнение, состояние внутреннего напряжения при полной неподвижности фигуры. Два эскиза «У лукоморья дуб зеленый» являются вариантами на тему известного стихотворения А.С. Пушкина. В рисунках создан мир таинственной волшебной сказки, где поэта, мечтательно раскинувшегося на ветвях мощного дуба, окружают фантастические лесные существа из народных поверий и сказок, возникающие из переплетения ветвей дерева. Потом это место — лукоморье — Коненков нашел в Михайловском в 1962 году, но его образ был уже предугадан в созданных рисунках. «Невозможно пересказать все великое множество мыслей, возбуждаемых в человеке величественным, единственным в своем роде Пушкинским заповедником — живым памятником поэту», — писал Коненков, вспоминая об этой поездке [1, 351—354], но к образу поэта в своем творчестве скульптор уже не возвращался.

Автор выражает огромную благодарность С.Л. Бобровой, директору Мемориального музея «Творческая мастерская С.Т. Коненкова», и научному сотруднику, хранителю фонда скульптуры и нумизматики Всероссийского музея А.С. Пушкина (Санкт-Петербург) Г.В. Флёровой, без помощи которых работа не смогла бы состояться.

Фотографии выполнены Ю.В. Робиновым, старшим преподавателем Института славянской культуры РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

Список литературы

1. Коненков С.Т. Мой век. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Изд-во политической литературы, 1988.
2. Осокин В.Н. Волшебный резец; С.Т. Коненков в Москве. М.: Моск. рабочий, 1980.
3. Выставка произведений лауреата Сталинской премии скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова. К 80-летию со

дня рождения и 60-летию творческой деятельности. Каталог. М.: Советский художник, 1954.

4. Сергей Коненков / Авт.-сост. Е.В. Савелова, И.Н. Банковская. М.: Советский художник, 1978.

5. *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры Старой Москвы. М.: Независимая газета, 1997.

6. *Мариел Гардинер.* Моя дружба с Коненковым, 1926—1945 // The uncommon vision of Sergei Konenkov. 1874—1971. A Russian Sculptor and His Times. 2001. С. 183—191.

7. *Гейченко С.С.* У лукоморья. Записки хранителя Пушкинского заповедника. «Чувства добрые». URL: <http://e-libra.ru/read/246616-u-lukomorya.html> (дата обращения: 15.02.2017).

Итальянский период творчества Джузеппе Валериани: живопись, гравюра, театральные декорации

Е.Е. Агрatina

Московская государственная академия хореографии

Аннотация. *Статья посвящена раннему итальянскому периоду творчества театрального декоратора Джузеппе Валериани, известного своими работами при русском дворе в 1742—1762 годах. Изучение итальянских источников и работа с зарубежной литературой позволили установить, что годом рождения мастера должен считаться 1689-й или 1690-й, а не 1708-й, принятый до сих пор в отечественной историографии. Впервые подробно рассматриваются многочисленные и разнообразные работы, выполненные Дж. Валериани с 1715 по 1742 год: произведения монументальной и станковой живописи, графические вехи. Также собраны максимально полные сведения о сотрудничестве Валериани с итальянскими театрами.*

Ключевые слова: *Джузеппе Валериани, искусство XVIII века, искусство Италии, монументальная живопись, вехи, гравюра, театрально-декорационное искусство, церковь Санта-Мария дельи Скальци, Ступиниджи, вилла Таверна Боргезе, дворец Дандоло, театр Сан-Джованни Кризостомо, театр Сант-Анджело.*

Elena Agratina

Moscow State Ballet Academy

Guiseppe Valeriani. Study of Italian period of his career: painting, etching, stage-setting

Abstract. *The article highlights the earlier Italian period of Giuseppe Valeriani's life and work, a stage designer well-known for his creative activity at the Russian Imperial Court in 1742—1762. The analysis of Italian sources and foreign specialist literature allowed to maintain that Valeriani was born in 1689 or 1690 instead of 1708 as*

accepted by Russian researchers. For the first time the article offers a thorough examination of many different Valeriani's works created in 1715—1742 and including monumental and easel painting as well as etched vedutas. The article also contains the most comprehensive information about Valeriani's collaboration with Italian theatres.

Keywords: *Giuseppe Valeriani, the 18th-century art, Italian art, monumental painting, veduta, etching, stage scenery and setting, the church of Santa Maria degli Scalzi, Stupinigi, Villa Taverna Borghese, Palazzo Dandolo, the Teatro San Giovanni Grisostomo, the Teatro Sant'Angelo.*

Об итальянском периоде творчества Джузеппе Валериани в отечественной историографии представлено очень мало сведений. Годом рождения мастера долгое время считался 1708-й. Его указывает в своей монографии М.С. Коноплева [2, 4]. Вслед за ней ту же дату повторяют и другие отечественные исследователи [4, 64]. Появляется 1708-й год и в ранних итальянских научных работах, таких как статья Д. Боргезе 1962 года [11, 58]. Тем не менее дата эта оказывается весьма мало обоснована. Количество произведений, выполненных Валериани в Италии, столь велико и датируются они столь ранним временем, что мастер никак не мог бы участвовать в их создании, если бы действительно родился в 1708 году. Так, в 1715 году Валериани получает заказ на изготовление венецианских ведут от английского импресарио Оуэна МакСуайни [38, 157]. Росписи церкви Санта-Мария дельи Скальци, участие в создании которых Валериани неоспоримо, датируются 1716-м годом. Ясно, что мастеру должно было быть не восемь лет, а по меньшей мере в три раза больше. В 1717 году Валериани участвовал в создании видов для альбома гравюр «Большое обозрение Венеции, или Собрание основных ее видов и картин в двух томах» (*Il grande teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali vedute e pitture che in essa si contengono diviso in due tomi*), опубликованного Доменико Ловизо (1690—1750)¹.

Возраст мастера подтверждается и документально. Итальянская исследовательница Б. Мацца пишет, что по приказу Военно-морского ведомства (*Magistratura della milizia marina*) составлялся список всех новоприбывших в Венецию мастеров, где следовало указывать свое полное имя, возраст и дату

¹ Эта книга впервые вышла в 1709 году, тогда Валериани не принимал участия в ее создании. В 1717 году вышло издание «исправленное и дополненное», на этот раз в двух томах.

приезда. Зарегистрировавшись в списке в 1724 году, Джузеппе Валериани указал, что ему 35 лет. Следовательно, годом его рождения может считаться 1690-й или даже 1689-й [38, 157].

Известно, что Джузеппе Валериани, как и его брат Доменико, родился в Риме, однако покинул Вечный город ради учебы в Венеции. Почти все старые источники, такие как биографические словари Тикоцци и Де Бони, называют учителем Валериани Марко Риччи (1676—1729) — мастера пейзажной живописи и театрального декоратора. Возникает вполне резонный вопрос: когда именно началось обучение Валериани у Риччи и сколько оно продолжалось? Скорее всего, Валериани впервые оказался в Венеции не в 1718 году, когда был впервые зарегистрирован, а значительно раньше. Это подтверждает и тот факт, что уже упоминавшийся заказ на создание нескольких видов Венеции от МакСуайни был получен в 1715 году.

Марко Риччи был весьма беспокойным человеком и не задерживался долго на одном и том же месте. Однако, вернувшись из Рима в 1700 году, он проводит в Венеции следующие четыре года. В 1704—1708 годах он живет во Флоренции, а в 1708-м получает приглашение переехать в Лондон. Художник мог познакомиться с семейством Валериани в Риме после 1696 года, а потом, в 1700-м, привести Джузеппе Валериани с собой в Венецию, где тот оставался бы с ним еще четыре года. В 1704-м Джузеппе было 15 лет. Неизвестно, ездил ли он вместе с Марко и Себастьяно Риччи во Флоренцию, но примерно к 1708 году должен был уже оказаться вполне сложившимся мастером. Возможно, эти годы он провел в Риме, изучая римские древности, поскольку всегда демонстрировал исключительную осведомленность в этой области.

От своего учителя Валериани получил навыки в области ведуты и театральной декорации. Любопытно, что Марко Риччи любил не только архитектурный, но и природный пейзаж, что как будто мало отразилось в творчестве его ученика. Вероятно, интересна для Валериани была и другая сторона творчества его учителя — изящные каприччо с руинами. Риччи был большим любителем римской старины и нередко изображал на своих полотнах руины античных памятников, предвосхищая опыты Дж.-П. Панини и Дж.-Б. Пиранези.

Можно предположить, что этим образование молодого мастера не ограничилось, так как он попробовал свои силы и в области монументально-декоративной живописи. Сведения об этом находим в уже упомянутых биографических словарях. С. Тикоцци утверждает, что Джузеппе Валериани и

его брат Доменико «были задействованы в Венеции, других городах Италии и за ее пределами как мастера живописной декорации, украшавшие церкви, театры и дворцовые залы изображением прекрасной архитектуры» [49, 446]. Еще более подробные сведения находим в словаре Г.-К. Наглера, где читаем: «Этот художник украсил живописью дворец в Турине и замок Ступиниджи. В кармелитской церкви в Венеции им были исполнены в технике фрески фигуры и орнаменты» [42, 328]. Современный «Словарь биографий известных итальянцев» сообщает, что речь идет о хорах венецианской церкви дельи Скальци [51, s.p.].

Последнее сооружение было построено по проекту Бальдассаре Лонгены (1598—1682) в 1660—1689 годах. Фасад его принадлежит Джузеппе Сарди (1680—1753), а роспись интерьера осуществлялась в несколько этапов. Первый этап связан как раз с деятельностью Джузеппе и Доменико Валериани. Считается, что алтарную нишу, стены хоров и купол над пресбитерием братья расписали в 1716—1717 годах. Санта-Мария дельи Скальци стала знаменита в первую очередь благодаря плафону Тьеполо, созданному в 1743—1745 годах и изображающему «Перенесение святого дома Марии в Лорето». В 1915 году фреска Тьеполо погибла от попадания австрийской бомбы (в настоящее время восстановлена). Той части здания, где располагаются живописные работы братьев Валериани, повезло больше: она почти не пострадала. Конха алтарной абсиды занята изображением Святого Духа в виде голубя, а также Бога-отца среди парящих ангелов и клубящихся облаков. В своде перед алтарем представлены христианские добродетели Вера, Надежда и Любовь. Те же добродетели вместе со Смирением являются еще раз на стенах хора. Здесь они представлены в виде написанных гризайлью имитирующих скульптуру фигур, помещенных в иллюзорные ниши. Особый интерес представляет роспись купола над пресбитерием. Здесь на фоне иллюзионистически выписанных золоченых кессонов клубятся облака, среди которых можно различить парящие фигуры ангелов. В центре композиции изображен окулюс, куда, в открывающийся просвет, стремятся два маленьких ангелочка, окутанных длинной синей драпировкой.

Нам неизвестно, принадлежал ли замысел росписи самим братьям Валериани или они пользовались чужим эскизом. Однако, как бы то ни было, перед нами роспись высокого качества. Считается, что Доменико специализировался в области иллюзионистического изображения архитектуры,

Джузеппе же брал на себя фигуры. Роспись дельи Скальци — зрелое произведение мастеров, прекрасно представляющих себе специфику монументальной живописи, призванной украшать масштабное сакральное сооружение. Иллюзорная архитектура безукоризненно сочетается с реальной, является ее естественным продолжением, согласуясь с ней как по своим формам, так и по колориту. Еще большее впечатление производит непринужденность, с которой в пространство купола вписаны парящие в облаках фигуры. Почти всегда они показаны в сложных ракурсах, необычных поворотах, и хотя и несвободны от некоторых анатомических погрешностей, это не портит общего впечатления торжественной симфоничности, барочной сверхиллюзионистичности в передаче многослойного подкупольного пространства. Эффект парения фигур передан так, что архитектура купола кажется не конструкцией, а пространственной оболочкой, наполненной воздухом, клубами облаков, невесомыми (хоть и весьма объемными) телами ангелов.

Следующим известным нам памятником, украшенным братьями Валериани, стала вилла Таверна Боргезе во Фраскати. В 1723 году состоялась свадьба Камилло Боргезе и Агнессы Колонна. По этому случаю было решено заново оформить некоторые помещения. В 1729 году решение об обновлении виллы было принято по более печальному поводу: умер Маркантонио Боргезе, отец Камилло. В этом же году братья Валериани были приглашены на виллу для росписи двух весьма значимых помещений: двусветного парадного зала и примыкающего к нему меньшего, выходящего на лоджии.

Большой зал был украшен архитектурными мотивами и масштабными фигурными сценами. Иллюзорная архитектура выполнена в технике гризайли. Карниз со сложным профилем поддерживают юные и бородатые атланты, стены украшены композициями из доспехов. В центре каждой из длинных сторон находится большая сцена: с одной стороны «Искусства», с другой «Богиня Рома». Рассмотрим первую из них. Под монументальной аркой, подпираемой четырьмя колоннами ионического ордера, парят Слава и два гения, поддерживающие щит с гербом рода Боргезе. Ниже парящий Амур опрокидывает рог изобилия, наполненный золотыми монетами. Просыпаются они над несколькими женскими фигурами. Это Живопись, рисующая парящий в воздухе герб, Зодчество с архитектурным проектом в руках, Музыка (или Поэзия) с маленьким органом и книгой, в которой она пишет что-то пером,

а также Скульптура, облакачивающаяся на мраморный бюст. Перед фигурами расположен парапет, с которого ниспадают благородные складки драпировок. Парапет оказывается особенно удачной находкой для создания эффекта «обманки». Объемные, расположившиеся на нем и за ним фигуры кажутся совсем иллюзорными. Образы отличаются несомненной обобщенностью и идеализированностью. Позы аллегорических фигур импозантны и несколько нарочиты. Надо, кроме того, заметить, что при общей монументальности изображенной архитектуры фигуры размещены достаточно низко. Голова стоящего рядом с фреской человека окажется примерно на уровне парапета. Это призвано усилить иллюзионистический эффект. Фигуры оказывались почти слиты с толпой реальных людей, собиравшихся в этом зале по случаю различных празднеств, и лишь слегка возвышались над головами, как, например, музыканты, призванные развлекать общество и исполнять танцевальную музыку. Колорит фресок, светлый, разбеленный, характерен для Валериани. Все изображения выполнены красками пастельных оттенков.

Тема данной росписи была выбрана не случайно. Камилло Боргезе был щедрым меценатом (недаром Амур осыпает аллегорические фигуры искусств золотом), большим любителем изящного, о нем известно, что он «с удовольствием проводил время с просвещенными людьми и часто беседовал с художниками» [14, 135].

Композиция напротив изображает богиню Рому, восседающую на троне, сложенном из доспехов. На голове у нее возвышается шлем. В одной руке она держит копье, а в другой — сферу, которую венчает миниатюрное изображение богини Победы. Вся монументальная, фронтально поставленная фигура богини Ромы монохромна, написана золотистой охрой, т.е. перед нами не сама богиня, а бронзовый монумент. На пьедестале этого монумента изображена Капитолийская волчица, питающая молоком Ромула и Рема. Фигура Ромы значительно масштабнее аллегорических изображений искусств и занимает почти все пространство арки, которая так же, как и в предыдущей фреске, опирается на ионические колонны.

Любопытно, что нам известен подготовительный рисунок к этой фреске, сделанный Валериани в период работы на вилле, а затем привезенный в Россию. Он входил в состав альбома, принадлежавшего герцогу Лейхтенбергскому и включавшего в себя 143 листа Валериани. В 1917 году альбом был целиком куплен итальянским коллекционером Э. Фатио.

Однако после его смерти в 1959 году альбом оказался распродан по листкам в частные коллекции Европы, США и Канады. К счастью, некоторые из этих листов воспроизведены в отечественных и зарубежных изданиях. Упомянутый эскиз с изображением богини Ромы был впервые опубликован Александром Бенуа в статье «Выставка, посвященная времени Елизаветы Петровны» [1, 3—16] и повторен в уже упоминавшейся статье Б. Мацца [38, 138] (нынешнее местонахождение неизвестно). Этот рисунок имеет ряд расхождений с фреской. Во-первых, мы видим, что изначально Валериани предполагал наличие пейзажного фона. За спиной статуи виднеются обобщенно трактованные купы деревьев. Нижний регистр рисунка разделен на две части, каждая из которых представляет свой вариант композиции. Слева можно видеть оформление пьедестала, украшенного раковинами и завитками и маскарон, рельеф с Капитолийской волчицей, Ромулом и Ремом отсутствует. Справа появляется парапет, такой же, как в композиции с изображением аллегорий искусств. За парапетом стоит целая толпа музыкантов с инструментами: мандолиной, трубами и скрипками. Возможно, Валериани думал даже обойтись совсем без богини Ромы, сделав две симметричные композиции: с аллегориями искусств и с музыкантами.

Зал, расположенный рядом с предыдущим и выходящий на лоджию, также был расписан братьями Валериани. Здесь имеются две большие композиции. Одна изображает Лето и Осень, на другой Весна и Зима. По бокам от каждой композиции помещены иллюзорные барельефы, изображающие Юпитера, Геркулеса, Марса и Вулкана. Лето и Осень представлены в виде Цереры и Вакха. Вакх, чья голова увенчана венком из виноградных листьев, высоко поднимает кисть винограда. В другой руке у него чаша. Он обращается к Церере, облаченной в «античные» одеяния и рассеянно возлагающей руку на принесенный путти сноп зрелых колосьев. В композицию включены еще два путти. Один из них подносит Вакху огромный серебряный кувшин. Другой пьет вино из маленькой чарки. Сцена происходит под сенью отягощенного плодами виноградника.

Зима и Весна представлены под купами плодовых деревьев. Б. Мацца отмечает, что олицетворением Зимы чаще оказывается старец, кутающийся в свой плащ. Здесь же, напротив, мы видим юношу, задрапированного в розовое «согласно менее традиционной иконографии, восходящей к описаниям Чезаре Рипы» [38, 139]. В другом исследовании читаем, что

такая трактовка должна была сделать героя, олицетворяющего Зиму, более подходящим на роль «галантного ухажера соблазнительной Весны, у ног которой садовники-путти заняты роскошной композицией из цветов» [35, 169]. Обратившись к «Иконологии» Чезаре Рипы, обнаруживаем, что Зиму в самом деле предлагали изображать «в виде прекрасного и юного Адониса в одеждах охотника» [21, 268].

М.-Б. Геррьер-Борсой уверена, что работа братьев Валериани на вилле этим не ограничилась и что росписи «Галереи статуй» также принадлежат им. Б. Мацца считает подобное предположение обоснованным. Восточная стена данного помещения занята окнами, тогда как западная украшена росписями. Иллюзорные изображения статуй чередуются здесь с пейзажными композициями. Статуй всего три, они помещаются в нишах, конхи которых оформлены в виде раковин. Б. Мацца отмечает, что они опознаваемы благодаря своим атрибутам. Венера изображена с яблоком в руке и порхающим Амуром. Вахх держит гроздь винограда. Нагота его прикрыта виноградными листьями и козьей шкурой, у ног лежит собака. Третий персонаж, которого М.-Б. Геррьер-Борсой считает Меркурием, показан в компании дракона — символа семьи Боргезе. Меркурий предстает с драконом еще и потому, что одним из его алхимических символов был Уроборос — дракон, кусающий себя за хвост.

Вскоре братьям Валериани представился новый случай применить свои способности. Они получили заказ от Савойского двора на росписи охотничьего замка в Ступиниджи. Работа Валериани в замке Ступиниджи примечательна тем, что происходила под началом Филиппо Юварры (1678—1736), который был, как известно, не только архитектором, но и театральным декоратором, работавшим для театра Оттобони в Риме.

Изящное здание замка должно было служить для развлечения савойского двора. Центральный овальный салон, от которого расходятся по диагоналям четыре крыла, предполагалось украсить живописью по эскизам самого Юварры. Исполнение было поручено Джузеппе и Доменико Валериани. Строительство купола закончилось в декабре 1730 года, 10 февраля 1731 года высокий заказчик одобрил предварительный эскиз росписи [36, 98]. Предполагалось, что центральная часть плафона будет изображать триумф Дианы, богини охоты. Это отвечало и назначению самого сооружения, которое задумывалось как охотничий замок. 8 марта 1731 года

работа была начата, 22 февраля 1733-го Юварра произвел последний осмотр законченного живописного декора [36, 98].

Пышная композиция выполнена в стилистике барокко. Прием, использованный создателями фрески, вполне традиционен для своего времени, встречается он и у других барочных мастеров, в частности у Тьеполо. Центральная часть плафона занята изображением неба с клубящимися облаками, из которых выезжает запряженная оленями колесница Дианы. Остальные фигуры располагаются по краю на узкой полоске земли, где зелень травы перемежается со скалами и кустарником. Персонажи представлены в сильном ракурсе, увиденными как бы снизу. Их полуобнаженные, окутанные драпировками тела по-барочному объемны и весомы, что подчеркивается контрастными светотеневыми моделировками. Мастера справляются со сложными ракурсами, демонстрируя неплохое знание человеческой анатомии. В то же время рисунок остается жестковатым, отчего жесты персонажей представляются несколько театрализованными и неестественными. Это ощущение усугубляется холодным, разбеленным, локальным колоритом.

В целом и по своему сюжету, и по барочной пышности композиции фреска безусловно вписывается в ансамбль охотничьего замка, архитектура которого обладает вычурностью и свойственным барокко многообразием скомпонованных в единое целое объемов. Конхи экседра, примыкающих к центральному куполу, украшены изображением путти, крылатых гениев и ваз с цветами. Фигуративные изображения показаны в обрамлении иллюзорной архитектуры, выполненной гризайлью. Отдельные части декора написаны охрой, имитирующей позолоту.

Ярус стен непосредственно под куполом также был украшен живописью. Прямоугольники с изображением позолоченных охотничьих трофеев чередуются здесь с иллюзорными нишами, занятыми написанными гризайлью статуями, представляющими прекрасных охотниц и охотников: Диану, Актеона, Мелеагра и Аталанту. Исследователи отмечали, что фигуры эти значительно превосходят те, что изображены на центральном плафоне. Пропорции, позы и движения фигур в нишах представляются более естественными и гармоничными. Это заставило исследователей предполагать, что участие Юварры в создании этих фигур было чуть большим, чем в изготовлении плафона. Там он, быть может, только наметил композицию, здесь же предоставил исполнителям подробные

рисунки [36, 98]. Не исключено, что дело обстояло именно так, однако нам представляется, что на данный момент затруднительно с уверенностью разграничить, какая часть работы выполнялась братьями Валериани с большей степенью самостоятельности, а какая под жестким контролем и по рисункам Юварры.

В самом нижнем ярусе живописный декор также присутствует. Здесь можно видеть маленьких амуров, летящих прямо на зрителя, а также ниши, украшенные декоративными вазами, показанными как бы снизу в сильном перспективном сокращении.

В 1732 году братья Валериани успели поработать и в Палаццо Реале, выполнив там росписи в Антикамере Королевских апартаментов. Здесь можно видеть иллюзорные изображения раковин, фестонов, гроздей винограда, а также овалы со сценами подвигов Геракла.

На вилле делла Реджина (также в Турине) Валериани принадлежал плафон, изображавший летящую по небу колесницу Авроры. К сожалению, плафон погиб в 1943 году.

Еще одно произведение монументально-декорационного искусства может быть атрибутировано с определенной долей вероятности братьям Валериани. Речь о написанном маслом на холсте плафоне, некогда украшавшем «малую бальную залу» венецианского дворца Дандоло. В начале XX века плафон был снят со своего первоначального места и продан Уильяму и Екатерине Баттеруорт де Молине из Нью-Йорка. Деревянное резное обрамление живописного плафона было продано отдельно, потому чета Баттеруорт была вынуждена заказать другое. Вставленный в него плафон занял место в помещении, предназначенном для частной библиотеки владельцев.

Плафон не был подписным, его авторство изначально вызывало сомнения. Датировался он предположительно концом XVII — началом XVIII века. Изыскания, касающиеся авторства плафона, его датировки, а также его заказчиков были проведены исследователями из Университета Британской Колумбии (Ванкувер) Дженет Сайз и Джорждем Ноксом. Их статья появилась в журнале *Arte Veneto* (№ 61, 2004) [46, 228—232]. Подробно рассматривая историю дворца Дандоло на набережной Скъявони в Венеции, исследователи констатируют, что с начала XVII века им владели сразу два семейства: Мочениго, занимавшие нижний из двух парадных этажей, и Бернардо, жившие над ними. Здесь, среди помещений, принадле-

жавших Бернардо, была и та самая «малая бальная зала», для которой и был написан упомянутый плафон. Таким образом, исследователи приходят к выводу, что заказчиками плафона можно считать семейство Бернардо. Это тем более неоспоримо, что композиция включает в себя герб семьи Бернардо: одно поле его красное, другое серебряное, украшенное изображением двух черных квадратов.

Сюжет плафона может быть обозначен как «Апофеоз рода Бернардо». Композиция сильно вытянута по горизонтали. В левом нижнем углу изображена монументальная женская фигура в лавровом венке и с лавровой же ветвью в руках. Она указывает на развернутое знамя, а у ног ее сложены военные трофеи. Скорее всего, это олицетворение Победы. Справа ей соответствует фигура согбенного сидящего пленника в белой чалме. Между Победой и Пленником резвятся путти. Двое из них держат адмиральский головной убор и жезл. Над Пленником парит фигура трубящей Славы, а над победой расположились Справедливость и Осторожность. Еще одна Слава направляется к восседающему на облаках Марсу. На боге Войны шлем и кираса, за плечами развевается плащ. Вокруг расположились путти. Те, что справа, держат меч и щит, те, что слева, придерживают герб семьи Бернардо, на который величественным жестом указывает сам Марс. Центральная часть плафона имеет живописное обрамление в виде карниза, по периметру которого располагаются композиции из военных трофеев и группы путти.

Тема победы имеет под собой основание. Семейство Бернардо принимало участие в войнах с Портой, происходивших на протяжении XVII столетия, а один из представителей рода — Антонио Бернардо (?—1682) — получил звание адмирала.

Дж. Сайз и Дж. Нокс предполагают, что братья Валериани могли выступать соавторами Гаспаро Дициани (1689—1767), который вполне обоснованно считается ведущим автором данного плафона, так как на аукционе *Christie's* 9 июля 1982 года был представлен эскиз центральной части данного плафона за подписью Дициани (теперь — в коллекции музея Ка Редзониго, Венеция). Тем не менее Дж. Сайз и Дж. Нокс полагают, что Дициани, имея мало опыта в области изображения иллюзорной архитектуры, мог пригласить к сотрудничеству своих коллег и ровесников Джузеппе и Доменико Валериани, чья рука, по мнению исследователей, угадывается в изображении обрамления центральной композиции. Могли братья помогать Дициани и в исполнении других частей плафона.

Кроме вышеперечисленных работ в области монументальной живописи, Джузеппе Валериани выполнил также не-малое количество vedut. Мы уже говорили, что первый заказ на виды Венеции Валериани получил от англичанина Оуэна МакСуайни в 1715 году. Затем последовала работа для издания Доменико Ловизо «Большое обозрение Венеции, или Собрание основных ее видов и картин в двух томах». Можно с уверенностью сказать, что этими заказами не исчерпывается творчество Валериани в области vedute, так как, чтобы получить их, мастер уже должен был зарекомендовать себя хорошим vedutистом.

Двухтомное издание Ловизо ждала печальная судьба. В настоящее время осталось лишь несколько полноценных экземпляров, остальные были разобраны на отдельные листы. «Только девять листов имеют автографы мастеров: пять принадлежат Джузеппе Валериани, один — Луке Карлеварису и три Филиппо Васкони» [50, s.p.]. Листы за подписью Валериани имеют следующие номера: 5, 13, 28, 45, 63. Первая композиция изображает уходящий в перспективу вид на набережную Большого канала. Слева виднеется часть здания мучных складов, построенных в XV столетии. Здесь с 1750 года приказом Сената будет располагаться венецианская Академия художеств. На момент создания гравюры здание еще отвечало своему первоначальному назначению. Далее расположено ныне утраченное здание зернохранилища с резным карнизом и львом Святого Марка над входом. Таких зданий в Венеции было несколько (одно из них, также выходящее на Большой канал, существует и по сей день). На месте здания, изображенного Валериани, ныне разбит парк, известный под названием Королевских садов. Следующее по набережной здание, изображенное Валериани, — Дзекка, или Монетный двор, построенный в 1536 году архитектором Якопо Сансовино (1486—1570). Это трехэтажное здание с аркадой в нижнем этаже и двумя верхними, где окна разделены муфтированными полуколоннами, весьма сдержанными по своим формам. За ним прячется чуть отодвинутое вглубь здание Новых Прокураций, начатых Винченцо Скамоцци (1548—1616) и законченных Бальдассаре Лонгены (1598—1682) в середине XVII века. В конце перспективы виднеется Палаццо Дожей и здание тюрем. Валериани вводит в композицию многочисленный стаффаж. Это различные венецианские типажи, которые, как известно, интересовали путешественников XVIII столетия не меньше, чем архитектурные памятники и святыни. Известно, что от

ведутиста раннего сеттеченто требовалось не только хорошее знание топографии города, но и передача «трепетных вибраций великого театра жизни» [35, 263]. Мы видим вылезавших из лодки и беседующих монахов, маскированного господина в плаще и треуголке, светских щеголей в аллонжевых париках и при шпагах, гондольеров, лавирующих на тесном пространстве канала у набережной. Создавая данную композицию, Валериани со всей очевидностью использовал свой опыт театрального декоратора. Перед нами открывается как бы эскиз театральной сцены. Роль левой кулисы отводится портику мучных складов с аркадой в первом этаже. Роль правой исполняет темная громада парусного судна, неторопливо рассекающего воды Большого канала. Эти воды с мельтешащими на них гондолами являются пространством воображаемой «сцены», а архитектурные сооружения, выстроившиеся вдоль набережной, мыслятся украшением «задника».

Вторая принадлежащая Валериани гравюра из альбома Доменико Ловизо изображает здание Морской таможни и виднеющуюся за ней церковь Санта-Мария делла Салюте. Таможня была построена Джузеппе Бенони незадолго до создания гравюры — в 1677—1682 годах. По сути, в начале XVIII века она являлась относительно новой достопримечательностью Венеции. Здание таможни имеет треугольную форму, оно расположено на стрелке между Большим каналом и Джудеккой. Острый угол треугольника (самый мысок стрелки) отмечен квадратной башней. Ее венчает поддерживаемая атлантами сфера, над которой возвышается легкая фигура Фортуны работы Бернардо Фалькони (1630—1697). Именно эта башня становится «главным героем» гравюры Валериани. Таможня видна со стороны Большого канала, вдоль которого протянулись соляные склады. Мимо скользят по воде гондолы, а одна — груженная тяжелыми мешками — пришвартовывается к набережной у самого входа в здание таможни.

Виднеющаяся за таможней одна из самых знаменитых церквей Венеции Санта-Мария делла Салюте также была на тот момент новшеством в городском пейзаже. Заложена в 1631 году в благодарность за избавление от чумы, церковь была окончена в 1681 году, за год до смерти своего создателя Бальдассаре Лонгены (1598—1682). Церковь имеет два купола: больший венчает основной массив здания, меньший был возведен над алтарем. Оба эти купола возвышаются на заднем плане гравюры по рисунку Валериани. Отсылки к практике создания эскизов театральных декораций можно встретить и

здесь. Вода на первом плане соответствует пространству сцены, а высокие мачты и паруса кораблей, фланкирующих композицию, заставляют вспомнить о театральных кулисах.

Третья гравюра альбома, сделанная по рисунку Валериани, представляет фасад церкви Иль Реденторе на набережной Джудекки. Строительство по проекту Андреа Палладио (1508—1580) было начато в 1577 году и закончено уже после смерти архитектора, в 1592-м. Вскоре после окончания строительства здание было передано ордену капуцинов. Композиция имеет довольно необычное свойство: зритель смотрит на здание церкви снизу вверх, так, что ее высокий купол оказывается практически невидим. В то же время площадь перед зданием с прогуливающимися по ней людьми показана сверху, так что все на ней происходящее видно как на ладони. Лестница, ведущая к монументальному портику, кажется выше и масштабнее, чем в действительности. Валериани подчеркивает укрупненность и лапидарность форм фасада Палладио, но и несколько видоизменяет реальную архитектуру. Почти плоский в действительности декор у Валериани становится по-барочному объемным: пилястры композитного ордера превращаются в колонны, карнизы обретают массивность и выдвигаются вперед.

Стаффаж, как всегда, колоритен. Мы можем созерцать раскланивающихся господ, даму, чье лицо закрыто вуалью, а руки спрятаны в муфту, еще одну женщину с ребенком, аббата в широкополой шляпе, ведущего беседу со своим визави, рабочего с тачкой и таинственные пары маскированных. Композицию фланкируют две почти глухие стены соседних зданий, что роднит и эту гравюру с проектами театральных декораций.

Четвертый лист Валериани изображает площадь перед церковью Санта-Мария Глориоза деи Фрари, построенной во второй половине XV века. Сама церковь выполнена в готических формах. Ее фасад, разделенный на три части, имеет треугольное завершение и увенчан тремя башенками-пинаклями. В средней части фасада открывается перспективный портал, украшенный скульптурой. Над ним — круглое окно-роза. В глубине к южной стене церкви примыкает кампанила, за которой виднеется часть фасада капеллы Корнер. Данный лист оживлен особенно колоритным стаффажем. Параллельно нижней плоскости листа протянулся узкий канал, так что видны обе его набережные. На той, что ближе всего к зрителю, двое слуг везут на тележке больного, за ними, держась очень

прямо, следует священнослужитель. На ступеньки моста, ведущего прямо ко входу в церковь, взбегают две собаки, следуя за своим хозяином — элегантным господином в парике, подающем милостыню нищему с костылем. На мосту, в опасной близости от его ничем не отгороженного края, устроился торговец арбузами с двумя огромными корзинами. Он обслуживает господ в треуголках. Здесь же подбирает пышные юбки дама с веером. На канале происходит оживленное движение гондол. Одна из них причалила к берегу. Из нее выгружают тяжелые сундуки, хозяин которых уже стоит на набережной, элегантно завернувшись в плащ. А на площади перед церковью жизнь представлена еще более оживленной: клиент, покуривая, ожидает, когда выполнят его заказ работники каретной мастерской, женщины черпают воду из колодца, проходит торговец фруктами с корзиной на голове, господин раскланивается с аббатом, в дверях церкви еще один молодой человек подает милостыню нищему. Дома слева показаны в сильном ракурсе, однако это не мешает нам заметить на одном из балконов молодую девушку. На гравюре буквами латинского алфавита отмечены три здания: Скуола делла Пасьоне, Скуола ди Сан-Франческо и Скуола ди Сант-Антонио. Перед нами сразу три венецианские скуолы — благотворительные организации, которые зачастую являлись одновременно и профессиональными гильдиями. В Венеции действовало семь больших и солидное число малых скуол. Упомянутые скуолы, окружающие площадь деи Фрари, в число больших не входили. Их скромному положению соответствует и архитектура зданий, где они помещались.

Последний гравированный лист, созданный по рисунку Валериани, изображает пролив между островами Джудекка и Сан-Джорджо Маджоре. Попавшая в композицию оконечность Джудекки выглядела совершенно иначе, чем в настоящее время. На гравюре можно видеть каменную стену с башнями, помеченную как «Стена садов Ка'Нани», далее за ней виднеется высокий шпиль, обозначенный как принадлежащий церкви Сан-Джованни. Согласно путеводителю по Венеции, изданному в 1740 году, здесь и в самом деле располагался роскошный дворец семейства Нани, богато обставленный и украшенный выдающимися произведениями живописи [5, 274]. Тот же путеводитель, переизданный в 1806 году, сообщает, что дворец отчасти разрушен и после смерти последнего владельца «больше не используется по назначению» [6, 287].

Церковь же Сан-Джованни принадлежала бенедиктинскому монастырю, основанному в 1309 году. Очевидно, само здание церкви было заложено примерно в то же время. В первой половине XVIII века там можно было видеть произведения Тинторетто и Джованни Беллини [5, 274].

С другой стороны от пролива возвышаются стены монастыря Сан-Джорджо и знаменитая церковь Сан-Джорджо Маджоре, возведенная в 1566—1610 годах Андреа Палладио и Винченцо Скамоцци.

В просвете между островами открывается вид на Венецию. Там, вдалеке, над трех-, четырехэтажными домами возвышается купол, обозначенный на гравюре как принадлежащий церкви Санти Джованни и Паоло. Это грандиозное сооружение, соседствующее со Скуолой Сан-Марко, было завершено в 1430 году. Оно, однако, располагается так далеко от набережной Скъявони, что купол его не мог быть хорошо различим со столь далекого расстояния. Убедиться в этом легко, взглянув на современные фотографии этой части Венеции или воспользовавшись любой программой, позволяющей осуществить виртуальную прогулку по городу на Лагуне. На деле в просвете будет виднеться часть Палаццо Дожей, здания Тюрем и Палаццо Дандоло. Купол, очевидно, был нужен Валериани для того, чтобы центрировать композицию, создать тот пространственный узел, к которому стягивались бы все перспективные линии. Здесь воплотилось то самое «творческое соучастие», корректирующее простое «оптическое восприятие» окружающей реальности.

Альбом, изданный Доменико Ловизо, позволил нам представить себе, как выглядели первые опыты Валериани в области ведуты. Разумеется, все гравюры, вошедшие в двухтомник, отличаются определенным единообразием, так как, помимо мастеров-инвенторов, над ними работали также и мастера-граверы. Два из рассмотренных выше вида были гравированы Филиппо Васкони, два — Карло Дзукки, на пятом листе имя гравера не указано.

Среди работ Валериани итальянского периода пристального внимания заслуживает серия «Гробницы принцев, великих полководцев и просвещенных людей, составивших славу Великобритании в конце XVII — начале XVIII века» (*Tombeaux des princes et des grands capitaines et autres hommes illustres qui ont fleuri dans la Grande Bretagne vers la fin du XVIIe et le commencement du XVIIIe*). Эта серия, состоявшая из 20 полотен, была заказана уже упоминавшимся Оуэном Максвайни для герцо-

га Ричмонда с тем, чтобы украсить его парадную столовую в резиденции Гудвуд-хаус в Сассексе. Серия была гравирована в 1735—1741 годах.

Только два полотна серии приписываются Джузеппе и Доменико Валериани с участием Джованни Баттиста Питтони: те, что изображают аллегорические гробницы Вильгельма III Оранского и Исаака Ньютона (Музей Фицуильяма, Кембридж).

Вторая из названных композиций приглашает зрителя присутствовать при самом известном научном эксперименте английского физика. Сущность этого эксперимента описана А.Г. Столетовым: «Сделав круглое отверстие в оконном ставне и затемнив комнату, Ньютон пропустил на призму луч солнца и получил на противоположной стене изображение, которое назвал солнечным спектром... Ньютон сделал свой *experimentum crucis*. Из спектрального пучка лучей он выделил одну часть, например, красную, задержав остальное экранами, и пустил ее на другую призму... Вторичного дробления таких лучей не произошло: красный остался красным, синий — синим... Этими простыми опытами был пролит свет на явление... Эти красные, желтые и другие лучи были в составе белого пучка: смесь их и составляла то, что мы зовем белым цветом; но, встретив призму, которая неравно отклонила их от прежнего пути, они разошлись и дали на экране ряд отдельных цветных изображений солнца. Собирая эти цветные лучи опять вместе, мы опять получим белый свет» [3, 543—544].

Действие происходит в полутемном храме. В нише, фланкируемой четырьмя ионическими колоннами, стоит монументальная урна с прахом. Увенчана гробница пирамидой, покоящейся на трех львах и украшенной чертежными инструментами: угольником и транспортиром. Пирамида — несчастный символ. Прочно стоящая на земле и уходящая высоко в небо, пирамида считалась символом добродетели. Рядом с изображением пирамиды в книге эмблем и символов Даниэля де Фея читаем: «Добродетель меня возвышает» [15, 39]. Прямо перед гробницей представлен монумент с изображением двух женских фигур. Одна из них — более молодая — имеет крылья, растущие прямо из головы, а в руке держит измеритель. Это, несомненно, аллегорическое изображение науки. Описание того, как следует изображать Науку, находим у Чезаре Рипа: «Это женщина с крыльями на голове, которая в правой руке держит зеркало, а в левой сферу, увенчанную треугольником. ...Фигура изображается с крыльями, так как нет науки

там, где интеллект не поднимается до понимания вещей» [22, 471]. Обращение к тому же словарю Чезаре Рипы позволяет предположить, что перед нами не просто Наука, а Математика, поскольку именно ее изображали с измерителем и листом бумаги. Вторая фигура, несомненно, олицетворяет Веру, хотя ее внешний вид также несколько отличается от описанного Чезаре Рипа: «Это женщина, одетая в белое, со шлемом на голове. В правой руке она держит сердце с возвышающейся над ней горящей свечой, а в другой ветхозаветные скрижали вместе с открытой книгой. ...Сердце со свечой в руке означает просвещение ума посредством Веры, которая разгоняет тьму неверия и невежества» [22, 163]. Вместо сердца со свечой стоящая Вера держит пламя прямо над головой Науки, как бы просвещая и благословляя ее. Другой рукой Вера прижимает к себе скрижали, а также придерживает кадило. Шлема на ее голове нет. Соединение в одной композиции Науки и Веры вполне показательно.

У подножия монумента собрались мудрецы и философы. Они рассматривают какие-то планы, листают фолианты, изучают армиллярную сферу — прибор, позволяющий определять координаты небесных светил, а главное, наблюдают за экспериментом. Из маленького отверстия над урной льется свет. Тонким лучом он устремляется вниз, проходит через две призмы и разноцветной радугой ложится на темный экран.

Еще ниже, у подножия лестницы, находится группа персонажей: Минерва в шлеме, длинной тунике и золотом плаще со своей свитой. Крылатый гений указывает вверх, туда, где происходит знаменитый эксперимент. Вокруг этой группы разбросаны свитки бумаги и книги, чертежные инструменты, стоит огромный глобус. За спиной Минервы на барельефе еще один крылатый гений коронует самого Ньютона. На гравюре с этого полотна изображение барельефа отсутствует.

«Аллегорическая гробница Вильгельма III Оранского» столь же сложна по композиции. Действие происходит под сенью гигантских руинированных сводов, верх которых порос кустарником. Высокая гробница увенчана композицией из регалий королевской власти. Ниже, на постаменте, восседает женская фигура со скипетром. В левой руке она держит шляпу, которую внимательно разглядывает. Скипетр — символ власти. Что означает шляпа, нам пока установить не удалось. Внизу разворачивается действие. У подножия гробницы восседает епископ, он держит в руках раскрытую Библию. Будущий король кладет на нее правую ладонь, собираясь, оче-

видно, принести торжественную клятву. Рядом стоит паж, он держит подушку с регалиями королевской власти. Загадочен еще один стоящий рядом персонаж в узкой короне и чешуйчатой кирасе, указывающий на корону и скипетр на подушке. Возможно, это барон Джон Черчилль, поддержавший приход Вильгельма к власти в Англии. Собравшаяся вокруг толпа состоит из элегантных вельмож в плащах и со шпагами, дам и детей, а также воинов в шлемах и с алебардами.

Известно, что Валериани принадлежит авторство еще нескольких станковых полотен. Среди них алтарный образ «Мадонна с младенцем и святым Либерием в окружении ангелов» для церкви святых Келсия и Юлиана в Риме. Это традиционное для жанра алтарной картины полотно, сильно вытянутое по вертикали. Композиция четко делится на два яруса. В нижнем находятся два ангела и святой Либерий, перед которым лежит Библия. Святой собирает преклонить колени, взирая ввысь на восседающую на облаках Богоматерь с младенцем. Вокруг Мадонны распространяется мягкое свечение. Рядом с ней фигура юного ангела и несколько совсем маленьких ангелочков.

Другое полотно изображало интерьер церкви Сан-Лоренцо ин Лучина (местонахождение неизвестно, прежде в личной коллекции кардинала Оттобони). В 1737 году там проводились работы по украшению внутреннего пространства. Видимо, в связи с этим и был заказан вид интерьера церкви.

Разумеется, еще в Италии Валериани заявил о себе как о театральном художнике. Рассказывая о знакомстве братьев Валериани с Юваррой, итальянская исследовательница Ф. Росси пишет: «Оба брата могли, что очень вероятно, познакомиться с архитектором из Мессины в Риме, в окружении кардинала Оттобони. Для высокопоставленного прелата Валериани выполнил декорации в театре делла Канчеллерия, где и Юварра работал в должности театрального декоратора до своего пребывания в Турине» [45, 382].

Надо полагать, пример столь успешной и востребованной творческой личности, как Юварра, не мог не сказаться на самом Валериани. И взаимодействуя с мастером из Мессины в области монументальной живописи, Валериани не упустил возможности поучиться у него и как у театрального декоратора.

В Венеции братья Валериани работали в Сан-Джованни Кризостомо и Сант-Анджело, крупных театрах, пользовавшихся общеевропейской известностью. Сан-Джованни Кризостомо (названный по приходу одноименной церкви) был открыт

в 1678 году. Это был третий театр, принадлежавший влиятельному венецианскому семейству Гримани. Дж.-К. Бонлини в книге, посвященной театрам Венеции, пишет, что этот театр «был возведен в кратчайшие сроки, всего за несколько месяцев, с размахом, который отличает дом Гримани, на руинах античного сооружения, некогда уничтоженного огнем... Это настоящее волшебное царство... которое своими размерами способно потягаться с сооружениями Древнего Рима и которое своими воистину царскими зрелищами заслужило уважение и рукоплескания целого света» [10, 27]. Здание, построенное по проекту Томмазо Беццо, было великолепно. Как отмечает «Галантный Меркурий» (1683), «это самый большой, самый красивый и самый богатый театр Венеции. Зрительный зал окружен пятью ярусами лож, по тридцати одной ложе в каждом ярусе. Все это украшено орнаментами и скульптурой, как барельефами, так и горельефами, золочеными, изображающими всевозможные античные вазы, раковины, маскароны, розы, розетки, цветы, листья и т.д. Внизу и на простенках, разделяющих между собой ложи, поставлены рельефные человеческие фигуры, расписанные так, будто они изваяны из белого мрамора... Потолок расписан архитектурными мотивами, изображающими иллюзорную галерею. Ближе к сцене расположен герб Гримани, в центре — Слава в окружении нескольких божеств и путти, придерживающих цветочные гирлянды» [39, 252—253]. Очевидно, именно Сан-Джованни Кризостомо стал основным плацдармом для творчества братьев Валериани как сценографов.

Первая оформленная братьями Валериани постановка в Сан-Джованни Кризостомо относится к 1720 году. Речь идет об опере «Истина в испытании» на музыку А. Вивальди и либретто Д. Лидзаппа и Д. Лалли [31]. К 1721 году относится оформление оперы «Верность в измене» на музыку А. Ариости и либретто Дж. Джильи [29].

В 1722 году братья создали декорации к опере «Ромул и Тит Тацій» на музыку К.-Л. Пьетрагруа и либретто В. Кассани [44]. В 1723-м на сцене появились «Митридат Понтийский над собой победитель» на музыку Дж. Капелло и либретто М. Фесанио [40] и «Недоразумения в любви и Невинность» на музыку Ф. Гаспарини и либретто А. Сальви [20]. В 1724-м была оформлена опера «Триумф добродетели» на музыку Ф. Бруса и либретто П. Аверара [27]. Тогда же были созданы декорации к опере «Самый верный друг» на музыку М. Гаспарини и либретто Дж.-М. Джузарди [26], а также к «Гипермнестре» на музыку Дж. Джакомелли и либретто А. Сальви [28]. В 1725-м

была оформлена «Ифигения в Тавриде» на музыку Л. Винчи и либретто М. Фесанио [24], а также «Береника» на музыку Дж.-М. Орландини и либретто Б. Паскуалиго [9]. Кроме того, этим же годом датирована «Верная Розмира» на музыку Л. Винчи и текст С. Стампиля [30]. Либретто П. Метастазо к опере «Аэций» свидетельствует, что в 1728 году братья Валериани создали декорации и к данной постановке [17].

В 1729 году в том же театре созданы декорации к опере «Катон в Утике» на музыку Н. Порпорры и либретто П. Метастазо [12], а также к «Узнанной Семирамиде» на музыку и либретто тех же авторов [47], «Покинутой Армиде» на музыку А. Поллароло и либретто Дж. Бальдини [32] и «Гонорию» на музыку Ф. Чампи и либретто Дж. Бальдини и Д. Лалли [43]. В 1730-м — к «Покинутой Дидоне» на музыку Д. Сарро и либретто Метастазо [16], к «Идаспу» на музыку Дж.-П. Канди и либретто Р. Броски [23], а также к «Митридату» на музыку А. Джайи и либретто А. Дзено [41]. В 1731-м последовали декорации к «Сироз» на музыку Дж.-Б. Перчетти и Б. Галуппи и либретто П. Метастазо [48], а также к «Массимино» на музыку Дж.-М. Орландини и либретто А. Дзено и П. Парияти [37].

Братья Валериани успели поработать и для другого знаменитого венецианского театра — Сант-Анджело, открытого в 1677 году и известного своим сотрудничеством с А. Вивальди, а позднее с К. Гольдони.

В 1721 году здесь была оформлена трагикомедия «Пастор Фидо» на музыку К. Пьетрогруа и либретто Дж.-Б. Гварини [25]. В этом же театре братья оформляли оперу «Филипп, царь Македонии» на музыку Дж. Боневенти и А. Вивальди и либретто Д. Лалли [18], а также «Антигону» на музыку Дж.-М. Орланди и либретто М. Фесанио [8] и «Химену» на музыку Дж. Бассани и М. Дзуккини и либретто Б. Паскуалиго [13]. В 1722-м были выполнены декорации для постановки «Слишком много ревности» на музыку Т. Альбинони и либретто Д. Лалли [19], а также «Защищенная невинность» на музыку Ф. Келлера и либретто Ф. Сильвани [33].

Кроме того, Валериани создавал декорации для поставленной в 1724 году в Мюнхене оперы «Амадис в Греции» [7]. Этот спектакль входил в программу празднования свадьбы сына курфюрста баварского Максимилиана Эммануила с австрийской принцессой. Очевидно, связь братьев Валериани с баварским двором была очень тесной, так как во многих упомянутых либретто, например, в либретто «Катона в Утике» или «Аэция» можно прочитать: «Все сцены оформлены по проектам и под наблюдением братьев Джузеппе и Доменико Валериани, театральных

архитекторов и художников Его императорского величества курфюрста Баварского» [17, б]. Нам пока не удалось найти, что еще братья делали для баварского двора, однако сам титул «художников курфюрста баварского» достаточно показателен.

Итак, перед нами оказывается внушительный список опер, оформленных братьями Валериани до отъезда Джузеппе в Россию. И хотя обнаружить и верно атрибутировать эскизы к этим постановкам представляется делом почти невозможным, все же следует считать большой удачей наличие самого перечня оформленных братьями спектаклей. Можно констатировать, что Валериани успешно сотрудничали с двумя весьма известными венецианскими театрами, что сотрудничество это, особенно с «самым богатым театром города» Сан-Джованни Кризостомо, было долгим и плодотворным. Валериани оформляли по несколько постановок в год. А по несколько именно Сан-Джованни Кризостомо славился качеством и количеством балетных представлений, завершающих каждый акт любого оперного спектакля, можно утверждать, что братья Валериани получили большой опыт и в области создания декораций для танцевальных интермедий.

Обращает на себя внимание и репертуар. Большинство оформленных Валериани спектаклей относятся к типу *dramma per musica* или *tragedia per musica*. Известно, что они явились предшественницами такого внушительного жанра, как *opera seria*.

Интересно отметить, что первые опыты Валериани-сценографа относятся к 1720-м годам, когда опера в Венеции, преодолев кризис предшествующего десятилетия, переживала новый расцвет. Сотрудничая с одним из самых крупных и именитых театров города, Валериани, несомненно, привнес свою лепту в развитие венецианского оперного искусства. Сценография барочной оперы была важна не менее собственно музыки и составляла значительную часть оперного действия. Оформление постановки было одной из самых существенных статей расходов для любого театра, тем более такого, который заботился о своей репутации. Во многом впечатления, которые зритель получал от того или иного спектакля, базировались на его визуальной части. Поэтому дирекция крупных театров весьма основательно подходила к вопросу выбора театрального декоратора. Братья Валериани, несомненно, имели заслуженное реноме в этой области. Можно с уверенностью говорить о том, что их работа удовлетворяла заказчиков, так как театр Сан-Джованни Кризостомо не спешил расста-

ваться с нашими мастерами. Первый оформленный ими спектакль относится к 1721 году, последний — к 1731-му. Период сотрудничества составляет десять лет. А параллельные работы для театра Сан-Анджело свидетельствуют о том, что востребованность братьев была чрезвычайно высока и театры даже конкурировали за них друг с другом.

Подводя итог данному обзору, хочется отметить, что итальянский период стал для Джузеппе Валериани временем приобретения бесценного опыта во многих областях: монументально-декоративного искусства, ведуты, сценографии. В Италии Валериани провел более 40 лет, половину из них будучи уже взрослым, вполне состоявшимся художником. Он сотрудничал с выдающимися мастерами своего времени, например с Филиппо Юваррой, принимал участие в престижных и, надо думать, высокооплачиваемых проектах, создал немалое количество собственных произведений, свидетельствующих о наличии таланта и мастерovitости. Можно предположить, что, приняв в 1742 году приглашение работать при дворе Елизаветы Петровны, Валериани не предполагал навсегда покидать родину, так как не принадлежал к маловостребованным мастерам. Напротив, его можно считать примером художника, сумевшего реализовать в равной мере все свои способности. Валериани обладал необходимым универсализмом, позволявшим легко переходить от ведуты к монументальной живописи, от нее к театрально-декорационному искусству, а широкая образованность, знание античного искусства и мифологии, также, как и умение быть адекватным современности, помогали ему получать и успешно выполнять сложные и престижные заказы. Не следует удивляться тому, что все его способности, как и весь многообразный опыт, оказались чрезвычайно востребованы в нашем отечестве, куда он отправится в возрасте 44 лет и где его будет ждать новый период творчества, не менее насыщенный, чем годы, проведенные в родных пенатах.

Список литературы

1. Бенуа А. Выставка, посвященная времени Елизаветы Петровны // Старые годы. 1912. Май. С. 3–16.
2. Коноплева М.С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества. Л., 1948.

3. *Столетов А.Г.* Избранные сочинения. М.; Л., 1950.
4. *Федорова-Давыдова И.* Новые штрихи к изучению творчества Джузеппе Валериани // Искусство. 1982. № 10. С. 64–68.
5. *Albrizzi G.-B.* Forestiere Illuminato Intorno Le Cose Più Rare, E Curiose, Antiche E Moderne Della Città di Venezia, E Dell'Isole Circonvicine. Venezia, 1740.
6. *Albrizzi G.-B.* Forestiere Illuminato Intorno Le Cose Più Rare, E Curiose, Antiche E Moderne Della Città di Venezia, E Dell'Isole Circonvicine. Venezia, 1806.
7. Amadis di Grecia, drama per musica da rappresentarsi con pompa usitata, festeggiando il parto felice di sua altezza serenissima Maria Amalia, principessa elettorale di Baviera [...] per commando et ordinanza di sua altezza [...] Massimiliano Emanuele, duca dell'alta e bassa Baviera [...] In Monaco nel mese di Ottobre, 1724. [Monaco]: apresso Giovanni [!] Luca Straub, Stampatore, 1724.
8. Antigona. Tragedia ristretta ad uso di cantarsi la seconda volta nel teatro di S. Angelo il Carnevale dell'anno 1721. In Venezia per Marino Rossetti all'Insegna della Pace. MDCCXXI [i.e., 1721].
9. Berenice. Drama da cantarsi. Venezia. Appresso Marino Rossetti, in Merceria all'insegna della Pace. MDCCXXV [i.e., 1725].
10. [Bonlini G.C.] Le Glorie della poesia, e della musica. Contenute nell'esatta notitia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quiui sin' hora rapresentati. Con gl'auttori della poesia, e della musica e con le annotationi a suoi luoghi proprij. Venezia, 1730.
11. *Borghese D.* Un grande artista romano alla corte della figlia di Pietro il Grande: Giuseppe Valeriani nel bicentenario della morte // Strenna dei romanisti. 1962. P. 58–61.
12. Catone in Utica. Tragedia per musica [...] da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo nel carnevale del 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarigo. MDCCXXIX [i.e., 1729]
13. Cimene. Tragedia da cantarsi nel teatro di S. Angelo nelle notti autunnali l'anno 1721. In Venezia Presso Marino Rossetti in Merzeria all'Insegna della Pace. MDCCXXI [i.e., 1721].
14. *De Bei F.* I Fratelli Valeriani e la decorazione di villa Taverna Borghese a Frascati // Arte in Friuli, Arte a Trieste. 1999. № 18–19. P. 135–144.
15. Devises et emblèmes anciennes et modernes tirées des plus célèbres auteurs , avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en

anglois, en flamand et en allemand [par H. Offelen], par les soins de Daniel de La Feuille. [S.l.], 1693.

16. Didone abbandonata. Tragedia [...] da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo nell'autunno dell'anno 1730 [...] In Venetia, appresso Carlo Buonarigo. MDCCXXX [i.e., 1730].

17. Ezio. *Dramma per musica* [...] da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostom[o] nell'autunno dell'anno 1728. *In Venezia apresso Carlo Buonarigo.* MDC-CXXVIII [i.e., 1728].

18. *Filippo Re' Di Macedonia.* Drama per musica [...] da recitarsi nel Teatro di S. Angelo il Carnevale dell'anno 1721. In Venezia per Marino Rossetti all'Insegna della Pace. MDCCXXI [i.e., 1721].

19. *Gl'Eccessi Della Gelosia.* Gl'Eccessi della gelosia. Drama per musica [...] da rappresentarsi nel teatro di S. Angiolo nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia Presso Marino Rossetti, in Merceria all'Insegna della Pace. MDCCXXII [i.e., 1722].

20. Gl'Equivoci D'Amore, E D'Innocenza. Drama per musica [...] Venezia Appresso Marino Rossetti, in Merceria all'Insegna della Pace. MDCCXXIII [i.e., 1723].

21. Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Cavaliere di Santi Mauritio e Lazzaro, nella quale si descrivono diverse imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Province d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo ed altre infinite materie. Padova, 1618.

22. Iconologia, ovvero Descrittione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa perugino cavaliere de' santi Mauritio, & Lazaro. In Padova per Pietro Paolo Tozzi, 1611.

23. Idaspe. Tragedia per musica [...] da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo [...] In Venezia appresso Carlo Buonarigo. MDCCXXX [i.e., 1730]

24. Ifigenia In Tauride. Tragedia variata ad uso di cantarsi. Venezia. Appresso Marino Rossetti, in Merceria all'insegna della Pace. MDCCXXV [i.e., 1725].

25. Il Pastor Fido. Tragicommedia Pastorale. Padoa Appresso Gio: Battista Conzatti. MDCCXXI [i.e., 1721].

26. Il Più Fedel Tra' Gl'Amici. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani In Venezia Appresso Marino Rossetti, in Merceria all'Insegna della Pace. MDCCXXIV [i.e., 1724].

27. Il Trionfo della Virtù. Tragedia per musica di Artino Corasio Pastore arcade da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. In Venezia appresso

Marino Rossetti in Marceria all'Insegna della Pace. MDCCXXIV [i.e., 1724].

28. Ipermestra. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di San Gio[vanni] Grisostomo [...] Venezia Appresso Marino Rossetti, in Marceria all'Insegna della Pace. MDCCXXIV [i.e., 1724].

29. La Fede ne' Tradimenti. Tragedia per musica di Artino Corasio Pastore arcade da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. In Venezia appresso Marino Rossetti in Marceria all'Insegna della Pace. MDCCXXI [i.e., 1721].

30. La Rosmira Fedele. Drama per musica. Venezia, Appresso Marino Rossetti, in Marceria all'insegna della Pace. MDCCXXV [i.e., 1725].

31. La Verita in Cimento. Tragedia per musica di Artino Corasio Pastore arcade da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. MDCCXX [i.e., 1720]; In Venezia appresso Marino Rossetti in Marceria all'Insegna della Pace.

32. L'Abbandono di Armida. Trattenimento scenico da cantarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo nell'ultima sera di carnevale dell'anno 1729. In Venezia, appresso Carlo Bonarigo. MDCCXXIX [i.e., 1729].

33. L'Innocenza Difesa. Drama per musica [...] da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia Presso Marino Rossetti, in Marceria all'Insegna della Pace. MDCCXXII [i.e., 1722].

34. Lo «Stato tuscolano» degli Altemps e dei Borghese a Frascati. Studi sulle ville Angelina, Mondragone, Taverna-Parisi, Torlonia / A cura di M.B. Guerrieri Borsoi. Roma, 2012.

35. *Magani F.* Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo: le mostre di Roma e Venezia // Arte Veneta. 2004. V. 61.

36. *Mallè L.*, Stupinigi. Un capolavoro del Settecento europeo tra barocchetto e classicismo, Torino, 1968.

37. Massimiano. Drama per musica, da rappresentarsi nel [...] teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo [...] In Venetia Appresso Carlo Buonarigo in Merzaria. 1731.

38. *Mazza B.* Disegni inediti di Giuseppe Valeriani tra Montréal e Santa Monica // Venezia Arti. 1994. Vol. 8.

39. *Mércure de France.* 1783. Mars.

40. Mitridate Re Di Ponto Vincitor di sè stesso. Drama da cantarsi nel celebre Teatro Grimani in S. Giovanni Grisostomo [...] In Venezia appresso Marino Rossetti, in Marceria all'Insegna della Pace. MDCCXXIII [i.e., 1723].

41. Mitridate. Drama per musica. In Venezia Appresso Carlo Buonarigo. MDCCXXX [i.e., 1730].

42. *Nagler G.-K.* Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. B. 19. München, 1849.

43. Onorio. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo nell'autunno dell'anno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarigo. MDCCXXIX [i.e., 1729].

44. *Romolo E Tazio.* Tragedia per musica di Artino Corasio Pastore arcade da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. In Venezia appresso Marino Rossetti in Marceria all'Insegna della Pace. MDCCXXII [i.e., 1722].

45. *Rossi F.* Giuseppe Valeriani primo scenografo alla corte degli Zar // Studi Piemontesi. 2005. № 34. P. 367–387.

46. *Seiz J. Knox G.* Un soffito attribuito a Gaspare Diziani e ai Valeriani da Ca'Dandolo al Butterworth Center di Moline // Arte Veneta. 2004. V. 61. P. 228–232.

47. Semiramide riconosciuta. Drama per musica [...] da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo nel carnevale del 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarigo. MDCCXXIX [i.e., 1729].

48. Siroe Re di Persia. Tragedia per musica [...] da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo [...] In Venezia appresso Carlo Buonarigo in Marceria. MDCCXXXI [i.e., 1731].

49. *Ticozzi S.* Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione. V. 3. Milano, 1832.

50. <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2010/bibliothque-d39un-rudit-bibliophile-rome-et-l39italie-pf1033/lot.367.html>.

51. <http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-e-giuseppe-valeriani>

ДАНТОВСКИЙ КОДЕКС PHILLIPPS 9589

С. Лоруссо

Заместитель профессора Болонского университета (Италия)

Аннотация. Данная статья рассматривает изучение Кодекса, древней рукописи Данте, написанной на пергаменте и украшенной миниатюрами. Эта рукопись находится на сохранении в Равенне, в Центре Данте, принадлежащем монахам францисканцам. Эта рукопись известна международному сообществу под кодом *Phillips 9589* и знаменита не только потому, что представляет собой единственный палимпсест Данте, но и потому что в части *scriptio superior* содержит одну из самых древних традиций написания Комедии Данте, названной *tradizione a*, или «древняя вульгата». Исследование, проведенное в несколько этапов, было направлено на углубленное изучение технико-диагностических аспектов.

В частности:

- оценка степени сохранности;
- оценка материалов;
- улучшение удобочитаемости рукописи Данте и чтение палимпсеста;
- оценка места сохранения рукописи;
- введение текста рукописи в компьютер с целью его использования в Интернете. Для проведения этих исследований были применены щадящие диагностические методы обработки документов:
- цифровая фотография;
- видеомикроскоп, анализирующий изображение;
- спектрофотометрическая колориметрия;
- флуоресценция лучей X (XRF);
- мультиспектральная система получения изображений (*MuSIS Multispectral Imaging System*);
- приборы для исследования окружающей среды (термогигрометр, люксметр, измеритель пыли *PTS* и *PM 10*).

IL CODICE DANTESCO “PHILLIPPS 9589”: INDAGINE SULLO STATO DI CONSERVAZIONE E MONITORAGGIO MICROCLIMATICO DELL’AMBIENTE DI COLLOCAZIONE

Abstract. *This research deals with the Dante Code, catalogued at the Library of the Dante Centre of the “Fratelli Minori Conventuali” of Ravenna such as manuscript n. 2 and known to the international scientific community with the code: “Phillips 9589”.*

In detail, the study of the Code has taken into consideration the historical-artistic, diagnostic-material and environmental aspects, with reference to the analytics description and to the executive techniques, to the characterization of the constituent materials and to the evaluation of the restoration state in relation to the microclimatic parameters of its environmental collocation. According to this, some diagnostic techniques have been carried out in order to highlight the “scriptio inferior” and to create alteration and degradation areas, therefore the aim of creating a documentation based on a digital support has been expressed, with the purpose of finding out the causes of decay and of a possible work of restoration.

At last, the microclimatic monitoring has completed the analysis of the manuscript-environment system, coming at a reliable and objective evaluation of the current situation and condition.

1. Introduzione

La presente ricerca ha come oggetto la valutazione dei parametri microclimatici relativi al Codice dantesco catalogato presso la Biblioteca del Centro Dantesco dei Fratelli Minori Conventuali di Ravenna come Manoscritto n. 2 (fig. 1). Lo studio è stato condotto nell’ambito di un accordo di collaborazione fra il Centro Dantesco e il Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna).

Tale Codice è noto alla comunità scientifica internazionale con la sigla “Phillips 9589” e deve la sua notorietà al fatto non solo di essere l’unico palinsesto dantesco, ma anche di conservare, nella *scriptio superior*, uno tra i testimoni più antichi di quel ramo

della tradizione manoscritta della Commedia di Dante chiamata “tradizione?”, la cosiddetta “antica vulgata”.

Il presente lavoro si pone come completamento di una più ampia ricerca, condotta in maniera parallela dal punto di vista storico-artistico e diagnostico-materico e relativa alla descrizione analitica del codice, alla caratterizzazione dei materiali e alla valutazione dello stato di conservazione [1]. In relazione agli aspetti di carattere storico-artistico, lo studio ha riguardato le tecniche esecutive per la realizzazione del manufatto nell’ambito di quelle in uso per i manoscritti miniati medievali, con l’effettuazione – ad un tempo – della caratterizzazione chimico-fisica dei materiali costituenti.

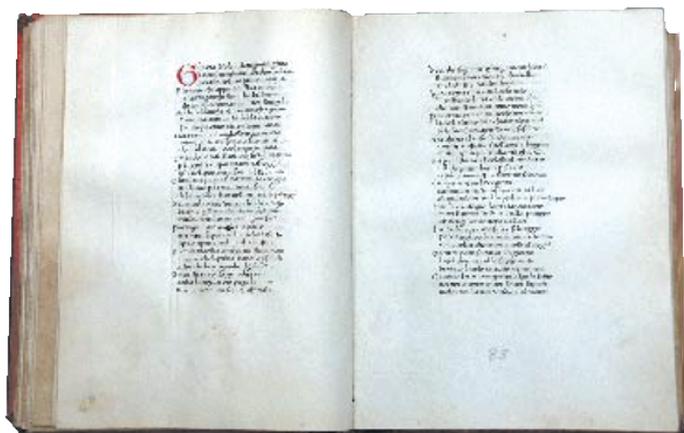


Figura 1. Il Codice dantesco “Phillipps 9589”

In particolare, in questa nota si intende evidenziare che il manufatto, ancorché in uno stato di conservazione complessivamente buono, presenta alcune zone che hanno subito l’azione dei fattori microclimatici dell’ambiente in cui esso è collocato. Tali zone, scelte opportunamente e riconducibili alle diverse parti – sia di supporto che di materiale scrittorio – componenti del manufatto, sono ritenute emblematiche per rappresentare l’azione di alterazione-degradazione. Vengono, quindi, mostrati i risultati ottenuti con l’impiego di alcune tecniche diagnostiche allo scopo di valutare l’entità del degrado [2-6].

A tale risultanza analitica fa seguito l’indagine relativa al monitoraggio microclimatico con la rilevazione dei dati termoigro-

metrici dell’ambiente di collocazione del codice. È così possibile, mediante lo studio del sistema: manufatto-ambiente, pervenire ad una valutazione oggettiva e affidabile della situazione e della condizione indagate, per modo che, individuate le cause, si possa in maniera corretta intervenire previamente con l’obiettivo di tutelare il prezioso bene culturale [7-11].

2. Indagine sullo stato di conservazione

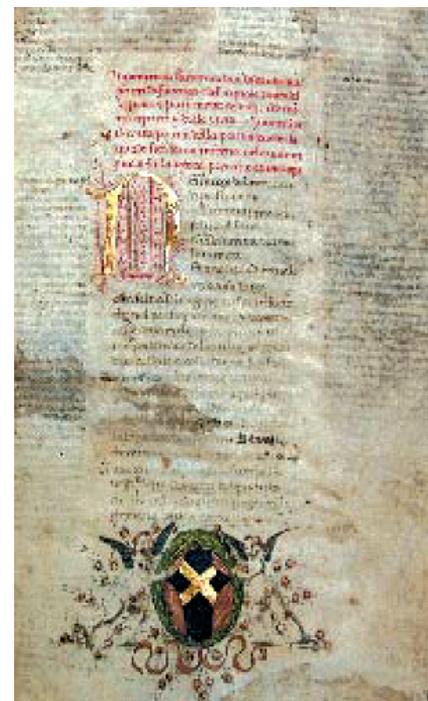


Figura 2. Inferno, prima carta della Cantica; sono visibili incipit, rubrica, lettera filigranata e stemma gentilizio.

I principali fenomeni di alterazione riscontrabili nel manufatto sono riconducibili al supporto pergameneo, agli inchiostri, alle dorature, alle lettere colorate, e alla presenza della scriptio inferior nelle Cantiche dell’Inferno e del Paradiso. I risultati riportati di seguito sono stati ottenuti mediante l’impiego di alcune tecniche diagnostiche.

2.1. Il supporto

Nel manoscritto sono presenti due tipologie di pergamena, che già in origine dovevano avere un aspetto assai diverso. Infatti, le parti dedicate all’Inferno e al Paradiso sono costituite da un materiale pergameneo più scuro e giallo, probabilmente ottenuto da pelli di vitello, la qual cosa presuppone se non l’utilizzo di pelli derivanti da animali di specie diverse rispetto a quel-

le impiegate per il Purgatorio, quantomeno una diversa tipologia di lavorazione. La pergamena, nel caso dell’Inferno e del Paradiso, mostra oltre ad un ingiallimento spiccato, anche alcune evidenti manifestazioni di degrado, quali assottigliamenti e macchie (fig. 2). L’ingiallimento della pergamena può essere imputabile sia ad



una lavorazione più grossolana, sia alle caratteristiche dell'animale da cui derivava la pelle. Infatti, per ottenere un buon risultato estetico, il materiale grezzo doveva subire numerosi trattamenti, ma il risultato finale era altresì influenzato dalle caratteristiche del pelo e dall'età dell'animale.

Il supporto del Purgatorio risulta più chiaro e uniforme, sia come colore che come spessore (fig. 3).

Figura 3. Purgatorio, prima carta della Cantica in cui è visibile la lettera filigranata.

Riguardo alle due differenti tipologie dei supporti si possono formulare due diverse ipotesi. È possibile che fin dall'inizio si fosse usata una diversa qualità di pergamena per le tre Cantiche: in questo caso però si dovrebbe considerare quantomeno insolita tale eventualità, trattandosi di un codice che dovrebbe mostrare una certa continuità.

Un'altra ipotesi è che delle tre cantiche, forse rilegate separatamente, quella del Purgatorio sia andata perduta o distrutta dopo poco tempo e quindi sostituita da un altro testo, di differente supporto e scrittura. A tale proposito, va ricordato che anche i copisti sono sicuramente diversi.

2.2. Inchiostri metallo-gallici

La spettrometria di fluorescenza di Raggi X (sistema portatile Electronic Industry Support – 30 kV, 0,5 mA), applicata agli inchiostri neri di tutte e tre le Cantiche, ha permesso di individuare la presenza di ferro (Fe) e rame (Cu): si tratterebbe dunque di inchiostri metallo-gallici. La presenza dei due elementi fa supporre che sia stata adoperata una miscela di solfato di ferro e solfato di rame (fig. 4). Alcune carte sono interessate da fenomeni di degrado come, ad esempio, assottigliamenti e vere e proprie lacune (fig. 5).

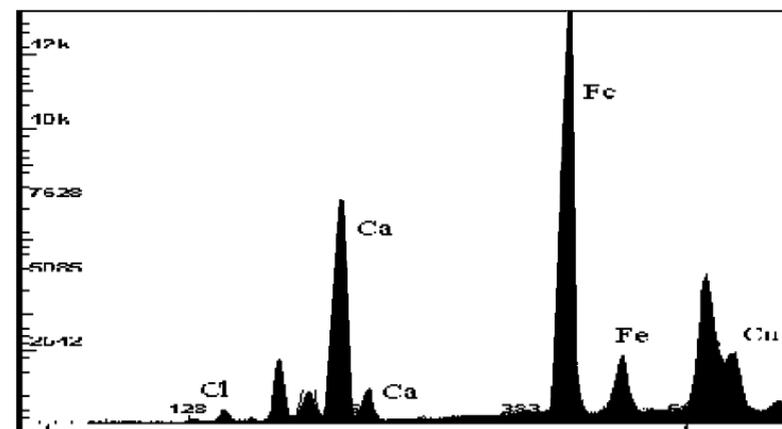


Figura 4. Spettro di fluorescenza dell'inchiostro nero.



Figura 5. Paradiso, carte

La pergamena è molto ingiallita e, in coincidenza della porzione contenente la scrittura, il testo risulta illeggibile e fortemente inscurito, presentando, per alcune parole, vere e proprie perforazioni del supporto. La reattività degli inchiostri metallo-gallici nei confronti del supporto è in rapporto alla composizione e alla proporzione degli ingredienti, mentre la pergamena, trattata con calce, almeno in origine possiede una basicità residua sulla superficie che la protegge dall'attacco di inchiostri acidi. Considerando che la pergamena interessata da questo tipo di degrado è più sottile rispetto ad altre, è possibile ipotizzare che l'azione dell'acqua abbia favorito un duplice effetto: da una parte la diminuzione della quantità di calce nella pergamena, dall'altra, idratando l'inchiostro, l'attivazione dell'acido presente.

238 verso e 239 recto, degrado causato dall'attacco di inchiostri acidi.

2.3. La doratura

La doratura a guazzo è stata adoperata per la realizzazione delle lettere filigranate, della croce dello stemma gentilizio e delle decorazioni floreali che lo circondano. Dalle indagini condotte con il videomicroscopio ad analisi di immagine (Olympus PV-10 con obiettivo zoom ad ingrandimenti variabili da 50x a 200x), si può supporre che la tecnica impiegata sia quella della doratura a guazzo: la foglia d'oro veniva applicata su una preparazione a bolo – argilla di colore rosso, macinata finemente, stemperata con albume d'uovo ed applicata a pennello – e successivamente levigata e lucidata mediante una operazione detta di brunitura. Le indagini al videomicroscopio hanno evidenziato lacune, sia nella foglia, che nella preparazione a bolo (fig. 6). In particolare, la decorazione floreale evidenzia una perdita quasi totale dell'originaria doratura e preparazione, presentando solo in alcuni punti il bolo e residui della foglia.

Le indagini hanno messo in evidenza un altro tipo di doratura, quella a conchiglia, impiegata per la realizzazione di rifiniture e di decorazioni di piccole dimensioni: l'oro in polvere veniva finemente triturato ed applicato con tempere acquose e steso come un normale pigmento (fig. 7).



Figura 6. Particolare della lacuna nella doratura (videomicroscopio ad analisi di immagine, 200x).



Figura 7. Particolare della doratura a conchiglia dell'ala del putto (videomicroscopio ad analisi di immagine, 70x).

2.4. Capolettiera a colore

Un altro aspetto preso in considerazione è relativo alle lettere semplici, realizzate all'inizio di ogni canto con due diversi pigmenti. Ad una prima indagine si sono identificate diverse tipologie dell'aspetto del film pittorico:

a) Lettere azzurre

Le lettere di colorazione azzurra sono apparentemente uguali in tutte e tre le Cantiche: il colore si presenta di una tonalità scura e opaca.

b) Lettere rosse

Le lettere rosse si presentano in due tipologie: film molto coprente e lucido e film coprente e opaco. Le immagini ottenute hanno evidenziato la diversa consistenza dal film. Le lettere realizzate con colore rosso e all'apparenza più lucide presentano uno strato pittorico più spesso e uniforme (fig. 8).

In base ai risultati della spettroscopia di fluorescenza di raggi X, sono stati individuati i pigmenti utilizzati: in particolare, cinabro per il rosso e azzurrite per l'azzurro. L'aspetto differente del film pittorico è probabilmente dovuto sia ad una diversa consistenza del pigmento sia all'utilizzo di leganti diversi.



Figura 8. Ripresa di un particolare del film pittorico (videomicroscopio ad analisi di immagine 200x).

2.5. Scriptio Inferior

Un sistema di indagine multispettrale per l'acquisizione di immagini (Multispectral Imaging MuSIS MS, lunghezze d'onda dall'infrarosso all'ultravioletto) è stato impiegato per evidenziare la scriptio inferior di alcune zone palinseste del codice (figg. 9 e 10).

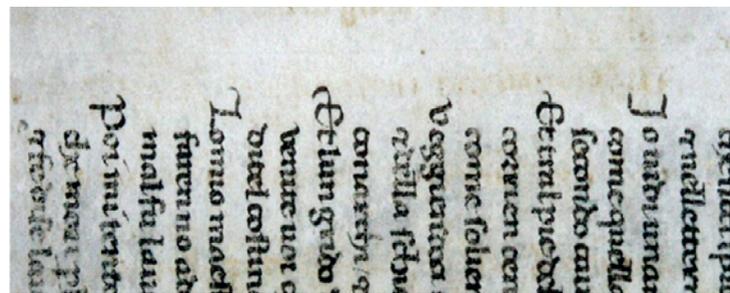


Figura 9. Inferno, carta 27 verso: tracce della scriptio inferior; immagine nel visibile.

Infatti, le parti del Codice dedicate all'Inferno e al Paradiso presentano numerose tracce di scriptio inferior e, in coincidenza della porzione di pergamena in cui si trova il testo eliminato, il supporto risulta molto più trasparente, a causa della rasatura meccanica: il probabile utilizzo di uno strumento meccanico ha portato all'assottigliamento del supporto, provocando una diminuzione dello spessore e una maggiore trasparenza del supporto pergameneo.

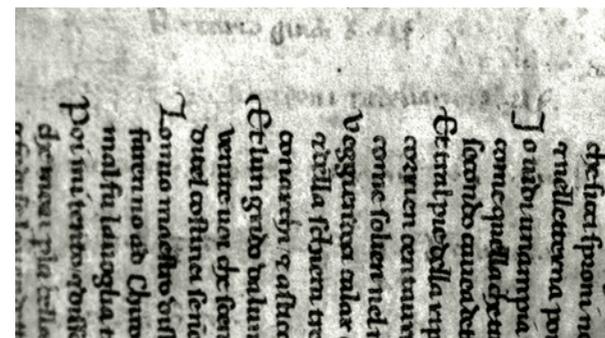


Figura 10. Inferno, carta 27 verso: scriptio inferior (370 nm in UV).

Come evidenziato nelle figg. 9 e 10, è possibile rendere più leggibile ciò che a occhio nudo risulta solo una leggera traccia. In particolare, le lunghezze d'onda che forniscono i risultati migliori sono quelle nella zona dell'ultravioletto.

3. Monitoraggio microclimatico

I parametri microclimatici, in particolare quelli termoigrometrici, condizionano il benessere dei materiali costituenti i beni culturali: nel caso specifico essi possono rappresentare un indice di rischio particolarmente elevato per il materiale pergameneo di cui è costituito il codice oggetto di questa indagine. Per questo risulta di fondamentale importanza controllare nel tempo gli andamenti termoigrometrici e le corrispondenti escursioni giornaliere, allo scopo di valutare se le condizioni microclimatiche sono rispondenti a quanto stabilito dalla normativa UNI 10829 del 1999 (tab. 1).

Il monitoraggio nell'arco di tempo di un anno solare a partire dal 16 maggio 2002 sino al 28 aprile 2003, ha avuto lo scopo di:

- registrare i dati microclimatici mediante l'impiego di termoigrometri elettronici che hanno la possibilità di memorizzazione interna e trasferimento dei dati al computer;
- elaborare i dati suddetti allo scopo di esaminare gli andamenti giornalieri e nell'intero periodo di misura;
- confrontare i dati di temperatura e umidità relativa con i limiti termoigrometrici specifici per pergamena e miniatura, come individuati dalla Normativa UNI 10829;

Tabella 1. Limiti termoigrometrici secondo la Norma UNI 10829 del 1999.

Materiali costituenti la collezione	T °C	Δ T °C	UR %	Δ UR %
<i>a) materiali/oggetti di natura organica</i>				
Carta, cartapesta, lavori artistici in carta, veline tappezzeria in carta collezioni filateliche, manoscritti, papiri, stampe, materiali in cellulosa	18-22	1,5	40-55	6
Tessuti, velari, tendaggi, tappeti, tappezzeria in stoffa, arazzi, seta, costumi, abiti, paramenti religiosi, materiali naturali, sisal, juta	19-24	1,5	30-50	6

Cere, cere anatomiche	< 18	N. R.	N.R.	N.R.
Erbari e collezioni botaniche	21-23	1,5	40-60	2
Collezioni entomologiche	19-24	1,5	40-60	6
Animali e organi anatomici conservati in naftalina	15-25		N.R.	N.R.
Animali e organi anatomici essiccati, mummie	21-23	1,5	20-35	
Pellicce, piume, animali e oggetti impagliati	4-10	1,5	30-50	5
Acquarelli, disegni, pastelli	19-24	1,5	45-60	2
Collezioni etnografiche, maschere, cuoio, indumenti in cuoio	19-24	1,5	45-60	6
Dipinti su tela, pitture a olio su tela e canovaccio, tempere, guazzi	19-24	1,5	40-55	6
Documenti e materiale d'archivio	13-18		50-60	
Libri preziosi, libri rilegati in pelle, rilegatura in pelle, pergamena, miniature	19-24	1,5	45-55	6
Lacche, mobili intarsiati, decorati e laccati	19-24	1,5	50-60	2
Sculture policrome in legno, legno dipinto, pitture su legno, icone, pendole in legno, strumenti musicali in legno	19-24	1,5	50-60	2
Sculture in legno non dipinte, oggetti in vimini, pannelli in legno o corteccia	19-24	1,5	45-60	2
<i>b) materiali/oggetti di natura inorganica</i>				
Porcellane ceramiche, gres, terracotta, tegole non da scavo e da scavo demineralizzate	N. R.		N. R.	10
Pietre, rocce, minerali, meteoriti (porosi) stabili	19-24		40-60	6
Mosaici di pietre, pietre, rocce	15-25		20-60	10
Minerali, meteoriti (non porosi) fossili e collezioni di pietre				
Metalli, metalli levigati, leghe metalliche, argenti, armature, armi, bronzi, monete, oggetti in rame, stagno, ferro, acciaio, piombo, peltri	N. R.		< 50	
Metalli con siti di corrosione attivi	N. R.		< 40	
Ori	N.R.		N.R.	
Gesso	21-23	1,5	45-55	2
Vetri instabili, iridescenti, sensibili, mosaici di vetro sensibili	20-24	1,5	40-45	

Tabella 1. Limiti termoigrometrici secondo la Norma UNI 10829 del 1999 (seguito).

Materiali costituenti la collezione	T °C	Δ T °C	UR %	Δ UR %
<i>c) oggetti misti</i>				
Pitture murali, affreschi, sinopie (staccate)	10-24		55-65	
Pitture murali: a secco (staccate)	10-24		50-65	
Avori, nidi, uova, corna, collezioni malacologiche, coralli	19-24	1,5	40-60	6
Dischi fonografici	10-21		40-55	2
Fibre sintetiche	19-24		40-60	
Film, fotografie a colori	0-15		30-45	
Film, fotografie in bianco e nero	10-15		30-45	
Nastri magnetici (esclusi nastri per computer e videotape)	10-15		40-60	
Oggetti di materiali organici provenienti da zone di scavo umide (prima del trattamento)	19-24		In aria satura	
Materie plastiche	19-24		30-50	
<i>N.R. = non rilevante</i>				

– analizzare le escursioni giornaliere di temperatura e di umidità relativa e confrontarle con i valori indicati dalla stessa Normativa UNI;

– ricercare e stabilire possibili relazioni fra gli andamenti dei parametri microclimatici e le modalità di gestione degli ambienti.

A tal fine sono stati effettuati rilievi di temperatura e umidità per periodi di 10-15 giorni, posizionando un termoigrometro sopra la custodia del manoscritto e all'interno della cassaforte collocata nei locali della Biblioteca del Centro Dantesco in cui è custodito il codice Phillipps 9589.

Sono stati raccolti dati ad intervalli di 1 ora: gli andamenti e le considerazioni corrispondenti sono riportati di seguito.

3.1. Rilevamenti

Per maggiore chiarezza, i dati sono stati ripartiti nelle quattro stagioni. Gli andamenti corrispondenti sono riportati nei grafici in riferimento alle fasce di benessere del materiale pergameneo.

A. Campagna primaverile 2002

Sono state effettuate misure termoigrometriche nel periodo dal 16/05/2002 al 31/05/2002 (figg. 11-14).

B. Campagna estiva 2002

Sono state effettuate misure termoigrometriche in tre diversi periodi.

- periodo dal 09/07/2002 al 19/07/2002 (figg. 15-18);
- periodo dal 09/08/2002 al 20/08/2002 (figg. 19-22);
- periodo dal 9/09/2002 al 20/09/2002 (figg. 23-26).

C. Campagna autunnale 2002

Sono state effettuate misure termoigrometriche in tre diversi periodi:

- periodo dal 9/10/2002 al 20/10/2002 (figg. 27-30);
- periodo dal 9/11/2002 al 20/11/2002 (figg. 31-34);
- periodo dal 7/12/2002 al 18/12/2002 (figg. 35-38).

D. Campagna invernale 2003

Sono state effettuate misure termoigrometriche in due diversi periodi:

- periodo dal 9/01/2003 al 20/01/2003 (figg. 39-42);
- periodo dal 7/02/2003 al 18/02/2003 (figg. 43-46).

E. Campagna primaverile 2003

Sono state effettuate misure termoigrometriche in due diversi periodi:

- periodo dal 15/03/2003 al 24/03/2003 (figg. 47-50);
- periodo dal 18/04/2003 al 28/04/2003 (figg. 51-54).

3.2. Discussione dei risultati

I dati rilevati nell'intero periodo annuale sono stati suddivisi in campagne relative alle quattro stagioni, a partire dalla primavera 2002. I risultati ottenuti sono discussi di seguito secondo il medesimo schema.

Campagna primaverile

➤ Periodo: 16-31 maggio 2002.

I valori di temperatura si mantengono sempre entro i limiti consentiti, pur toccando valori vicini al massimo indicato (24°C), soprattutto negli ultimi giorni del mese (dal 26 al 31) (fig. 11).

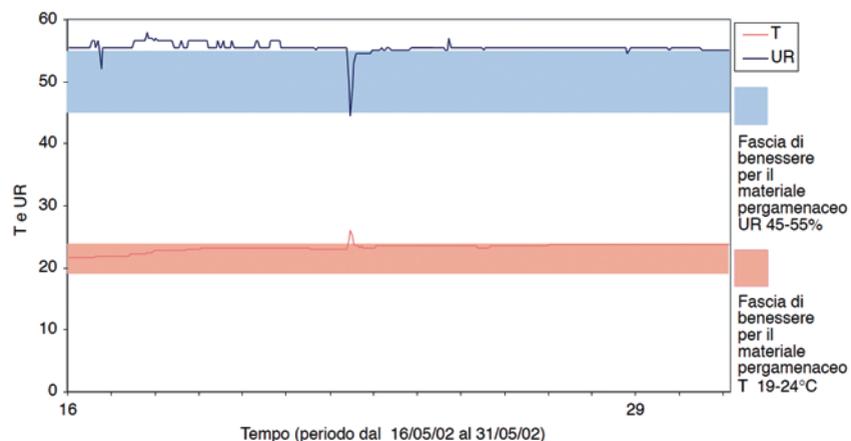


Figura 11. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per materiale pergamenaceo.

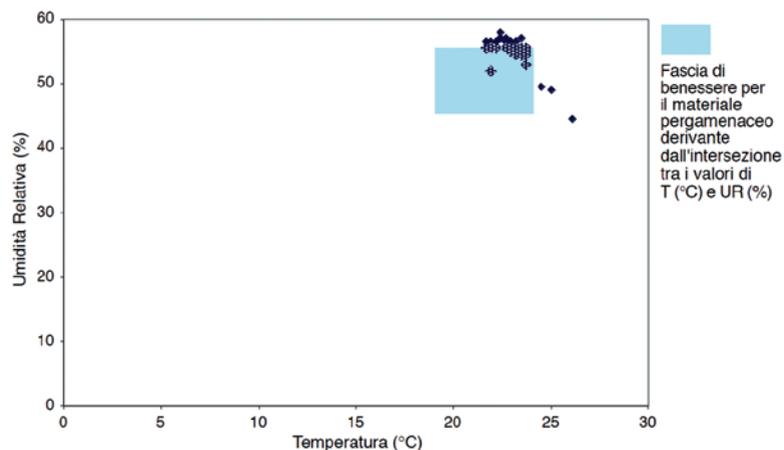


Figura 12. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 16/05/2002 al 31/05/2002.

I valori di umidità relativa sono uguali o di poco superiori al limite massimo consentito, assestandosi mediamente tra il 55-55,5% (fig. 11).

I valori che si riferiscono agli stati psicrometrici, in parte al di dentro e in parte al di fuori della fascia di benessere, evidenziano quanto sottolineato in precedenza (fig. 12).

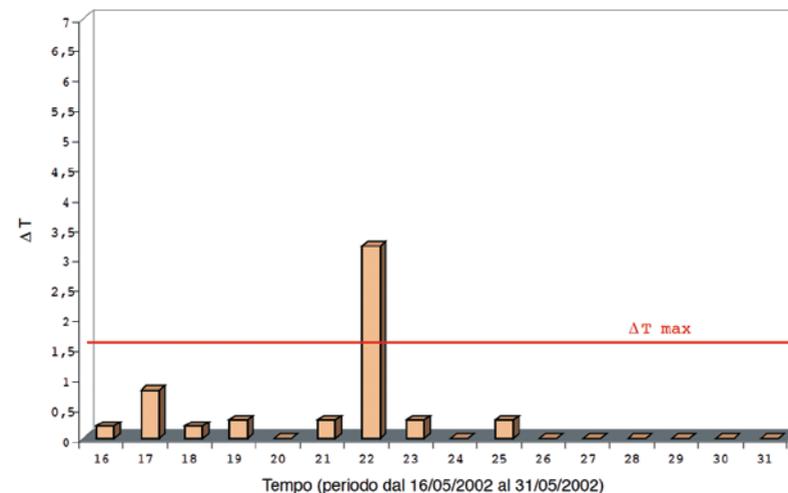


Figura 13. Escursione giornaliera di Temperatura in confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

Si registrano minime variazioni di temperatura (nell'ordine di 0-0,8°C) ad eccezione del giorno 22 in cui, tra le 9 e le 11, si registra una variazione pari a 3,2°C, probabilmente dovuta allo spostamento del manufatto dall'interno della cassaforte alla sala di lettura della Biblioteca per consentirne la visione (fig. 13).

Ad eccezione del giorno 22, l'escursione media di temperatura è sempre al di sotto di 1,5°C, limite massimo consigliato per i materiali pergamenacei (fig. 13).

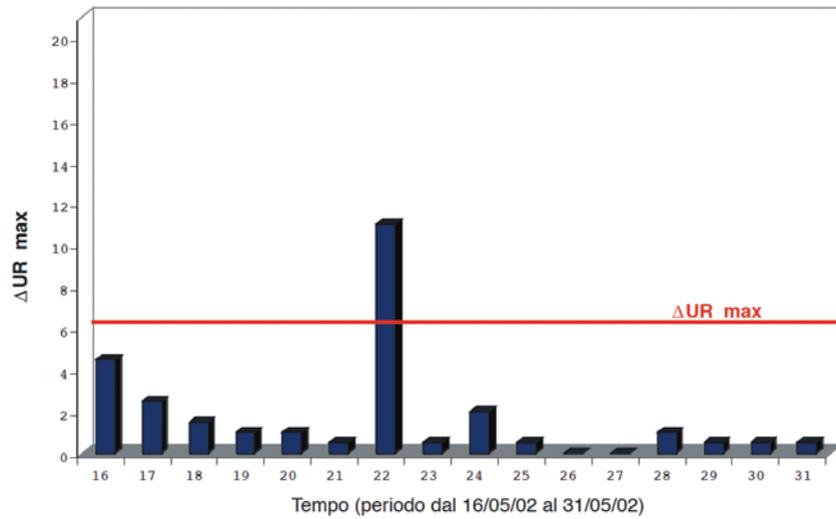


Figura 14. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con l'escursione massima consentita (6%).

Le variazioni giornaliere di umidità relativa sono ben al di sotto del 6% massimo consigliato, salvo il 22 maggio, giorno in cui si rileva una variazione pari all'11% (fig. 14).

Campagna estiva 2002

➤ 1° Periodo: 9-19 luglio 2002.

Si riscontrano valori di temperatura sempre al di sopra del limite massimo indicato di 24°C (fig. 15).

I valori di umidità relativa possono sostanzialmente considerarsi accettabili, pur presentando alcuni picchi al di sotto del limite minimo consigliato del 45% (fig. 15). I valori relativi agli stati psicrometrici sono decisamente al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 16).

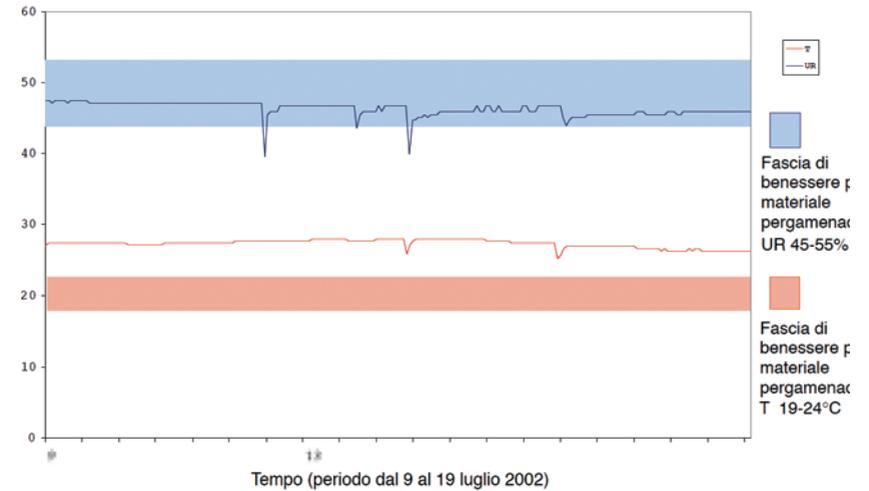


Figura 15. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per materiale pergamenaceo.

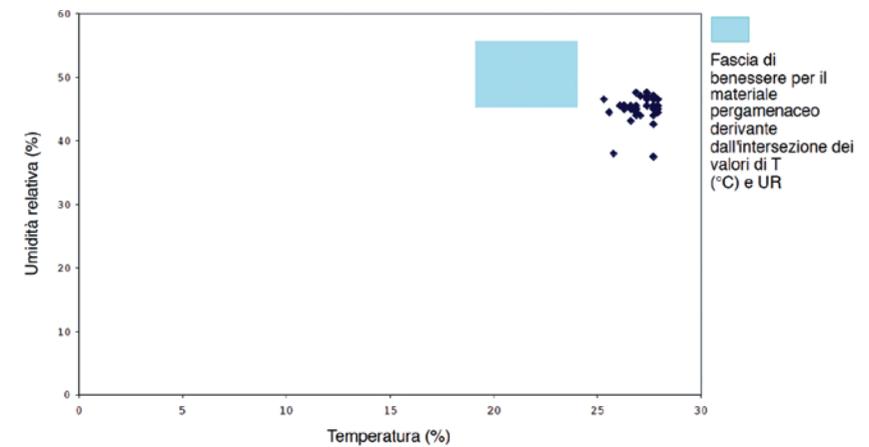


Figura 16. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 9/07/2002 al 19/07/2002.

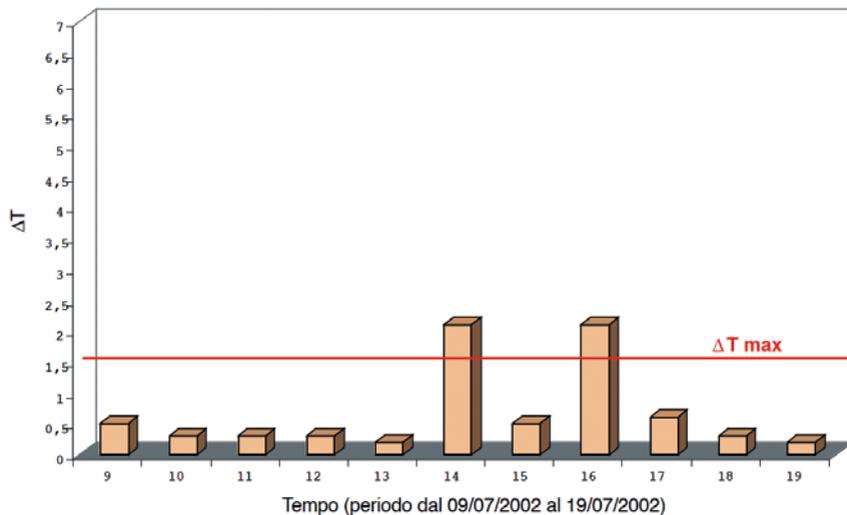


Figura 17. Escursione giornaliera di Temperatura in confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

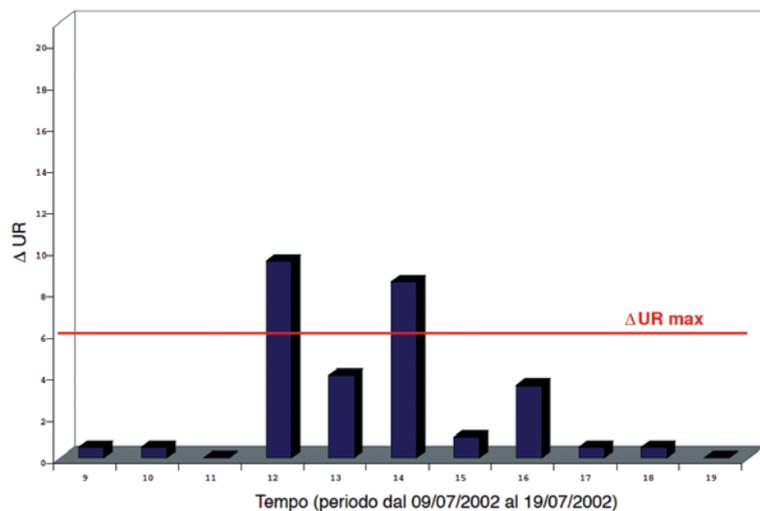


Figura 18. Escursione giornaliera di Umidità Relativa in confronto con la massima escursione consentita (6%).

L'escursione giornaliera di temperatura è sempre inferiore al valore massimo di 1,5°C, a parte i giorni 14 e 16 nei quali l'entità arriva a 2,1°C (fig. 17).

La variazione di umidità relativa supera il 6% nei giorni 12 e 14 (fig. 18).

> 2° Periodo: 9-20 agosto 2002

I valori di temperatura sono sempre al di sopra del limite massimo di 24°C indicato per il materiale pergamenaceo (fig. 19).

I valori di umidità relativa possono considerarsi accettabili, sebbene molto vicini al limite minimo del 45% (fig. 19).

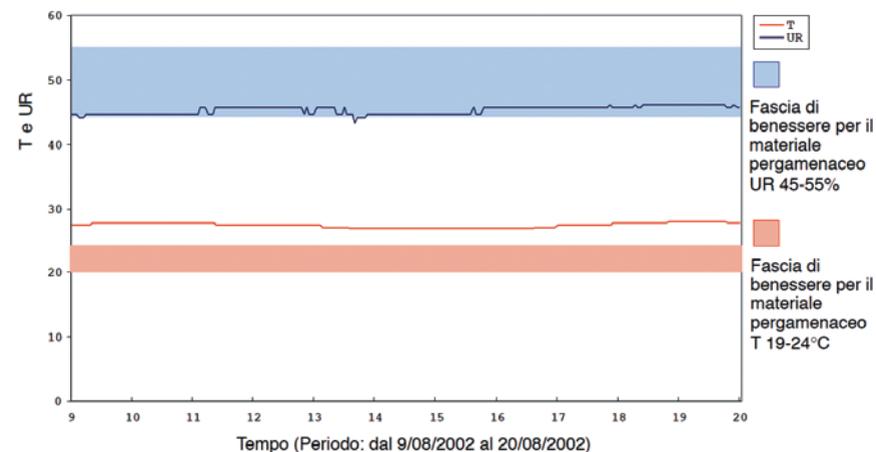


Figura 19. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergamenaceo.

I valori relativi agli stati psicrometrici sono al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 20).

La temperatura si mantiene per tutto il mese sui 27°C e le variazioni giornaliere sono sempre al di sotto del 1,5°C (fig. 21).

Nel periodo preso in esame si riscontrano variazioni di umidità relativa sempre inferiori al 6%, assestandosi mediamente intorno al 1,5% (fig. 22).

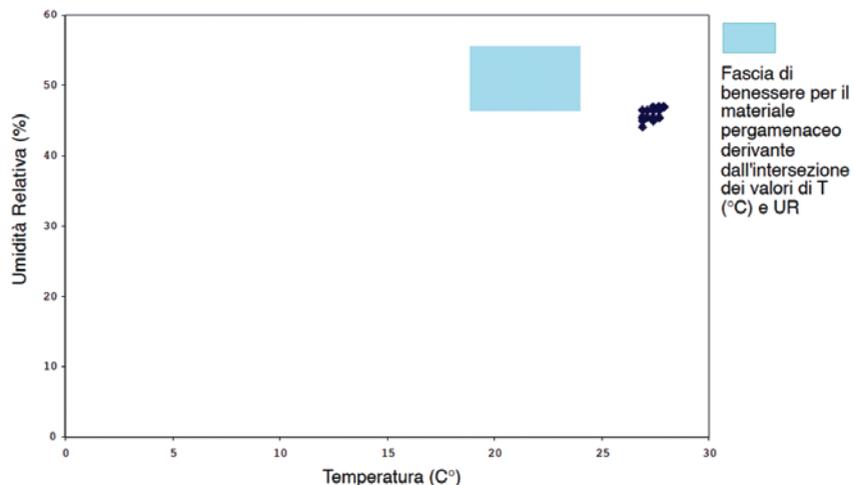


Figura 20. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 9/08/2002 al 20/08/2002.

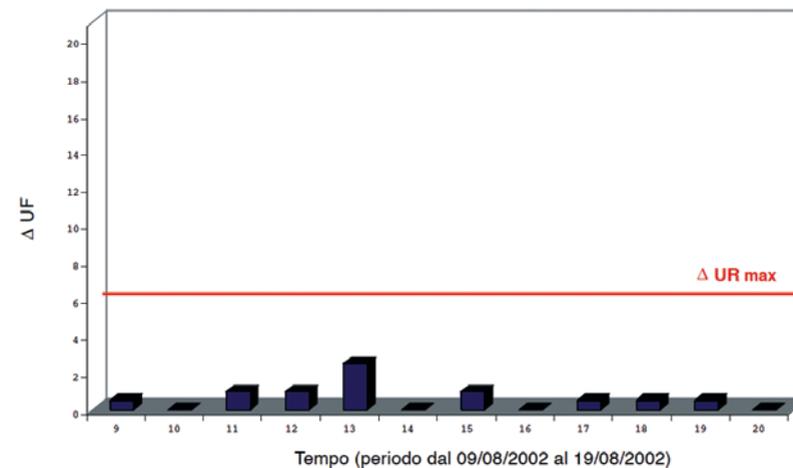


Figura 22. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6%).

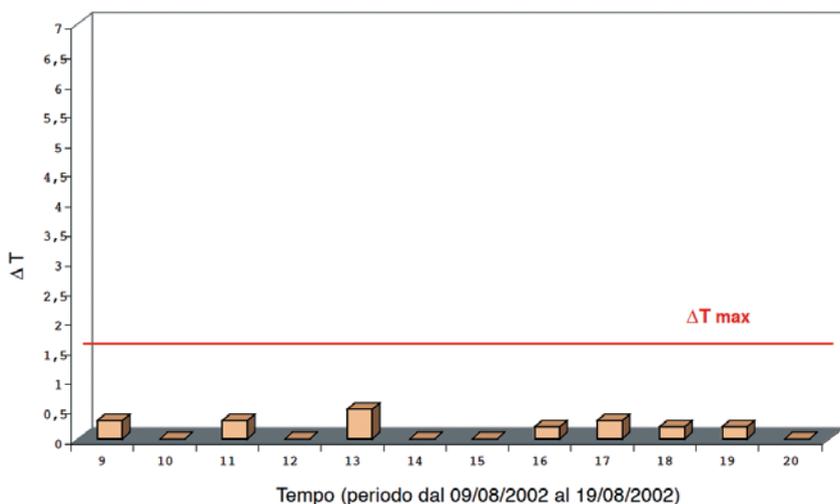


Figura 21. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

> 3° Periodo: 9-20 settembre 2002

I valori di temperatura registrati mostrano una generale tendenza alla diminuzione correlata al raffreddamento climatico tipico della stagione (fig. 23).

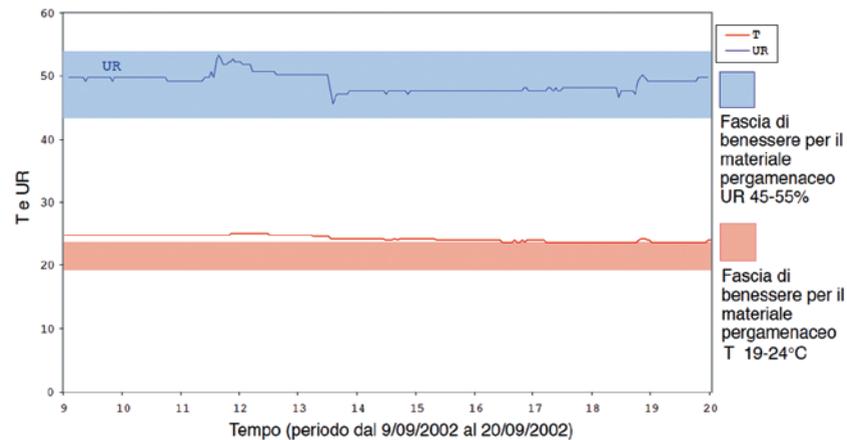


Figura 23. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergamenaceo.

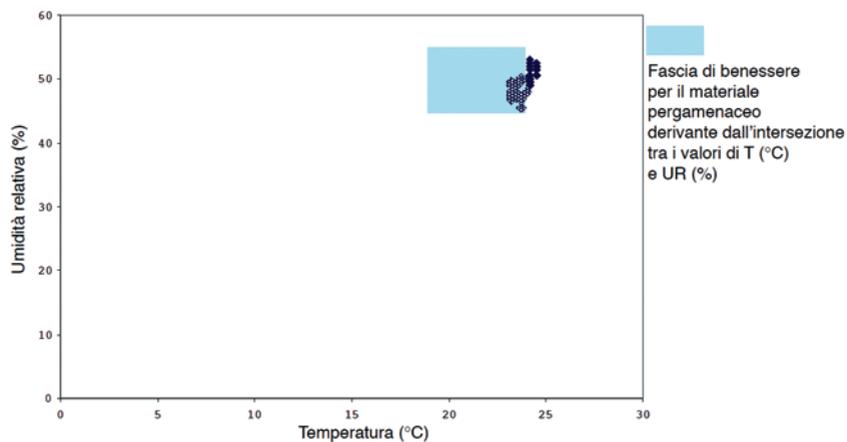


Figura 24. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergameneo. Periodo dal 9/09/2002 al 20/09/2002.

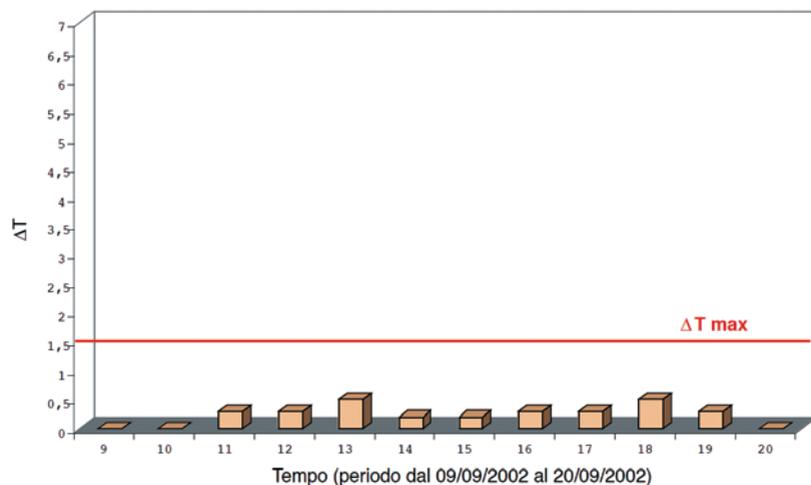


Figura 25. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione stabilita (1,5°C).

Tali valori si mantengono all'interno della fascia di benessere consigliata di 19-24°C sei giorni su undici, mentre superano di 0,2-0,5°C il limite massimo consentito di 24°C dal 9 al 13 (fig.

23). L'umidità relativa si stabilizza tra 48-50%, entro i valori consigliati (fig. 23).

I valori che si riferiscono agli stati psicrometrici, in parte al di dentro e in parte al di fuori della fascia di benessere, evidenziano quanto sottolineato in precedenza (fig. 24).

L'escursione giornaliera di temperatura (fig. 25) e umidità relativa (fig. 26) è sempre entro le fasce di benessere indicate.

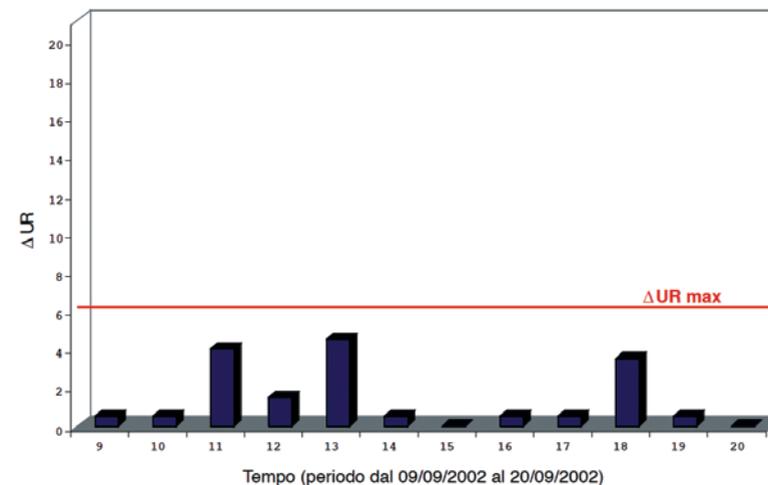


Figura 26. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6%).

Campagna autunnale 2002

>1° Periodo: 9-20 ottobre 2002.

I valori di temperatura tendono alla diminuzione seguendo l'andamento generale di raffreddamento del clima tipico del periodo, stabilizzandosi intorno ai 19°C per tutto il mese (fig. 27).

I valori si mantengono vicino al limite minimo consigliato di 19°C superandolo, seppur di poco (18,6°C), in tre giorni (dal 14 al 16) sugli undici presi in esame (fig. 27).

I valori di umidità relativa registrati si presentano sempre entro la fascia di benessere (45-55%), mentre la variazione giornaliera non supera mai il 6% consigliato (fig. 27)

I valori che si riferiscono agli stati psicrometrici sono in gran parte all'interno della fascia di benessere consigliata (fig. 28).

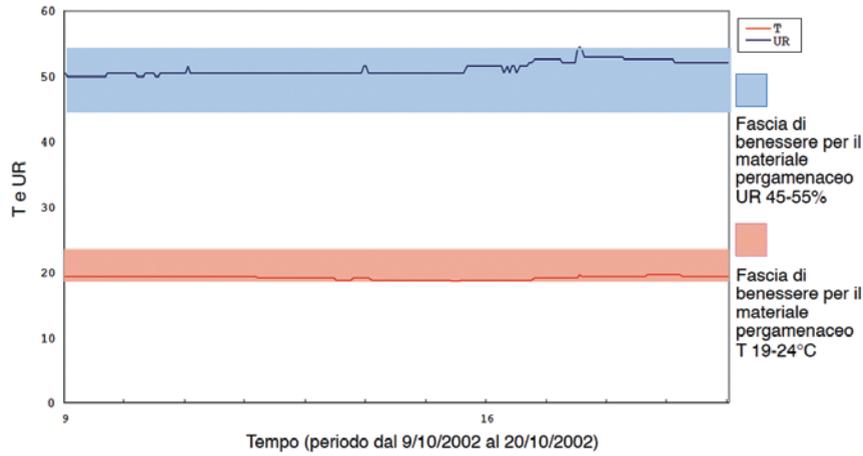


Figura 27. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergamenaceo.

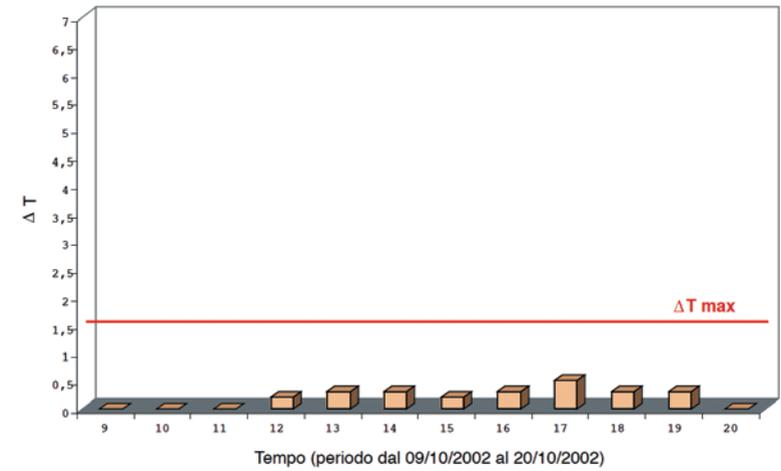


Figura 29. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

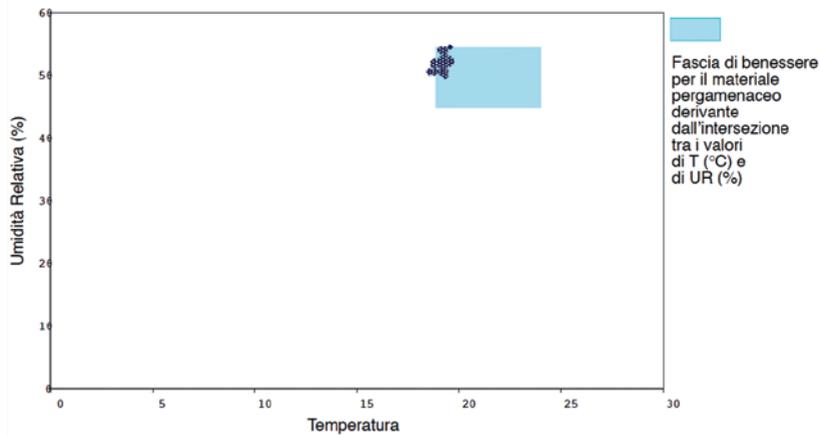


Figura 28. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 9/10/2002 al 20/10/2002.

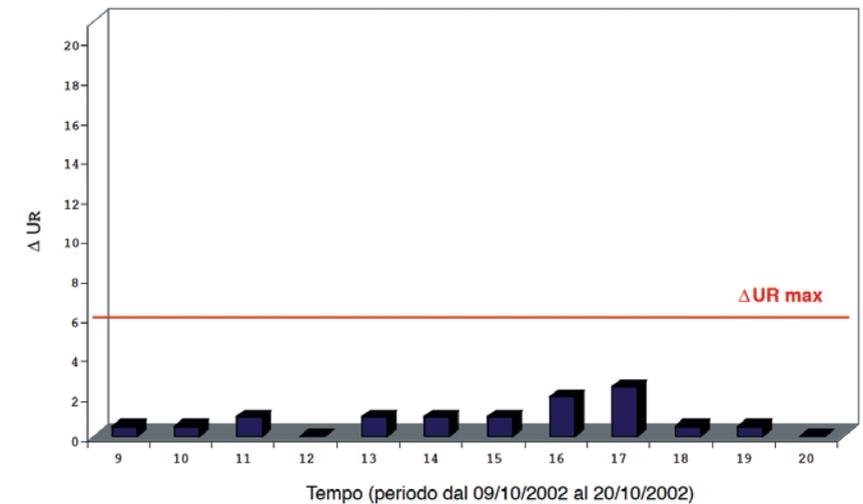


Figura 30. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6%).

> 2° Periodo: 9-20 novembre 2002.

La temperatura diminuisce ulteriormente, raggiungendo valori sempre inferiori al limite minimo indicato di 19°C, salvo l'ultimo giorno di novembre in cui si assesta sui 19°C circa (fig. 31).

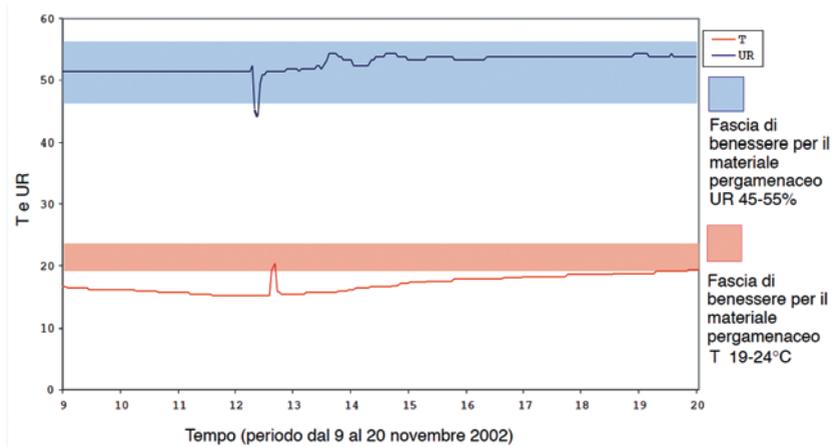


Figura 31. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergameneo.

L'umidità relativa rientra nei limiti consigliati tra 45-55% (fig. 31). I valori relativi agli stati psicrometrici sono per la maggior parte al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 32).

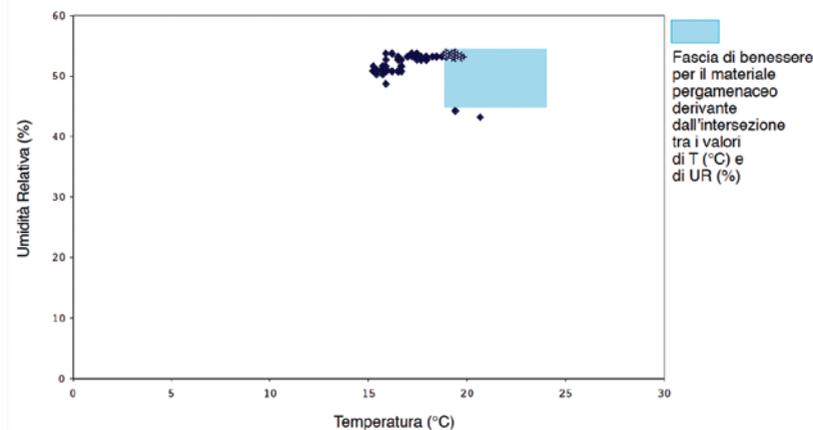


Figura 32. Stati Psicometrici e fascia di benessere per il materiale pergameneo. Periodo dal 9/11/2002 al 20/11/2002.

L'escursione giornaliera di temperatura (fig. 33) e umidità relativa (fig. 34) si presenta entro le fasce di benessere, salvo il giorno 12 in cui si registra un aumento di temperatura pari a 5,6°C e una differenza di umidità relativa di 8,5% contro i limiti massimi di variazione consentiti dalla normativa, di 1,5°C e 6%.

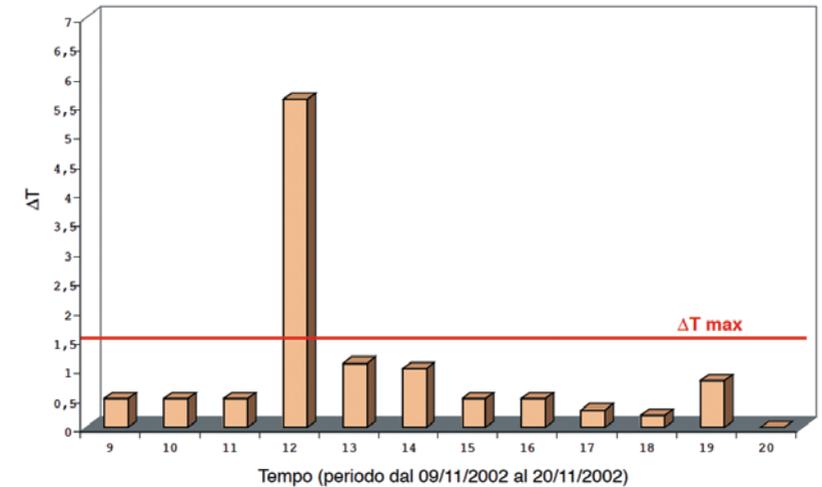


Figura 33. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

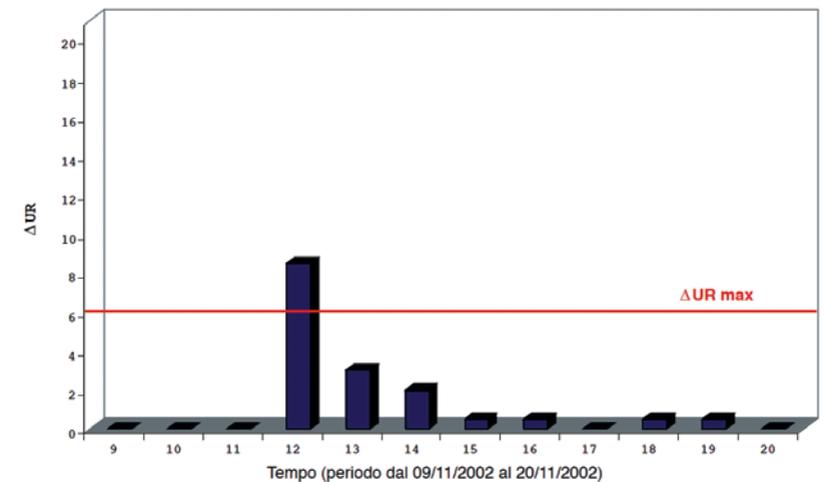


Figura 34. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6%).

➤ 3° Periodo: 7-18 dicembre 2002.

Nel 3° periodo, i valori di temperatura registrati diminuiscono seguendo l'andamento climatico generale stagionale, risultando sempre al di sotto del limite minimo di 19°C (fig.35).

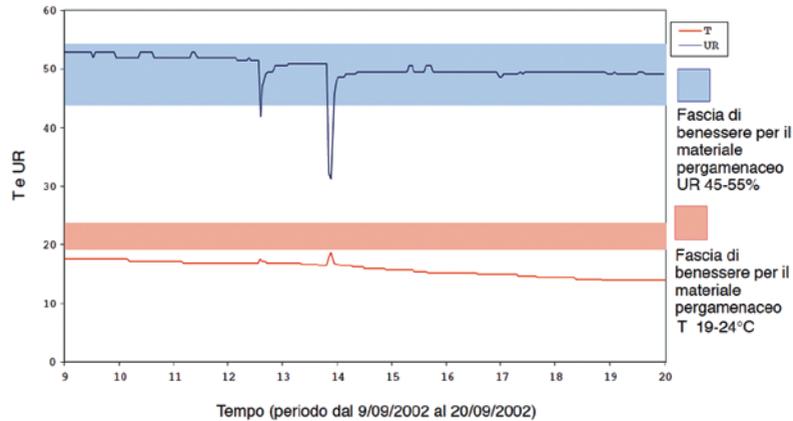


Figura 35. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergamenaceo.

L'umidità relativa rientra, salvo due picchi nei giorni 10 e 11, nei valori consigliati di 45-55% (fig. 35).

I valori relativi agli stati psicrometrici sono al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 36).

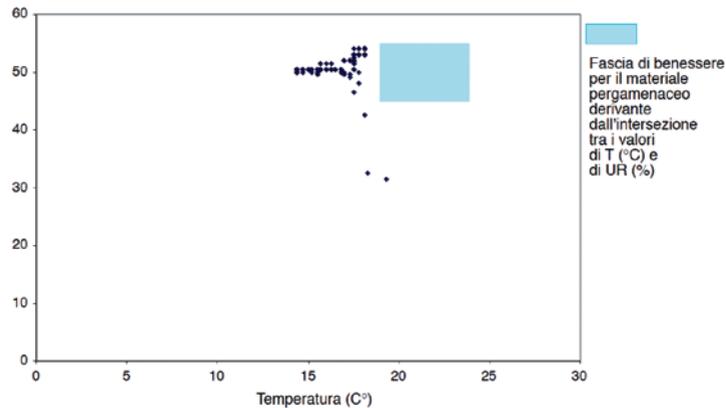


Figura 36. Stati psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 07/12/2002 al 18/12/2002.

L'escursione giornaliera di temperatura è sempre entro il limite massimo consentito di 1,5°C, salvo il giorno 11 in cui si registra una variazione di 2,8°C (fig. 37) e a cui corrisponde una differenza di umidità relativa di 20,5%, superando di molto il limite massimo consentito del 6% (fig. 38).

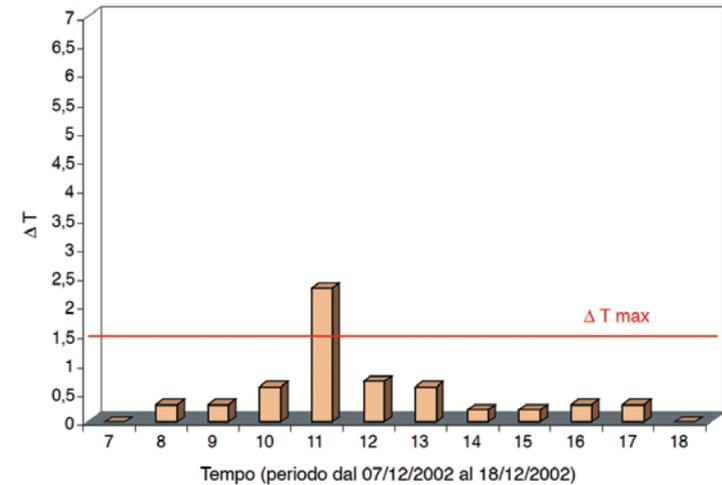


Figura 37. Escursione giornaliera di Temperatura a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

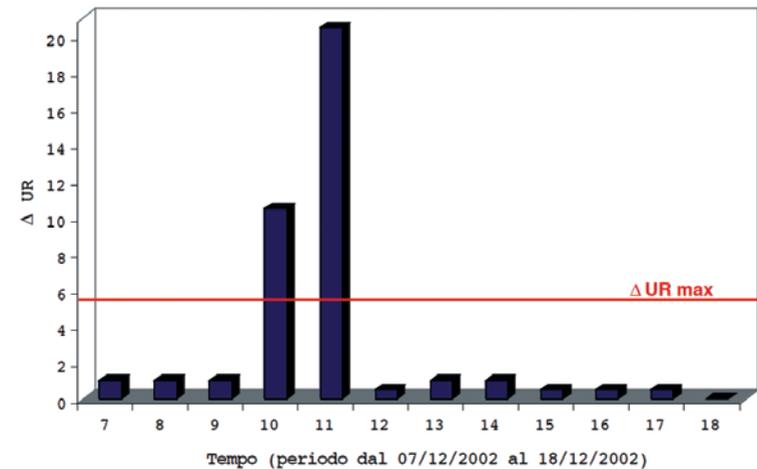


Figura 38. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6%).

Nei restanti giorni del mese la variazione di umidità relativa ha un'entità che rientra nei parametri consigliati, ad eccezione del giorno 10 in cui si registra una variazione pari all'11% (fig. 38).

Campagna invernale 2003

➤ 1° Periodo: 9-20 gennaio 2003.

In questo periodo la temperatura è sempre inferiore ai 19°C, limite minimo consentito per il materiale pergamenaceo (fig. 39).

I valori di umidità relativa registrati rientrano nella fascia di benessere indicata (45-55% UR), salvo nei giorni 15 e 16 in cui raggiungono valori pari al 30,5% (fig. 39).

I valori relativi agli stati psicrometrici sono al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 40).

L'escursione giornaliera di temperatura supera il limite massimo consentito di 1,5 °C il 15 e il 16 gennaio, toccando rispettivamente i 6,2°C e 6,4°C (fig. 41).

La variazione di umidità relativa supera di molto il valore massimo consigliato del 6% il 15 genn

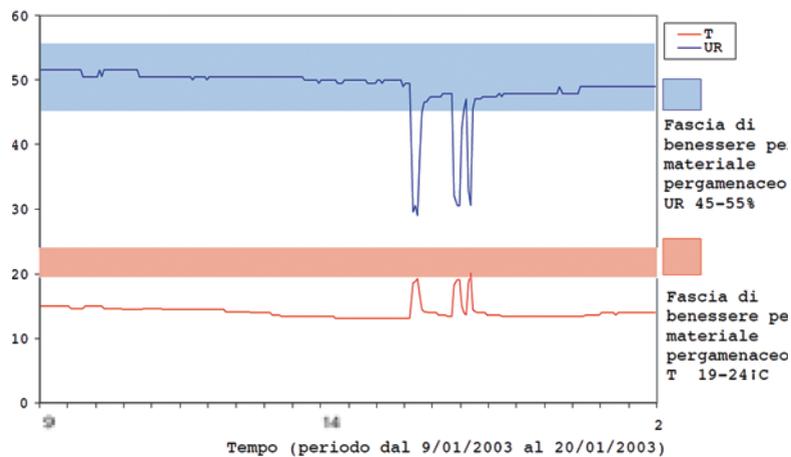


Figura 39. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergamenaceo.

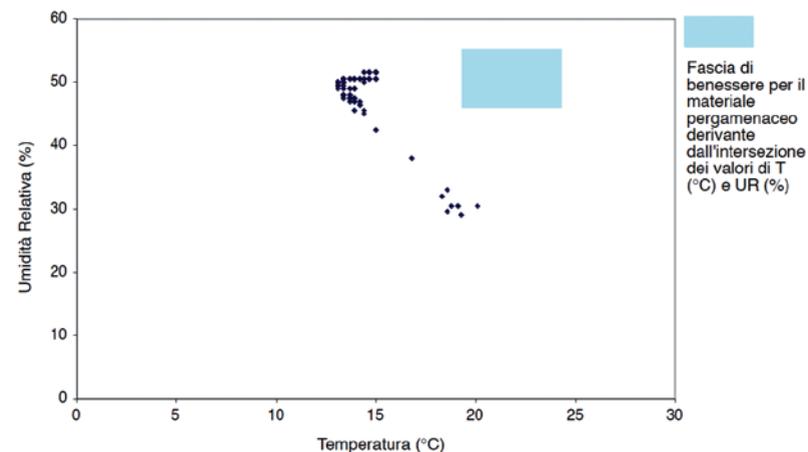


Figura 40. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 9/08/2002 al 20/08/2002.

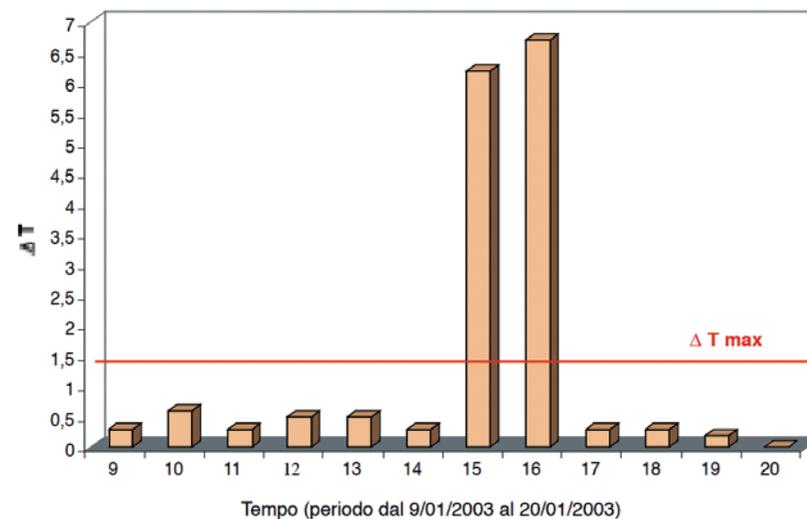


Figura 41. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 9/08/2002 al 20/08/2002.

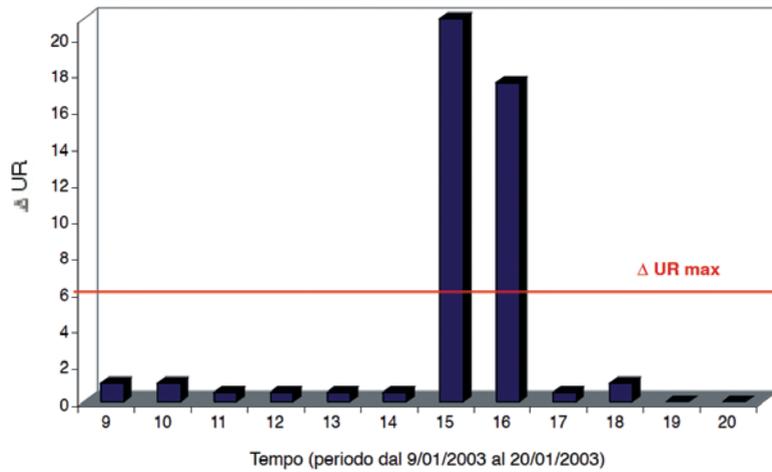


Figura 42. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

➤ 2° Periodo: 7-18 febbraio 2003

I valori di temperatura registrati in questo periodo sono al di sotto del limite inferiore di 19°C indicato dalla Normativa, ad eccezione del giorno 11, in cui si raggiungono i 20,9°C, e del giorno 12, in cui si sfiorano i 20,6°C (fig. 43).

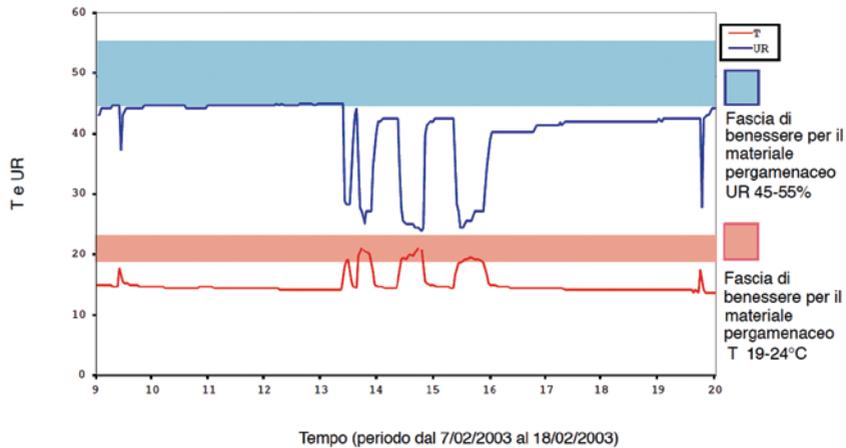


Figura 43. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per il materiale pergamenaceo.

I valori di umidità relativa sono al limite inferiore della fascia di benessere di 45-55% fino all'11 febbraio, giorno a partire dal quale si registrano valori al di sotto del minimo consentito (fig. 43).

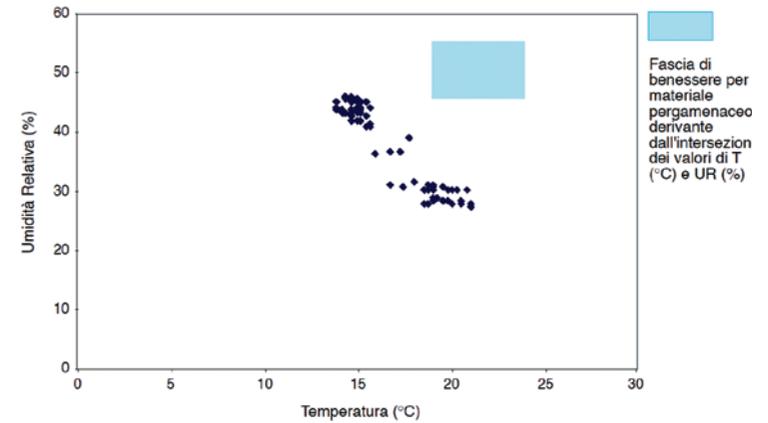


Figura 44. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 7/02/2003 al 18/02/2003.

I valori relativi agli stati psicrometrici sono decisamente al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 44).

L'escursione giornaliera di temperatura supera 1,5°C, variazione massima consentita, i giorni 7, 11, 12, 13, 17 (fig. 45), negli stessi giorni cioè in cui l'umidità relativa oltrepassa il 6% (fig. 46).

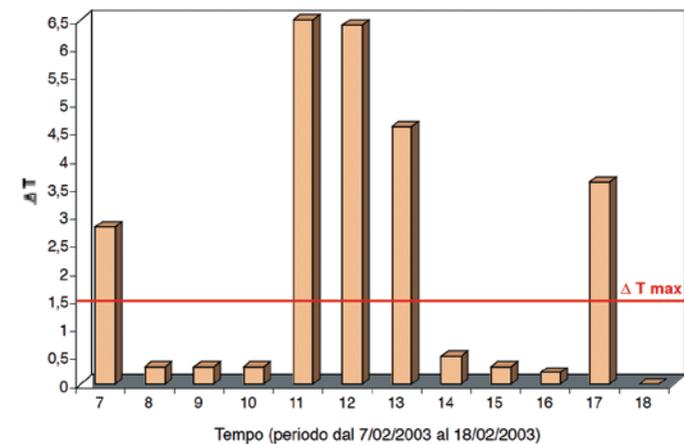


Figura 45. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

È molto probabile che in queste giornate le variazioni di umidità relativa e temperatura siano relazionate all'esposizione del codice al pubblico

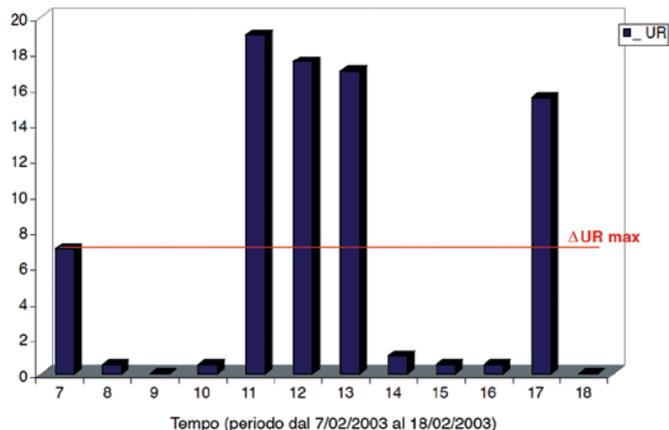


Figura 46. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6°C).

Anche i valori di umidità relativa risultano inferiori al valore minimo indicato, assestandosi su un valore di 43% (fig. 47).

I valori relativi agli stati psicrometrici sono al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 48).

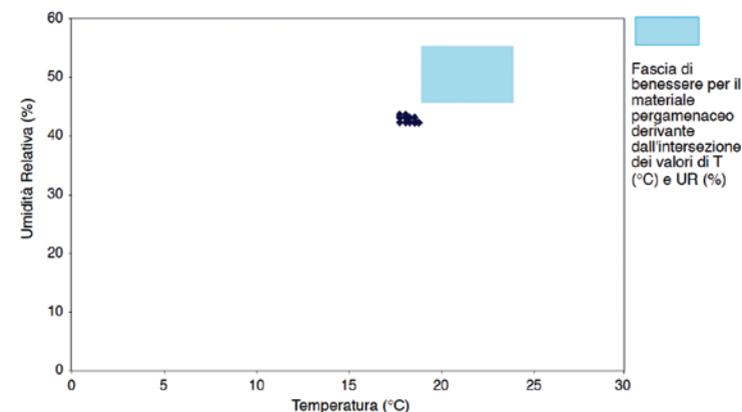


Figura 48. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergameneo. Periodo dal 15/03/2003 al 24/03/2003.

Campagna primaverile 2003

➤ 1° Periodo: 15-24 marzo 2003.

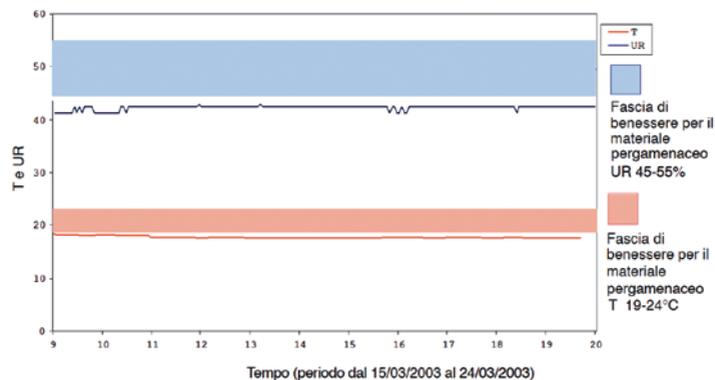


Figura 47. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per materiale pergameneo.

Durante questo periodo i valori di temperatura sono sempre al di sotto del limite inferiore consigliato di 19°C (fig. 47).

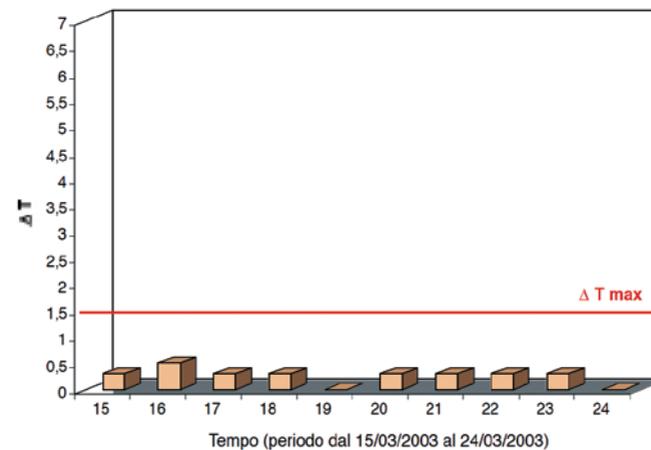


Figura 49. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

L'escursione giornaliera di temperatura (fig. 49) e umidità relativa (fig. 50) non supera mai i parametri consentiti per il materiale pergameneo.

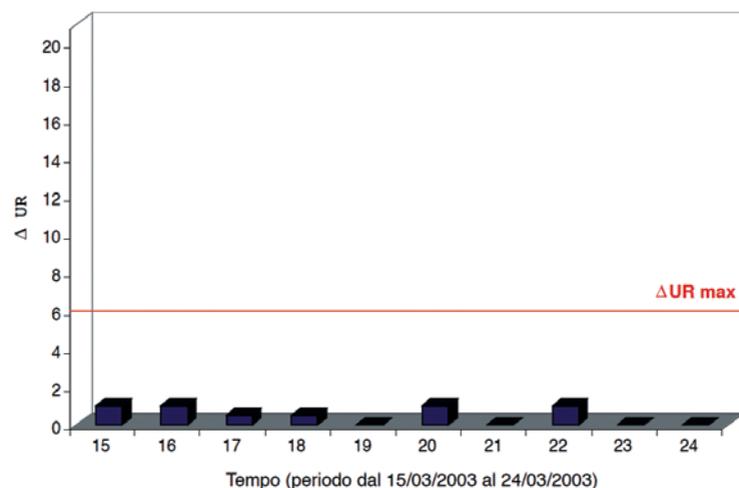


Figura 50. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

➤ 2° Periodo: 18-28 aprile 2003

I valori di temperatura registrati mostrano un generale tendenza all'aumento correlata al riscaldamento climatico tipico della stagione e si mantengono entro la fascia di benessere (fig. 51).

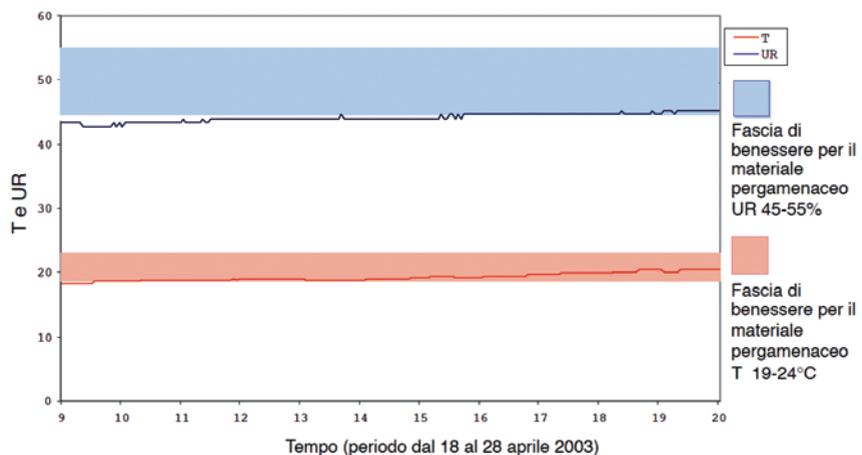


Figura 51. Andamenti di Temperatura e Umidità Relativa e corrispondenti fasce di benessere per materiale pergamenaceo.

I valori relativi agli stati psicrometrici sono, solo in parte, appena al di fuori dell'area consigliata per la fascia di benessere (fig. 52).

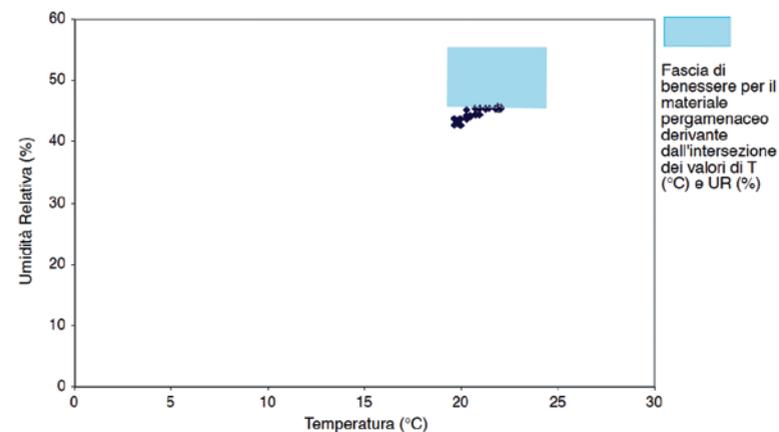


Figura 52. Stati Psicrometrici e fascia di benessere per il materiale pergamenaceo. Periodo dal 18/04/2003 al 28/04/20

I valori di umidità relativa sono al di sotto del limite minimo indicato, ad eccezione della seconda parte del mese in cui si stabilizzano sul 45% (fig. 51).

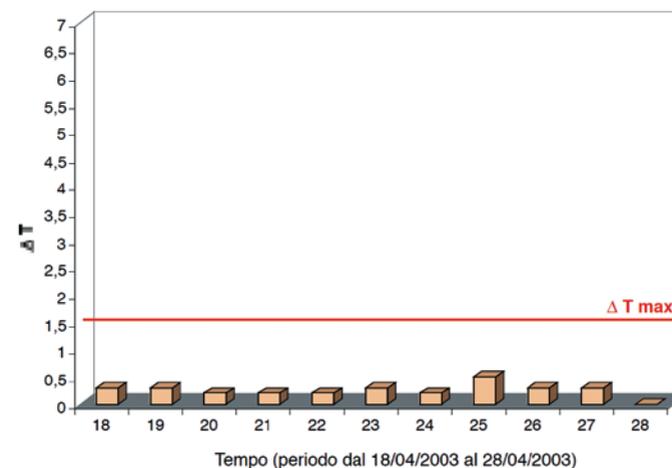


Figura 53. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (1,5°C).

Nel periodo preso in esame si riscontrano variazioni giornaliere di temperatura (fig. 53) e di umidità relativa (fig. 54) sempre inferiori ad 1,5°C e al 6% rispettivamente.

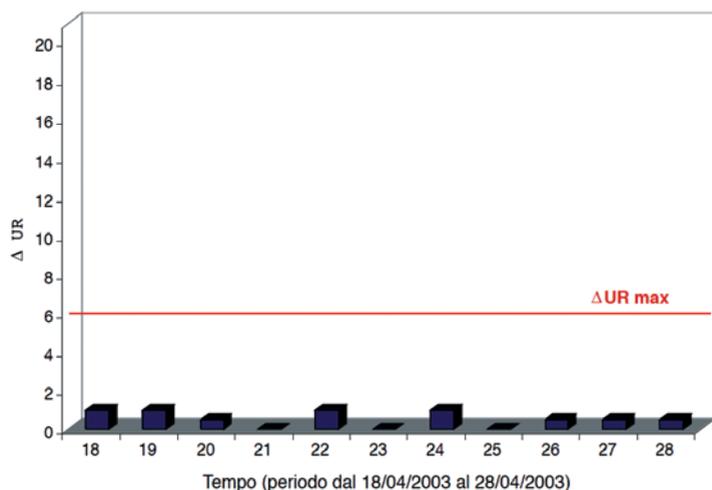


Figura 54. Escursione giornaliera di Umidità Relativa a confronto con la massima escursione consentita (6%).

4. Conclusioni

In conclusione, è possibile affermare che lo studio e le ricerche condotte sul Codice dantesco con palinsesto, noto alla comunità scientifica con la sigla Phillipps 9589, hanno permesso di fornire importanti indicazioni relative alla conservazione di un'opera di indiscutibile valore, unica nel suo genere.

Le metodologie di indagine diagnostica sono risultate particolarmente utili per mettere in evidenza le zone danneggiate, creando una documentazione su supporto digitale che permette uno studio accurato, finalizzato all'individuazione delle cause del degrado e all'eventuale intervento di restauro. In particolare, l'utilizzo del videomicroscopio ad analisi d'immagine ha permesso, grazie alla possibilità di ingrandire notevolmente le porzioni indagate, di acquisire informazioni sul manufatto, riguardanti non solo il suo stato di conservazione, ma anche aspetti storici e tecnici. La tecnica di indagine multispettrale ha contribuito, d'altra parte, alla lettura ed

all'interpretazione della scriptio inferior. La spettroscopia di fluorescenza di raggi X ha consentito l'identificazione di elementi chimici la cui presenza, interpretata attraverso le informazioni ricavate dalle fonti storico-artistiche, ha portato alla individuazione di pigmenti, di inchiostri e dei tipi di doratura.

I risultati ottenuti dalle indagini sull'ambiente di conservazione denotano condizioni microclimatiche inadatte ad una corretta conservazione del manufatto, come chiaramente evidenziato dai diagrammi relativi agli stati psicrometrici dei diversi periodi. In particolare, l'ambiente in cui è collocato il manoscritto – una cassaforte ermeticamente chiusa da cui il manufatto viene estratto a richiesta di studiosi per consultazione ed analisi - presenta un buon grado di isolamento dall'ambiente esterno. Ciò è evidente dalla scarsa entità delle escursioni giornaliere di temperatura ed umidità, che superano i valori indicati in occasione, presumibilmente, dei prelievi del documento dalla cassaforte.

Nonostante le buone condizioni di isolamento dell'ambiente di collocazione del manufatto, esso risente delle escursioni stagionali esterne dei valori termogrometrici. Così, nelle stagioni più miti, come autunno e primavera, i valori termogrometrici rimangono quasi costantemente all'interno delle fasce di benessere, mentre quando le condizioni esterne sono più estreme, cioè in inverno ed in estate, i valori di temperatura ed umidità non si presentano idonei alla conservazione del manoscritto pergameneo.

Ringraziamenti

Si desidera rivolgere un sentito ringraziamento al Direttore del Centro Dantesco Frà Maurizio Bazzoni per la collaborazione in disponibilità e competenza fornite durante l'intero svolgimento della ricerca.

Bibliografia

[1] LORUSSO S. 2004 luglio, Sulla conoscenza dei supporti materici e sullo stato di conservazione del Codice Dantesco Phillipps 9589, Relazione relativa al contratto di collaborazione fra il Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali – Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna) ed il Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna.

[2] LORUSSO S. 2002, La diagnostica per il controllo del sistema manufatto-ambiente, Bologna, Pitagora Editrice.

[3] LORUSSO S. 2001, Le metodologie scientifiche per lo studio dei beni culturali, Bologna, Pitagora Editrice.

[4] LORUSSO S. 1995, La contaminazione ambientale ed il degrado dei materiali di interesse storico-artistico, Roma, Bulzoni Editore.

[5] LORUSSO S., PRESTILEO F., GENTILE M.T., NATALI A. 2003, Aspetti storici e indagini diagnostiche dei codici delle cronache veneziane inedite, Atti della Conferenza Nazionale sulle Prove non Distruttive. Monitoraggio Diagnostica, 10° Congresso Nazionale, Ravenna, 2-4 aprile.

[6] CARILE A., NANETTI A., LORUSSO S., PRESTILEO F., GENTILE M.T., NATALI A.

2003, L'histoire et le diagnostic des manuscrits inedits de Ravenne et Venise (VIe- XIXe s.), Archéometrié, Bordeaux, Pessac, Talence, 16-19 avril.

[7] LORUSSO S. 2001, L'ambiente di conservazione dei beni culturali, Bologna, Pitagora Editrice.

[8] MARABELLI M., LORUSSO S. 1992, Microclima e inquinamento negli ambienti museali, Biblioteche Oggi, 5, 535-544.

[9] LORUSSO S., GENOVA M., MAZZEO R. 1996, Il controllo dell'aria negli ambienti confinati musei e biblioteche, L'Ambiente, 4, 37-40.

[10] LORUSSO S., PRESTILEO F., MONCADA LO GIUDICE G. 2000, Il controllo dell'ambiente per la conservazione dei beni di interesse storico-artistico: alcuni casi di studio. Nota 1: ambienti confinati, Scienza e Tecnica, 361, 1-4.

[11] LORUSSO S., NATALI A. 2002, La conservazione dei documenti grafici: alcune considerazioni sui parametri climatici secondo la normativa vigente, Scienza e Tecnica, 383, 2-7.

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: КОМПОЗИЦИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, РЕЖИССУРА, ПЕДАГОГИКА

Становление и развитие жанра телевизионного балета

Белова Екатерина Петровна

Московская государственная академия хореографии

Аннотация. Оригинальный телевизионный балет — одно из главных завоеваний союза хореографии и телевидения, ставший самостоятельным видом художественного творчества. Работы, сделанные в этом жанре, заметно расширили репертуар ведущих танцовщиков (прежде всего — Е. Максимовой), позволив хореографам воплотить музыкальные и литературные произведения, которые ранее не были осуществлены на театральной сцене.

Ключевые слова: балет, телевидение, хореографические композиции, спектакль.

Ekaterina Belova

Moscow state Academy of choreography

The formation and development of the genre of TV ballet

Abstract. Original TV ballet is one of the main achievements of the Union of dance and television, which became an independent form of artistic creativity. Works made in this genre, has significantly expanded the repertoire of leading dancers (first of all, Yekaterina Maximova), allowing the choreographers to bring literary and musical works that have not previously been carried out on the stage.

Keywords: ballet, television, choreography, performance.

Хореографические номера появились на наших телеэкранах во второй половине 1940-х годов. Позже телевидение стало знакомить зрителей не только с отдельными фрагментами из балетов, снятых в студийных павильонах, но и с целыми спектаклями, транслируемыми из театра. Первый оригинальный телебалет «Граф Нулин» Б. Асафьева по одноименной поэме А. Пушкина был поставлен на Центральном телевидении в 1959 году балетмейстером Владимиром Варковицким с участием прославленных танцовщиков Большого театра — Ольги Лепешинской, Сергея Кореня, Александра Радунского и Ядвиги Сангович. Создатели «Графа Нулина» стремились не подражать театральному спектаклю, зафиксированному на пленке: они снимали балет, приближая его к игровому художественному фильму. Каждый использованный здесь прием становился открытием нового жанра: мультипликация в начальных титрах, съемки на натуре, введение панорамы пейзажей, частая смена ракурсов; танец героев, снятый через отражение в зеркале, что усиливало глубину кадра; параллельный монтаж, остроумно примененный в эпизодах, связанных с отношениями господ и слуг; комбинированная съемка в сцене «оживающего» портрета хозяина дома и др. Драматургически четкое чередование игровых и танцевальных эпизодов, крупных и общих планов создавало целостность всего произведения. Через сближение принципов игрового кино и хореодрамы Варковицкий выявлял специфику оригинального телебалета.

Оригинальный телевизионный балет, таким образом, становился не хореографическим спектаклем, перенесенным со сцены театра на телеэкран, а совершенно самостоятельным произведением, не имеющим своего сценического первоисточника и созданным специально для телевидения и по законам телевидения. Жанр телебалета синтезировал завоевания современной хореографии и выразительных средств телевидения.

В конце 1960-х артисты Большого театра Наталия Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов стали осуществлять свои постановки, предназначенные специально для телеэкрана: «Ромео и Джульетта» на музыку П. Чайковского (1968, режиссер М. Володарский; с участием ведущих солистов Большого театра Наталии Бессмертной и Михаила Лавровского), «Трапедия» на музыку С. Прокофьева (1970, режиссеры Ф. Сливовкер и В. Смирнов-Голованов; с участием ведущих солистов Большого театра Екатерины Максимовой и Влади-

мира Васильева, а также артистов Людмилы Власовой и Бориса Барановского), «Озорные частушки» на музыку Р. Щедрина (1970, режиссеры В. Граве и В. Смирнов-Голованов; с участием солистов Большого театра Нины Сорокиной, Юрия Владимирова, Александра Богатырёва, Татьяны Попко и др.), «Белые ночи» на музыку А. Шёнберга, «Федра» А. Локшина (оба — 1972, с участием ведущих солистов Большого театра Нины Тимофеевой и Михаила Лавровского), «Московская фантазия» на музыку В. Артёмова (1972, с участием ведущих солистов Большого театра Нины Тимофеевой и Александра Годунова)¹. Специфику телебалета хореографы видели в активном использовании съёмочных средств. Замедленная, ускоренная и комбинированная съёмка, применение двойных экспозиций и сложного монтажа, введение «стоп-кадров» и выделение крупным планом отдельных движений и жестов и т.д. В «Ромео и Джульетте» Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов впервые драматургически оправданно использовали в телебалете рапид, которым сняли сцену любовного свидания героев. Замедленно-плавные движения и прыжки танцовщиков гармонично сочетались с ритмом музыки П. Чайковского, создавая иллюзию бесконечно протяжного парения влюбленных над землей. Благодаря такому способу съёмки балетмейстеры выделяли данную сцену из всего контекста телебалета, делая ее лирической кульминацией теле-хореографического рассказа. Многие из открытого Рыженко и Смирновым-Головановым уже прочно вошли в арсенал выразительных средств оригинального телебалета.

Иной подход к созданию телебалета показали последующие работы. В конце 1970-х на студии «Лентелефильм» были созданы произведения, ставшие своего рода классикой этого жанра и принесшие ему огромную популярность у зрителей: «Галатеея» (1977, по мотивам пьесы Б. Шоу «Пигмалион», вариации Т. Когана на темы музыки Ф. Лоу; сценарист и режиссер А. Белинский, балетмейстер Д. Брянцев, с участием ведущих солистов Большого театра Е. Максимовой и М. Липы) и «Старое танго» (1978, сценаристы и режиссеры А. Белинский и Д. Брянцев, балетмейстер Д. Брянцев, с участием ведущих солистов Большого театра Е. Максимовой и С. Радченко). В отличие от Рыженко и Смирнова-Голованова, Брянцев и Белинский в своих постановках отказались от зрелищных эффектов съёмки и телетрюков. Они выявили специфику те-

¹ Все вышеперечисленные телебалеты были созданы в т/о «Экран».

левидения через необычное для балета обыгрывание пространства, введение пантомимно решенных сцен, и прежде всего — через хореографию, носящую не условно-абстрактный характер, а жанрово-бытовой, с обилием мелких движений, удачно смотрящихся именно на телеэкране. А игровые эпизоды сделали танцевальную ткань этих постановок более живой и эмоциональной. Дмитрий Брянцев доказал, что хореография телебалета не должна повторять лексику и приемы традиционного балетного спектакля. Он же первым попробовал применить в «Старом танго» «ракурсную» съемку, выстраивая хореографические композиции с учетом будущего перемещения камеры и варьирования пространства. Именно здесь заложено одно из основных преимуществ оригинального балета на телевидении. В постановках Брянцева и Белинского неожиданно раскрылась индивидуальность Максимовой, обратившейся к комедийным ролям и гротесковому языку современного танца. Приоритет хореографии и игровая стихия телебалетов Брянцева и Белинского нашли свое продолжение в последующих произведениях этого жанра, прежде всего — в «Анюте» на музыку В. Гаврилина по рассказу А. Чехова «Анна на шее» (1982, «Ленфильм», по заказу Гостелерадио СССР; сценарий А. Белинского, режиссеры А. Белинский и В. Васильев, балетмейстер В. Васильев; с участием ведущих солистов Большого театра Е. Максимовой, В. Васильева, а также солиста Ленинградского Малого театра оперы и балета Г. Абайдулова). Непосредственной «речью» чеховских героев стал танец, основанный на классической лексике. Все, что можно было «сказать» в телебалете без танца, решалось средствами пантомимы и актерской игры. Васильев и Белинский сближали природу драматического телеспектакля и телебалета, именно в этом «сближении» обнаруживая специфику балета на телеэкране.

«Галатhea», «Старое танго», «Анюта» — своеобразная кульминация развития жанра оригинального телевизионного балета. Созданные также на Ленинградском телевидении сценаристом и режиссером А. Белинским «Дом у дороги» на музыку В. Гаврилина (1984, балетмейстер В. Васильев), «Чаплинина» на музыку Ч. Чаплина (1987, балетмейстер Г. Абайдулов), «Женитьба Бальзаминова» В. Гаврилина (1989, балетмейстер О. Тимуршин) по-разному воплощали уже найденные приемы постановки телебалетов.

На московском телевидении в 1989 г. хореограф Светлана Воскресенская, используя арсенал выразительных средств телевидения, поставила остроумный телебалет-шутку «Новогод-

ний детектив» на попури из классической музыки (главная редакция музыкальных программ ЦТ, сценарий С. Воскресенской, режиссер С. Конончук, с участием В. Исаева, В. Малахова, В. Тимашевой и др.), обратившись к редкому жанру веселой хореографической пародии и возродив зрительский интерес к оригинальному телебалету. Ее следующая работа на телевидении — «Размышление на тему. Гамлет» на музыку Д. Шостаковича (1991, т/о «Телетеатр», сценарий С. Воскресенской, режиссер С. Конончук, с участием В. Малахова, Л. Васильевой, Н. Сайдаковой и др.) — выявляет специфику телебалета через приближение к психологическому театру, подробно анализирующему внутреннюю жизнь героев.

Оригинальный телевизионный балет — одно из главных завоеваний союза хореографии и телевидения, ставший самостоятельным видом художественного творчества. Работы, сделанные в этом жанре, заметно расширили репертуар ведущих танцовщиков (прежде всего Е. Максимовой), позволив хореографам воплотить музыкальные и литературные произведения, которые ранее не были осуществлены на театральной сцене.

Основные тенденции в развитии российского прогрессив-рока 1970—2000-х годов

Е.А. Савицкая

Государственный институт искусствознания

Аннотация. *Статья посвящена становлению и развитию в России такого сложного и многогранного стилевого направления рок-музыки, как прогрессив-рок. Даны творческие портреты некоторых наиболее интересных коллективов, рассмотрены перспективы выхода российского прогрессив-рока на мировой музыкальный рынок.*

Ключевые слова: *рок-музыка, прогрессив-рок, стиль в музыке, российский рок, звуковой образ.*

Elena A. Savitskaya

State Institute for Art Studies, Ph. D.

The main tendencies of the development of Russian Progressive Rock in 1970's — 2000's

Abstract. *The article is dedicated to the development of progressive rock, one of the most complicated and multi-faceted styles of rock music, in Russia. The article provides the «creative portraits» of some of the most remarkable bands and discusses the perspectives of Russian progressive rock to enter the global music market.*

Keywords: *rock music, progressive rock, music style, Russian rock, sound image.*

В области рок-музыки за более чем 60 лет ее существования накопилось множество интересных и ярких явлений, достойных искусствоведческого анализа. Одно из них — прогрессив-рок, наиболее «сложный» и интеллектуальный стиль рок-музыки, сложившийся на границе рока, академической музыки, джаза и отчасти фольклора. Он появился в Великобритании в самом конце 1960-х годов и довольно быстро завоевал приверженцев по всему миру. Размышлениям о том, как это явление, хоть и с трудом, нашло место за «железным

занавесом» и в каких формах оно существует в России сегодня, и посвящена эта статья.

История российского рока в целом хорошо документирована [1, 2, 3, 4 и др.], а поэтическая составляющая творчества отечественных рок-музыкантов является предметом достаточно пристального изучения [5, 6 и др.]. Однако такие «музыкацентричные» стили, как прогрессив-рок, зачастую остаются вне поля исследовательского внимания, представляя, между тем, большой интерес не только с художественной точки зрения, но и с позиций их функционирования в общей стилевой системе отечественной рок-музыки. Путь прог-рока «в своем отечестве» не был легким. Одной из задач статьи является необходимость показать как эстетические, так и социальные особенности существования у нас этого явления, особенно на «сломе» эпох (перестройка и рубеж 1980—90-х годов).

Но для начала еще несколько слов о том, что же такое **прогрессив-рок** (англ. *progressive rock*; часто употребляется сокращенное наименование прог-рок)¹. Само название происходит от слова «прогрессивный», то есть идущий впереди других, новаторский, расширяющий рамки, экспериментальный. Конечно, сегодня в прог-роке может уже и не быть прогрессивности в плане новаторства (ведь все «новое», казалось бы, уже сказано), но сложность выразительных средств и обращение к интеллектуальному восприятию (не случайно прогрессив часто описывают как «музыку для мозгов») продолжают ставиться во главу угла.

В конце 1960-х годов западные рок-музыканты обращались к классической музыке, еще недавно «отрицаемой» ими как нечто безнадежно устаревшее, принадлежащее буржуазному «миру отцов». Творчество Баха, Генделя и Моцарта (а также композиторов более ранних и поздних эпох — от *Ars Nova* до романтизма и авангардных течений XX века) стало образцом «возвышенного стиля» для *Procol Harum, ELP, King Crimson, Genesis, Yes, Gentle Giant, Van Der Graaf Generator, Kansas* и других групп. Далеко не всегда это были случаи непосредствен-

¹ В качестве синонима в русскоязычной литературе нередко используется понятие арт-рок (от англ. *art* — искусство; имеется в виду высокая «художественность» явления, его непосредственная связь с академическим искусством). Однако сегодня в музыкально-критических статьях и общении рок-фэнов под арт-роком подразумевается в основном творчество признанных мэтров 1960—70-х годов; термин же прогрессив-рок используется как более широкое понятие, охватывающее все направление в хронологическом плане и все его стилевые разновидности.

ных рок-обработок или цитирования «классики»: гораздо важнее стало глубинное влияние на уровне музыкально-выразительных средств, формы и содержания. Результатом стало усложнение композиционной структуры, обращение к крупным формам и жанрам классической музыки, выход за пределы «трех простых гармоний» и элементарного бита, расширение тембровой палитры за счет синтезаторов и оркестровых инструментов, повышенное внимание к виртуозно-исполнительской стороне, стремление к созданию цельных музыкально-поэтико-художественных произведений («концептуальных альбомов»).

В первой половине 1970-х прогрессив-рок со всей его интеллектуальностью, помпезностью и концептуальностью был весьма популярен среди европейской молодежи. *ELP*, *Pink Floyd*, *Yes* и другие команды собирали стадионы. Однако в конце десятилетия стиль стал легкой жертвой панк-революции и нарождавшейся «новой волны»². Попросту говоря, стал ненужным и неинтересным на волне новой моды и новых веяний. Однако он продолжал развиваться и в середине 1990-х пережил ренессанс, причем импульс к возрождению шел со стороны уже не британских, а шведских (и других скандинавских), а также американских групп. Современный прогрессив-рок представляет собой сложившуюся общемировую сцену, в которой множество субтечений (старых и новых, «классических», «тяжелых», авангардных...) складываются в обширный стилевой конгломерат [7, 8, 9].

Какое же место в этой общемировой сцене занимает российский прогрессив-рок? Был ли он у нас в 1970-е годы и есть ли сейчас? Российский рок в целом — явление весьма оригинальное и самобытное, имеющее и свои истоки (важнейшие из них — русский романс и отечественная бардовская песня), и пути развития по сравнению с англо-американской ветвью. Принято считать, что музыкальная часть не играет здесь важной роли. Действительно, все больше у нас ценились социально-ориентированный «русский рок» вроде «ДДТ» и «Телевизора», пронзительная лирика Александра Башлачёва, цинично-эпатажный панк «Автоматических удовлетворителей», мистико-акустическая поэтика «Аквариума». Как говорил один из больших почитателей российского рока поэт

² Направление в поп/рок-музыке первой половины 1980-х, основанное на звучании синтезаторов, электронных ударных и «романтическом» имидже.

Андрей Вознесенский, «наш отечественный рок основан прежде всего на Слове, на новой словесной субкультуре» [1, 4]. Как здесь найти свое место прогрессив-року, который нередко существует в инструментальных формах и вообще может быть отнесен к сфере чистого искусства? Место это, конечно же, весьма невеликое, но в то же время определенное. И восходит начало развития прогрессив-рока в нашем отечестве к 1970-м годам, ко временам Советского Союза.

От Прибалтики до Центральной Азии

«Первые ласточки» отечественного прогрессив-рока (как и рок-музыки вообще) появились на рубеже 1960—70-х годов в Прибалтике. Именно здесь, в наиболее близкой Западу части бывшего СССР, можно было купить и «фирменные» пластинки, и поймать практически «из воздуха» самые актуальные рок-вибрации. (Причем в буквальном смысле тоже: так, в Эстонии можно было принимать финские телеканалы.) Здесь же проходили первые рок-фестивали, например, «Таллинские песни молодежи-76», ежегодный (1978—1987) рок-фестиваль в Тарту³. Прибалтийская прогрессив-роковая сцена отличалась тяготением к крупным формам. Особенно здесь выделялись эстонские коллективы: старейший из них, *Ruja*, созданный в 1971 году и просуществовавший до конца 1980-х, объединял хоровые кантаты и национальный песенный фольклор; группа *Mess* (1973—1976) создавала грандиозные электронные мессы, а *In Spe* записали отмеченную влиянием средневековой музыки «Симфонию для семи исполнителей» (1983) и закрученный, острый по ритмике и достаточно авангардный по музыкальному языку «Концерт для пишущей машинки ре мажор» (1985). Расцвет прибалтийской сцены пришелся на начало-середину 1980-х, когда вышли ключевые LP этих и других групп (*Synopsis*, *Radar* и др.). При этом прибалтийская ветвь развивалась достаточно обособленно и с распадом СССР органично влилась в европейскую прогрессив-роковую сцену.

Собственно же «среднерусский» прогрессив-рок вырос в заметное явление к концу 1970-х. В отличие от прибалтийской ветви, находившейся под прямым влиянием зарубежного рока и местных музыкальных традиций, «центрально-русская» складывалась более своеобразно. Как и российский рок вооб-

³ На этом фестивале выступали In Spe, Kaseke и другие эстонские прогрессив-роковые группы. Подробнее см. [2, 117—122].

ще, она испытала большое влияние бардовской песни и эстетики ВИА. Вокально-инструментальные ансамбли (аббревиатура ВИА получила практически официальный статус в 1970 году на IV Всероссийском конкурсе эстрады [10, 105–107]) стали своеобразной «советской» моделью рок-группы, когда при сохранении некоторых внешних признаков (инструментальный состав, средства музыкальной выразительности) собственно рок-содержание заменялось либо близкими эстраде песнями «разрешенных» авторов, либо аранжировками фольклорного материала. Это был вынужденный компромисс, дававший музыкантам (среди которых были как любители, так и профессионалы) заниматься творчеством, выступать перед публикой, ездить на гастроли. ВИА противопоставлялись первым самодеятельным «бит-группам» (так называли первые рок-группы), исполнявшим по большей части песни всенародно любимых *The Beatles*, рок-н-роллы и твисты на танцах в домах культуры и фойе учебных институтов.

При всей идеологизированности жанра, ВИА породили немало интересных творческих образцов. Поиски многих известных ВИА шли в направлении театрализации, укрупнения формы («Поющие гитары», «Голубые гитары», «Веселые ребята» и др.). А фолк-рок-опера «Песня о доле» (1976) и в особенности поэма-легенда «Гусли» (1979) белорусских «Песняров», объединившие обрядово-хоровой фольклор, идиомы рока и джаза с принципами симфонизма, многими любителями и знатоками оцениваются как весьма близкие прогрессив-року. Подобное можно сказать и о работах челябинского ВИА «Ариэль», в репертуаре которого были сюиты, поэмы и даже оратория.

В плане влияния на формирование российского прогрессив-рока нельзя обойти вниманием записи известного эстрадного композитора Давида Тухманова — «Как прекрасен этот мир» (1972) и «По волне моей памяти» (1976), изданные на виниловых пластинках фирмой «Мелодия» огромными тиражами. Эти работы являют собой одни из первых примеры концептуальных, т. е. объединенных общей идеей, альбомов в отечественной популярной музыке. И примеры весьма убедительные, свидетельствующие о глубоком авторском преломлении носившейся в воздухе идеи «сквозного» рок-альбома. «По волне моей памяти», стилистику которого сам Давид Тухманов определяет как арт-рок, представляет собой впечатляющий художественно-концептуальный замысел (песни на стихи классических поэтов), в котором яркий музыкально-поэтический материал объединяется системой реприз и

лейтмотивов, а звучание рок-группы и голосов целого созвездия прекрасных певцов украшено оркестровыми тембрами и этническими инструментами [11, 125–126].

Аналогичные тенденции, впрочем, были характерны и для «подпольного» рока рубежа 1970-х. Одна из первых отечественных рок-групп — «Скоморохи» под руководством Александра Градского, созданная в конце 1960-х годов, также с самого начала ориентировалась на создание концептуальных циклов и вокально-инструментальных сюит (в том числе на стихи известных поэтов: У. Шекспира, Р. Бёрнса, Н. Асеева и др.). Истоки российского прогрессив-рока можно обнаружить и в деятельности группы «Аквариум», чьи театрализованные перформансы, интерес к акустическим звучаниям (виолончель, флейта), различным культурным эпохам (в том числе музыке Средневековья) способствовали расширению семантического поля отечественного рока, его выразительных средств. Так называемые доисторические альбомы «Аквариума» 1970-х годов и записи начала 1980-х — своеобразные «лабораторные работы», полные интереснейших находок и ярких стилизованных зигзагов.

Таким образом, поначалу очень скромное российское протечение выросло из творчества первых российских бит-, фолк-рок команд и не избежало воздействия ВИА и даже эстрадной музыки. Основные влияния, впрочем, шли из Запада. В начале 1970-х годов в Москве и Ленинграде на смену битломании приходит интерес к хард-року и прогрессив-року (арт-року, как его тогда называли): группам *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Santana*, *Pink Floyd*, *ELP*. Как отмечает А. Троицкий, особой популярностью среди творческой интеллигенции пользуется рок-опера Э.Л. Уэббера *Jesus Christ — Superstar*. В 1972 году Алексей Козлов формирует ансамбль «Арсенал» и начинает выступления с программой из репертуара групп *Chicago*, *Blood Sweat & Tears* и фрагментами того же *Jesus Christ*. Идеи «окультуренного рока» начинают продвигаться в массы [2, 41–42]...

Одна из первых представительниц отечественного прогрессив-рока — московская группа «Високосное лето», образовавшаяся в 1972 году. Через команду прошло немало ныне известных российских рокеров, в том числе будущие участники «Автографа», «Аракса», «Машины времени» и др. К концу 1970-х репертуарный багаж «Високосного лета» был настолько обширен, что позволял коллективу представлять разноплановую программу из трех отделений: в первом звучали сложные

прог-роковые композиции, во втором — рок-опера «Прометей прикованный» (по Эсхилу), а в третьем — заводные рок-н-ролы [4]. Эксперименты по освоению рокерами классического наследия велись в 1970-е годы и на Урале в лице группы «Сонанс».

Собственно «школа» российского прогрессив-рока складывается к рубежу 1980-х годов. Одно перечисление имен — «Автограф», «Джунгли», «Пикник», «Поп-Механика», «Горизонт», «Вежливый отказ» — дает понять, что это были весьма достойные коллективы, чьи имена на слуху и сегодня (а некоторые из них продолжают творческую деятельность). Отчасти в этот список можно внести «Арсенал» Алексея Козлова и «Квадро» Вячеслава Горского, в чьем творчестве также были прог-роковые периоды. Среди российских прог-рокеров немало музыкантов со средним и высшим специальным образованием. Например, Сергей Корнилов («Горизонт») — выпускник Горьковской консерватории, Александр Пантыкин («Сонанс») — Уральской, а в группе «Автограф» практически все участники имели среднее или высшее музыкальное образование (клавишник Леонид Макаревич также преподавал в Московской консерватории). Композитор Эдуард Артемьев в конце 1970-х создал электронную арт-группу «Бумеранг», а выпускник Московской консерватории композитор и пианист Павел Карманов ныне является постоянным участником «Вежливого отказа». Ну а лидер и гитарист «Джунглей» Андрей Отряскин (историк по образованию) прошел свои музыкальные университеты, устроившись в Ленинградскую филармонию... дворником, чтобы иметь возможность посещать репетиции.

Линию русского этно-прогрессива продолжил в 1980-е и последующие годы выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных, фольклорист, композитор, исполнитель на колесной лире, гусях и чепмен-стике Борис Базуров (этно-рок-опера «Казак Степан Разин» (1985—1991), обработки былин, духовных стихов с фолк-рок-группой «Народная опера», проектом *Boris Bazurov Experience* и др.). В дальнейшем экспериментами по объединению русского фольклора и рок-эстетики с элементами прогрессив-рока занимались многие музыканты, однако эта тема столь обширна и важна, что заслуживает отдельного исследования.

Однако говорить о существовании в 1980-х годах единой сцены, т. е. сообщества музыкантов, знающих и поддерживающих друг друга, все-таки трудно. Ведь чисто территориальный

разброс был огромным: от Нижнего Новгорода и Чебоксар (где при тракторном заводе функционировала группа «Горизонт») до Донецка («Диалог»), от Москвы до самых до окраин (узбекские «Ялла», туркменские «Гунеш», «Фирюза», исполнявшие виртуозный этно-фьюжн)... А между ними — километры пути. Пожалуй, в некую школу, сцену сложилась лишь питерская ветвь, образовавшаяся вокруг акустических экспериментов «Аквариума» и вообще деятельности этой группы, как говорилось, нередко авангардистски-эпатажной. Многие музыканты, игравшие в «Аквариуме» в разные периоды творчества этой команды, создали свои проекты, тяготеющие к «прогрессивному» направлению: это «Джунгли», «Оркестр Вермишель», «Поп-механика» Сергея Курёхина, «Странные Игры», «Корпус-2», «Сезон дождей» и др. Московская ветвь была представлена, прежде всего, «Автографом», а также группами «Вежливый отказ», «До мажор», «Нюанс», «Лунный Пьеро», «Игра» и др.

Однако о массовой популярности говорить не приходится: то была «широкая известность в узких кругах» эстетов, интеллектуалов и любителей всего необычного — ситуация характерная, впрочем, для существования прог/авангардного рока в конце 1970-х — начале 1980-х годов и на Западе.

«Подпольное» творчество

Отечественные прог-группы по определению находились в глубоком «подполье», занимаясь сугубо лабораторной работой и с головой уходя в свое творчество. Да, для кого-то из них («Автограф», «Джунгли», «Диалог») на волне Перестройки не были редкостью выступления на крупных фестивалях, гастроли по Союзу и за рубежом. Кому-то, как группе «Горизонт», стал доступен выпуск пластинок многотысячными тиражами на фирме «Мелодия». Но большинство предпочитало «домашне»-студийное творчество с использованием подручных — технически доступных — средств. А если прогрессив-рок и взывал к чему-то, то только к духовно-нравственному совершенствованию, взгляду вглубь своего сознания, обращению к искусству, творчеству, духовному миру... Многие музыканты в своих интервью отмечали, что творили не для публики, а в основном для самих себя, и творчество становилось для них своеобразным бегством от серой действительности. Характерно высказывание лидера «Джунглей» Андрея Отряскина: «Я хотел с помощью звуков создавать свое пространство, строить Вселенную. Мне было интересно исследовать музыку, экспериментировать со средствами, была важна заключенная в зву-

ке информация. Мне никогда не были интересны социальные и политические темы, я не стремился протестовать, кого-то клеймить и агитировать» [12, 72]. Ему вторит петербургский клавишник Михаил Огородов, в 1970-е годы экспериментировавший со звукосинтезом на инструментах «ручной» работы: «Да, мы играли и публично, на фестивалях, но были настолько самодостаточны... Мы знали, что у нас есть помещение за железной дверью, где стоят инструменты, и надо сделать несколько щелчков тумблерами — и все... Действительность для нас не существовала» [13, 46].

Если говорить о специфике отечественного прогрессив-рока конца 1970-х — 1980-х годов, можно выделить ряд важных факторов, объясняющих своеобразие звукового образа «советской» ветви этого направления. Речь пойдет как о технической стороне записи, так и о музыкально-стилистических особенностях.

1. Отсутствие материально-технической базы, являющейся насущной необходимостью для существования прогрессив-рока как направления, непосредственно связанного с академической музыкой. Ведь прогрессив-рок — это не три гитары плюс барабаны (именно таким образом формировались инструментальные составы ВИА). Для сложных, виртуозных, с обилием инструментальных наложений, многослойных по фактуре и тембровому составу, произведений требовались и синтезаторы, и хорошие акустические инструменты, и различные «примочки», и наконец, серьезные студии звукозаписи, которые сами по себе являются одним из инструментов построения звуковой реальности. К сожалению, до отечественного музыканта подобные инструменты чаще всего не доходили. Приходилось искать выход из положения. Эстонская *Mess* удивляла публику своими самодельными синтезаторами, так же как некоторые московские и ленинградские группы. Впрочем, уже в 1970-е началось и заводское производство отечественных аналоговых синтезаторов («Поливокс», «Альтаир», «Юность», «Аэлита» и др.), звучание которых отличалось мощностью и тембровым богатством.

Основы рок-звукозаписи, которые за рубежом преподавались в учебных заведениях или передавались от продюсера к продюсеру в профессиональных студиях типа *Abbey Road*, у нас тоже становились объектом самостоятельного изучения и экспериментов. Звукорежиссеры расчерчивали крышку рояля в поисках лучшего места для установки микрофона, магнитные ленты записывались и перезаписывались для получения

наложений, придумывались особые приемы для записи барабанов [3]. Профессиональных студий было немного: помимо тон-студий «высшей категории» на «Мосфильме» или фирме «Мелодия», а также студий при телецентрах и театрах, попасть в которые удавалось единицам, это была появившаяся в Ленинграде в конце 1970-х студия Алексея Тропилло и некоторые другие «полуподпольные» заведения.

2. Жанрово-стилевые модели, на которые ориентировались зарубежные и отечественные прог-музыканты, были различными. Для *ELP*, *King Crimson*, *Yes*, *Genesis* идеалом музыкального искусства становились «классические» модели — отсюда большое количество прог-обработок Баха, Моцарта, Чайковского, Прокофьева, Мусоргского в творчестве британских (и не только) музыкантов. Для наших же рокеров объектом переработки служило само творчество кумиров с Запада. Деятельность многих наших коллективов началась с исполнения «каверов», т. е. собственных версий зарубежных хитов (не обязательно прогрессив-роковых, а самых расхожих — рок-н-роллов, песен *The Beatles* и т. д.). Это была своеобразная школа мастерства, в том числе композиторского. У нас же аранжировок классических произведений совсем не так много. Известно об исполнении «Сицилианы» Баха и других композиций эпохи барокко первым составом группы «Горизонт». Можно вспомнить «Мимолетности» Прокофьева, препарированные группой «Сонанс» в 1976 году, парафраз на тему Свиридова «Время, вперед» у «Автографа» 1984 года, относительно недавнюю «Штококкату» молодой московско-ньюйоркской группы «Затерянный мир»... И, в качестве своеобразного курьеза, — «Полет шмеля» Римского-Корсакова в исполнении гитариста Виктора Зинчука, вошедший в Книгу рекордов Гиннеса. Можно предположить, что классика (в том числе русская) воспринималась музыкантами как нечто устаревшее, скучное, отжившее⁴. При этом стилистика тех же *ELP*, *Yes*, *Genesis* и *King Crimson* прослеживается как основополагающее «стилевое зерно» в творчестве многих отечественных прог-групп.

3. Возможно, традиции русской классики и, шире, русской песенности передались в особой мелодичности, певучести и задушевности, характерных для большинства прог-групп, использовавших вокал. Но и здесь путь скорее не

⁴ Аранжировки русской классики мы найдем, скорее, в джазе — у «Арсенала» или, например, у недавнего совместного проекта российского саксофониста Алексея Крутлова и эстонского гитариста Яака Соояара («Могучая кучка», 2014).

прямой, а через массовую песню и в особенности творчество ВИА, из «недр» которых вышло немало рок-музыкантов. Сочетание крупных форм и песенности, «революционной» эстетики в духе советского симфонизма с чуть ли не эстрадным мелодизмом стоит считать важным признаком своеобразия отечественного прог-рока (от «Диалога» и «Автографа» до современных прог-групп).

Творческие портреты

О каждом из упомянутых выше коллективов хочется сказать отдельно, но в небольшой статье сделать это невозможно. Поэтому расскажем о судьбах трех выдающихся групп 1980-х годов — «Автограф», «Горизонт» и «Джунгли».

«Автограф» — пожалуй, самая известная российская прогрессив-роковая группа. Ансамбль был создан гитаристом Александром Ситковецким в 1979 году на основе уже упоминавшейся группы «Високосное лето» и вскоре получил всесоюзную популярность. Коллектив занял второе место на рок-фестивале «Весенние ритмы. Тбилиси-80» и получил специальную премию за композицию «Ирландия. Ольстер» на стихи Маргариты Пушкиной. К середине 1980-х команда одной из немногих проложила путь в капстраны, участвовала в многочисленных международных фестивалях и обрела интернациональное признание. В 1985 году «Автограф» принял участие во всемирном телемосте *Live Aid For Africa*, выступив перед двумя с половиной миллиардами человек.

Широкую аудиторию привлекала динамичная музыка «Автографа», его актуальное гитарно-синтезаторное звучание, отточенность аранжировок и виртуозность исполнения, песенный мелодизм, необычный лирический голос солиста Артура Беркута. А явная гуманистическая направленность и умеренно выраженный патриотизм стали для «Автографа» пропуском за железный занавес. Группа записала несколько магнитоальбомов, выпустила ряд синглов и два *LP* на фирме «Мелодия».

В песнях ставились философские вопросы бытия («Истина», «Монолог», «Странник»), остро поднимались проблемы мира и войны, добра и зла, существования человека в жестоком и безумном XX веке («Ирландия. Ольстер», «Нам нужен мир», «Мир в себе»). Находилось место и любовной лирике («Амур»). Стиль группы эволюционировал от «закрученного» арт-фьюжн-рока к песенно-ориентированному *AOR* (*adult oriented rock*, «Рок для взрослых») с пышными клавишными аран-

жировками и красивыми мелодиями. От ранних композиций вроде антивоенной «Ирландии...» или стремительно-токкатной «Пристегните ремни безопасности» до песен из альбома «Каменный край» (1989) — довольно большая дистанция, но она характеризует и путь мирового прогрессив-рока в целом. Перенеся находки поздних *Yes*, *Asia* и *Kansas* на русскую почву, «Автограф» создал свой собственный стиль. Пожалуй, ничего подобного по размаху и вписанности в общемировые тенденции в отечественном прог-роке не было.

В конце 1980-х «Автограф» сделал ставку на продвижение в США, работая с американскими менеджерами и продюсерами. Группа записала англоязычный альбом, однако в 1990-м году после очередного турне по России «Автограф» был распущен. По словам музыкантов, причиной стала усталость от гастролей и отсутствие новых путей развития. Сейчас Александр Ситковецкий живет и работает в Америке, вокалист группы Артур Беркут долгое время пел в хеви-метал-группе «Ария». Пышный реюнион-концерт 2005 года и не столь масштабное выступление в 2012-м, увы, не дали надежд на длительное воссоединение.

Первый состав группы «Горизонт» был собран в 1978 году студентами музыкально-педагогического факультета Чувашского государственного пединститута и получил «приписку» к Чебоксарскому тракторному заводу (ЧЗПТ). Коллектив дважды становился лауреатом всесоюзного фестиваля-конкурса «Янтарная весна» в Калининграде. «Вторую жизнь» группа обрела с переездом в Чебоксары из г. Горького (Нижний Новгород) талантливого композитора и клавишника, выпускника Горьковской консерватории Сергея Корнилова, и его коллег. Ставка «самодеятельной» группы при заводе давала возможность пользоваться высококачественной аппаратурой, заниматься творчеством, а «платой» стала необходимость выступать на официальных праздниках с эстрадным репертуаром. В Чебоксарах был создан материал обоих альбомов «Горизонта», в сотрудничестве с Чебоксарским музыкальным театром поставлен балет «451° по Фаренгейту». Изредка группа выезжала на гастроли в Ленинград, Москву, Казань. Вспоминает лидер группы Сергей Корнилов: «Играли мы на своем аппарате и инструментах, плюс декорации и сценическое оформление. Все это много весило, требовало средств транспортировки, технической поддержки. Кроме того, нужна была реклама, механизм по раскрутке... Было ясно, что с подобной музыкой не поездишь» [14, 59]. Помощь пришла в лице извест-

ного композитора, народного артиста РСФСР Юрия Саульско-го, который был своеобразным куратором неакадемического направления в стране. В 1985 году он пригласил «Горизонт» на XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов, «продвинул» запись и выпуск виниловых пластинок на «Мелодии».

«Горизонт» тяготел к программным формам инструментальной музыки, хотя как таковой литературной подоплеку у альбомов не было, а названия рождались уже после сочинения композиций. Музыка «Горизонта», с одной стороны, передает увлеченность Корнилова британскими симфо-роковыми грандами *Yes* (о которых автор даже писал в консерватории дипломную работу), с другой стороны — тяготеет к более авангардным направлениям вроде *Rock In Opposition* с их диссонантностью, жесткостью, сонористичностью. Альбомы, или, точнее говоря, сюиты «Летний город» (1986) и «Портрет мальчика» (1989) в известной степени отразили дух времени. Несмотря на кажущиеся «благостными» названия сюит, их музыкальное содержание далеко от бесконфликтности, сглаженности. По мысли автора, «Летний город — это смердящий мегаполис, раскаленный асфальт, взвинченные эмоции. То, что задавило человека, его дух» [14, 60]. Особенно сильно эта эмоциональная напряженность проявляется в третьей части сюиты — многомерном коллаже, где преувеличенно галантный танец и похоронный марш вполне в духе Шостаковича сменяются издевательски искаженными уличными «песенками», шарманочными мотивчиками и механистичными пассажами. Завершается альбом темой, интонационно и семантически близкой средневековой секвенции *Dies Irae*⁵. Удивительно, что это «послание» смогли расшифровать тогдашние функционеры от музыки, что привело к обвинениям группы в отходе от советской идеологии.

«Портрет мальчика», по словам Корнилова, отражает состояние человека, который очень юным оказался на историческом разломе. Трехчастную сюиту открывает мрачная басовая тема в духе пассакалии, которая разрабатывается и переосмысливается на протяжении произведения. Использование более современного звучания синтезаторов, электронных ударных и авангардно-диссонантной лексики говорит о том, что это не просто музыка «в традициях *Yes*», а оригинальное авторское переосмысление прогрессив-рокового арсенала.

⁵ *Dies irae* (лат. «день гнева») — песнопение католического богослужения, описывающее Судный день.

Альбом вышел уже после того, как «рухнули» все запреты. Сама же группа к тому моменту практически распалась. В 1988 году Корнилов получил приглашение от Минского ТЮЗа, другие музыканты также разъехались по разным городам. С 2000-х годов Сергей Корнилов работает в Москве, сотрудничая как композитор с различными театрами и киностудиями.

Группа «Джунгли» была организована зимой 1983 года студентом исторического факультета Педагогического института им. Герцена Андреем Отряскиным (гитара). Коллегами Отряскина в разные годы были бас-гитарист Игорь Тихомиров (позже группа «Кино»), барабанщики Валерий Кирилов (позже «Зоопарк») и Александр Кондрашкин, вокалист и перкуссионист Андрей Мягкоступов, пианист Марк Бомштейн и многие другие известные представители питерской и московской рок-сцен. Изначально музыкантами руководило искреннее желание играть арт-рок, полюбившийся по пластинкам британских мэтров *Genesis*, *King Crimson* и др. Дебют группы состоялся на II фестивале Ленинградского рок-клуба; практически ежегодно музыканты «Джунглей» получали звания лучших инструменталистов. Оригинальным дополнением инструментального арсенала стало... бревно, которое использовалось в качестве перкуссии, и инструмент собственной разработки под названием пружинотрон.

В течение двух лет группа сделала три совершенно разные программы: прог-роковую, авангардно-джазовую и в стиле *world music*. В дальнейшем «Джунгли» продолжали непрерывный творческий поиск. Однако ведущим компонентом стиля оставалось выверенное гитарно-клавишное звучание с «восточным» уклоном. В 1989 году для выпуска на «Мелодии» группа записала свой единственный виниловый альбом «Весна в Шанхае», ставший своеобразным итогом работы. В музыке отразилось увлечение экзотическими культурами в сочетании с полиритмическими гитарно-барабанными структурами в духе *King Crimson* 1980-х годов. В записи (возможно, впервые в России) участвовали африканские музыканты.

В конце 1980-х годов «Джунгли» начали активно выезжать на зарубежные рок-фестивали, принимали у себя музыкантов и продюсеров из других стран. Летом 1991 года Андрей Отряскин вылетел в Нью-Йорк на очередной фестиваль и из новостей узнал о развале Союза. Было принято решение остаться в Америке, где музыкант продолжил творческую деятельность с местными музыкантами (однако основным средством заработка стала все же не артистическая карьера).

В 2006 году российский лейбл «Геометрия» выпустил двойной CD с записями «Джунглей», куда вошли альбом «Весна в Шанхае» и ранее не издававшиеся треки, объединенные в сборник «Шесть марокканских ямщиков».

Таковы типичные судьбы российских прогрессив-групп 1980-х годов. Необходимость вариться в собственном соку, недостаток свежих идей, влияний извне, сложности с гастролями и выступлениями, непонимание и «непризнание» становились причинами распада многих коллективов в конце 1980-х — начале 1990-х годов. При этом их музыку никто не запрещал, в первую очередь потому, что эти группы, как уже говорилось, не были текстово- и социально ориентированы, не призывали к бунту против «системы», не эпатажили публику. Музыканты отходили от творчества (или переходили на «поле» поп-музыки), уезжали на Запад... Начиналась новая эпоха не только в развитии российского рока, но и в жизни всей страны.

И если в Европе аналогичный кризис в конце 1970-х наступил с эпохой панка, то у нас все было гораздо серьезнее: распад огромного государства, социальные потрясения, экономическая нестабильность, хаос... ну и, разумеется, смена музыкальных мод, предпочтений. Даже русский рок стал сдавать свои позиции, постепенно теряя протестный запал, мимикрируя под поп-музыку. В это время было не до такого хрупкого и сложного явления, как прогрессив-рок, — необходимо было как-то устраивать свои судьбы, а не продолжать творить «в подполье». Зато определенный всплеск, интерес к усложнению наблюдается на «тяжелой» сцене — например, в 1994-м хэви-метал-группа «Легион» представила публике англоязычный прог-металлический альбом *Knights of Cross*, в 1995-м *Hieronymus Bosch* записали *The Human Abstract* (прог-дэт), в 1996-м выходит альбом *Thalatta et Thanathos* группы *End Zone* (прог-метал).

Со стабилизацией общественно-экономической ситуации волн появились первые ростки нового и на творческом поле отечественного прогрессив-рока.

Поколение цифровой эры

В 2000-е годы родилось целое новое поколение российских исполнителей прогрессив-рока. Расширились как стиливая палитра, так и сама география (хотя по сравнению со временами Советского Союза «километраж», скорее, уменьшается; стоит говорить о появлении большего количества групп, игра-

ющих принципиально «немодный» прог-рок, в глубинке). От прог-металлистов *Azazel* из города Тында Амурской области до астраханских пост-психоделистов *Vespero*, от красноярских авангардистов *PikaPika Teart* до многочисленных групп из обеих столиц — небольшими штрихами закрашивается карта российского прогрессив-рока. Среди групп, уже оставивших свой след в его новейшей истории, — «Декаданс» (Архангельск), «Маленькие Трагедии» (Курск—Германия), *Apple Pie* (Курск), «Затерянный мир» (*Lost World*, Москва—Нью-Йорк), *The Gourishankar* (Сыктывкар), *Happy55* (Воронеж), *Tanquam, Introspective F.M.* (Ярославль), *Algabas, Enine* (Владимир), *Roz Vitalis, Pandora Snail, The Grand Astoria* (Санкт-Петербург), «Кафтан смеха», *Quorum, Inner Drive, Eternal Wanderers, Batisfera, Ascorbic Acid, Cracked Rombix, Uphill Work, Digen Gage* (все — Москва). Не стоит обходить вниманием и представителей более тяжелых и даже экстремальных разновидностей прогрессива, среди которых — *Necrost, Hieronymus Bosch* (на время возродившиеся в 2005-м), *Extrovert, EndName*, «Омела» и другие, группы, сочетающие пост-рок и прогрессив, — *InFront, Human Factor, Reserve De Marche, Echoes & Signals*; представители «виртуозно-гитарного» направления — *Blind Vandal, Seagall* и др.

Возрождаются и некоторые «старые» группы («Нюанс», «Вежливый отказ»), новые проекты собирают музыканты предыдущих поколений (появившийся в конце 1990-х «Оркестр вермишель», чья деятельность, увы, прервалась в связи с безвременной кончиной лидера коллектива Сергея Щуракова в 2007 году), продолжает деятельность арт-«нювеевский» «Пикник», на новый уровень «авангардности» выходят герои русского рока «Аукцион». На 2000-е приходится плодотворнейший этап деятельности гитариста и композитора Александра Костарева, начинавшего свой творческий путь еще в 1970-е годы в свердловской фьюжн-команде «Перекресток», но полностью раскрывшего свой потенциал в Москве с командами «КосМоБоб» и *Kostarev Group*. Тяготение к программным и непрограммным (*Concerto Grosso*) формам музицирования нашло отражение в изданных CD *Live@InProg* (2003) и *KosMoBob: Vegetarian* (2012).

Многие группы 2000-х поют на английском языке или предпочитают инструментальное творчество. Расширяются возможности творческой самореализации музыкантов. Тому немало способствует появление компьютерных средств звукозаписи и звукосинтеза, что снижает необходимость работы в профессиональных студиях, а также доступность высо-

кокачественных инструментов — в музыкальных магазинах продаются столь необходимые рокерам «фендеры», «гибсоны», «роланды» и «корги». А если нужен какой-нибудь древний «хаммонд», то его можно арендовать или... попробовать, как и прежде, самому синтезировать звук с помощью подручных средств (теперь уже компьютерных).

В 2000-е годы направление получает поддержку в лице специализированного фестиваля *InProg* (2001—2011) и, позже, ежемесячных мини-фестивалей *ProgDay*, проходивших в течение двух с половиной лет (2012—2015) в московском Клубе Алексея Козлова. Исполнителей в подобном стиле можно услышать и на петербургском рок-авангардном «СКИ-Фе» (фестиваль имени Сергея Курёхина). Эстафету «ПрогДней» переняли «микрoфестивали» «Прогрессия» (Москва), *Babooinoomfest* (Петербург). Однако приходится признать, что организация таких «нишевых» фестивалей — дело сложное и коммерчески невыгодное, поэтому, продержавшись, сколько возможно, на плечах энтузиастов, такие мероприятия, как правило, сходят на нет.

Интеграции в мировое рок-сообщество очень способствует Интернет, распространение которого началось у нас с середины 2000-х годов [15]. С одной стороны, благодаря Всемирной паутине становится проще узнавать о новейших тенденциях в развитии направления, узнавать о свежих альбомах и концертах. С другой стороны, многие наши группы также обзаводятся собственными сайтами, позднее — страницами в социальных сетях, что облегчает поиск как близких по духу музыкантов, слушателей, так и издателей, продюсеров, масс-медиа. Правда, лейблов, журналов и информационных порталов, поддерживающих прогрессив-рок, не так уж много. Среди наиболее авторитетных — огромный международный архив / СМИ *progarchives.com*, голландский портал *dprp.net*, британский журнал *Prog* (подразделение *Classic Rock*) и др. Интерес к российскому прогрессив-року на мировом уровне подтверждают публикации в зарубежной прессе, например, подборка *20 Best Russian Prog Bands* на портале *prog-sphere.com* [16].

В числе фирм, выпускающих *CD* (и ныне занимающихся цифровой дистрибуцией) — французская *Musea Records*, итальянская *Lizard Records*, американская *Cuneiform Records*, английская *Kscope*. Им можно отправить демозапись с предложением об издании. Можно (при наличии средств) даже пригласить известных западных музыкантов поучаствовать

в записи, как правило, дистанционно. В числе отечественных прог-коллективов, чьи альбомы вышли на зарубежных лейблах, можно назвать *Azazello*, *Roz Vitalis*, *The Gourishankar*. Успешную дистрибуцию отечественных коллективов на западном рынке ведут московские лейблы *RAIG* и *МАЛС*. В 2010-х годах к выпуску альбомов отечественных прог-групп подключается издательство *ArtBeat Music*.

Конечно, даже такая удача, как выпуск альбома на зарубежном лейбле и получение некоторого количества рецензий в западной прессе, — отнюдь не гарантия всемирной популярности и приглашения на ведущие европейские прог-фестивали. Однако одной из новых российских команд, появившихся уже в 2010-е, удалось по-настоящему выйти на международную арену. Речь идет о петербургской группе *Iamthemorning*, которая подписала контракт с престижной английской фирмой грамзаписи *Kscope* и получила приз британского же журнала *Prog* как лучшая группа направления. Сегодня *Iamthemorning* выступают на самых авторитетных европейских прог-рок-форумах (летом 2016 года команда отыграла на масштабном фестивале *BeProg! My Friend* в Барселоне, а в 2017-м приглашена на целый ряд европейских прог-событий).

Iamthemorning исполняют очень лиричную, мелодичную разновидность прогрессив-рока с женским вокалом, украшенную звучанием «классического» фортепиано и струнных (часто их стиль определяют как *chamber rock*). Ядро группы составляет дуэт певицы Марьяны Сёмкиной и пианиста Глеба Колядина (на данный момент он является аспирантом Санкт-Петербургской консерватории им. Римского-Корсакова). Коллектив выпустил три студийных альбома, два из них, как упоминалось, на британском лейбле *Kscope*. Путь российских музыкантов к успеху за рубежом не был легким. Здесь лишь отчасти сыграло свою роль везение: скорее «виной» действительно высокий профессиональный уровень, талантливое сочинительство и продюсирование, а еще настойчивость в достижении своих целей и, что немаловажно, безупречный английский язык вокалистки Марьяны Сёмкиной.

Подводя итоги, можно отметить следующие особенности развития прогрессив-рока в России 1970—2000-х годов:

1) прогрессив-рок у нас, как и на Западе, явился одним из наиболее «музыкацентричных» стилей, находящихся на границе академической музыки, джаза и фольклора. Однако, в отличие от Великобритании и других стран, где явление было достаточно популярным, в России прогрессив-рок занимал

достаточно «маргинальное» место в плане известности даже в периоды своего расцвета (вторая половина 1980-х, 2000-е годы);

2) российский прогрессив-рок 1970—80-х годов отличался своеобразием звучания, связанным с использованием самодельных инструментов и экспериментальных способов звукозаписи. К числу стилистических особенностей российского прогрессив-рока можно отнести тяготение к мелодизму, масштабности форм, ориентацию на «стилевые модели» в лице популярных зарубежных прогрессив-роковых групп наряду с использованием элементов русского фольклора и (отчасти) русской музыкальной классики;

3) развитие отечественного прогрессив-рокового направления в 1970—80-е годы не привело к складыванию некоего «движения» (сообщества) в связи. Рубеж 1980—90-х годов стал сложным временем в развитии стиля, совпавшим (и во многом взаимосвязанным) с изменениями в структуре жизни страны;

4) новые тенденции в развитии российского прогрессив-рока в 2000-е годы связаны с большей «аккумулированностью» музыкантов, возникновением некоего, пусть зачастую и виртуального, сообщества. Российский прогрессив-рок становится известным за рубежом, появляется множество актуальных субтечений, в том числе «на грани» других стилей, используются новые средства выразительности и технологические принципы.

Думается, что в дальнейшем позитивных примеров будет больше и российский прогрессив-рок, который в музыкально-исполнительском плане давно уже находится на мировом уровне, найдет своего слушателя и у нас, и за рубежом.

Список литературы

1. *Троицкий А.* Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. Вступление А. Вознесенского.
2. *Троицкий А.* Back In The USSR. СПб.: Амфора, 2009.
3. *Кушниц А.* 100 магнитоальбомов советского рока. 1977—1991: 15 лет подпольной звукозаписи. М.: Леан, 1999.
4. *Троегузов В., Пушкина М., Литатов А.* Легенды русского рока. М.: Леан, 1999.
5. Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1—16. Екатеринбург; Тверь, 1998—2016.

6. *Нефёдов И., Огрызко Е.* Язык русского рока: от субкультуры к масскультуре. Ростов н/Д: АкадемЛит, 2016.

7. *Hegarty P., Halliwell M.* Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY, L., 2011.

8. *Macan E.* Rocking The Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. NY; Oxford, 1997.

9. *Савицкая Е.* Прогрессив-рок: герои и судьбы, М.: ГИИ/ИП Галин А.В., 2015.

10. *Бубенникова Л.* ВИА // Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. М.: РОССПЭН, 2000. С. 105—107.

11. *Савицкая Е.* Арт-рок в России: мы пойдем другим путем! // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX—XXI веков. Вып. 2 / ред.-сост. О.А. Кузнецова. М.: ГИИ, 2016. С. 112—134.

12. *Отряскин А.* («Джунгли»): Non-reproductive music (подготовила Е. Савицкая) // InRock. 2006. № 19. С. 72—74.

13. *Огородов М.* Выращивание электронных цветов (подготовил В. Миловидов) // InRock. 2009. № 37. С. 46—49.

14. *Корнилов С.* («Горизонт»). Wondrous Stories, или Что такое «Волинрок» (подготовила Е. Савицкая) // InRock. 2006. № 18. С. 58—60.

15. *Дуков Е.* Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016.

16. 20 Best Russian Prog Bands // [Электронный ресурс] <http://www.prog-sphere.com/specials/20-best-russian-prog-bands> (дата обращения: 29.05.2017).

Необурлеск. От жанра к «стилю»

Е.А. Сариева

Государственный институт искусствознания, Москва

Аннотация. В статье прослеживается генезис термина «бурлеск», происхождение и история театрального жанра бурлеск, возрождение бурлеска в 1990-х годах.

Ключевые слова: бурлеск, необурлеск, Лидия Томпсон, братья Мински, стендап-комедия, стриптиз.

Elena Sarieva

State Institute of Art Science, Moscow

Neo-burlesque. From genre to “style”

Abstract. The article traces the genesis of the term “burlesque”, the origin and history of the theatrical genre of burlesque, the revival of burlesque in the 1990s.

Key words: Burlesque, neo-burlesque, Lydia Thompson, Minsk brothers, stand up comedy, striptease.

С 90-х годов XX века в развлекательной культуре стал широко использоваться термин необурлеск (или новый бурлеск). Необурлеском можно назвать сегодня практически все, что имеет отношение к пародированию, травестию, кабаре-формам и наготы на сцене — стриптиз, травести-шоу, КВН, *Comedy Club*, «Большую разницу», «Кривое зеркало» и т. д. Новый бурлеск выступает в роли подзабытого старого, о чем свидетельствуют и генезис самого термина «бурлеск», и история жанра.

Бурлеск (фр. *burlesque*, от итал. *burla* — шутка) — вид комической поэзии, сформировавшийся в эпоху Возрождения. Комизм бурлеска строился на том, что серьезное содержание выражалось несоответствующими ему образами и стилистическими средствами, а «возвышенные герои» классической античной (реже — средневековой) литературы низводились до уровня современных типов, оказывались как бы переде-

тыми в шутовское, чуждое им одеяние. В литературной комедии жанр бурлеска был развит Полем Скарроном (поэма «Вергилий наизнанку», 1648) и Пьером Мариво («Илиада наизнанку», 1732), писавшими преимущественно для буффонных комиков французских ярмарочных театров XVII—XVIII веков (*Italien, De la Foire* и др.), и был направлен на разрушение канонически застывших форм театральных представлений и «высокого» стиля «Комеди Франсез». В бурлеске возвышенная тема излагалась низменным языком, буффонными театральными приемами. «Так постепенно определилась эстетическая сущность бурлеска — литературно-театрального жанра, построенного на комическом несоответствии содержания и формы, предмета и манеры его изображения», — пишет Е.Г. Хайченко [4, 140].

Наибольшего расцвета театральный бурлеск достиг в викторианской Англии. Он не допускался на сцены привилегированных театров — Ковент-Гарден или Друри-Лейн, а игрался на сценах Олимпика, Хеймаркета, позже Рояль Странд, Лицеума и Гейите. По сути, это были пародийные перелицовки пьес, опер, балетов с широким использованием музыкальных и танцевальных номеров, с частым цитированием текста или музыки оригинала. В первых бурлесках тексты песен писались на популярную музыку — от торжественных хоров из опер, тирольских песен до шотландских баллад.

Люция Элизабет Ветриса — английская актриса и оперная певица (*Lucia Elizabeth Vestris*, 1797—1856) арендовала лондонский театр Олимпик в 1831 году и выпустила на сцену серию бурлесков. В первом — «Олимпийские пирушки, или Прометей и Пандора» Дж.Р. Планше — Олимп переносился на улицы викторианского Лондона. Нелепости возникали с самого начала, когда облаченные в греческие туники небожители Олимпа вполне обыденно играли в вист. За «Олимпийскими пирушками» последовали «Олимпийские дьяволы, или Орфей и Евридика» (Планше). Уместно вспомнить, что написаны и поставлены викторианские бурлески были за четверть века до первой, чисто бурлескной оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду».

Авторов бурлесков Г. Байрона, Г. Симса, Ф. Бурнанда, В. Гилберта, Ф. Лесли и других более всего вдохновляли оперы. Вслед за громкими премьерями в течение месяца игрались бурлески, где с неистощимой изобретательностью выворачивались наизнанку оперные сюжеты. Известно, что пародии на шекспировские пьесы появились уже при жизни самого

Шекспира, но расцвет этих пародий принадлежит именно викторианскому бурлеску. Шекспировская пьеса служила только поводом для создания комического представления с множеством танцевальных и вокальных номеров. «Большинство шекспировских бурлесков строилось, прежде всего, на снижении стиля шекспировской трагедии, обытовлении ее поэтического языка, комической перелицовке трагического, введении современных аллюзий, широком использовании музыкальных номеров — от мюзик-холльных песен до оперных арий» [4, 152]. Например, бурлеск «Ромео и Джульетта» (1859) содержал 23 музыкальных номера — из опер (таких как серенада из «Дон Паскуале», оперы-буфф Доницетти) и традиционных популярных песен того времени, включая *Buffalo Gals* и *Nix my Dolly*.

Мода на травестию пола проникла и в бурлески. Главный эротический эффект заключался в амплуа *principal boy* — главной мужской роли, по традиции исполнявшейся женщиной-актрисой, тогда как роли пожилых дам оставались прерогативой мужчин. В викторианском обществе, «где женщина облакала свое тело в многослойные и пышные одежды и не имела права поднимать юбку выше лодыжки, да и то лишь когда она переходила улицу или садилась в экипаж, наряжать эту женщину в узкие обтягивающие брюки было заметной смелостью, отвечавшей тайным устремлениям мужской половины зрительного зала» [5, 142]. Более того, в бурлесках групповые хореографические номера исполнялись полураздетыми танцовщицами, пленяющими зрителей красотой и физическим совершенством. И это при том, что зажигательный канкан, обошедший в XIX веке все танцевальные залы и сцены мира, не прижился в викторианской Англии, а породил свой антипод — юбочный танец (*skirt dance*). Юбочный танец с движениями канкана и с элементами акробатики нередко исполнялся в бурлесках. Танцовщицам приходилось манипулировать длинными юбками. Для изготовления такой юбки требовалось 100 метров ткани. Чтобы эффектнее преподнести «течение» ткани, танец исполнялся в затемненном театральном зале с цветной подсветкой прожекторов. Лучшие исполнительницы юбочного танца — Кейт Вон (*Kate Vaughan*) и Летти Линд (*Letty Lind*) — ценились за искусство в складках ткани прятать ножки от зрительских глаз.

В начале 1890-х бурлески вышли из моды. Появился новый, современный театральный жанр — музыкальная эдвардианская комедия.

Викторианский бурлеск проник в Америку благодаря выдающемуся комику из *Covent Garden* Уильяму Митчеллу, открывшему Олимпийский театр на Бродвее в 1839 году, где игрались «сумасшедшие пародии на некоторые любимые пьесы, оперы, балеты, романы или народные сказки» [7, 9]. Но по-настоящему бурлеск стал популярен в США после гастролей труппы Лидии Томпсон.

Лидия Томпсон, Элиза (*Lydia Thompson*, 1838—1908), родилась в Лондоне в районе Ковент-Гарден, отец владел публичным домом Шеридан Ноулз. Когда он умер в 1942 году и мать повторно вышла замуж, Лидия покинула дом, присоединившись к профессиональной труппе. В 14 лет она уже танцовщица кордебалета театра Ее Величества, а в 16 получает ангажемент в Сент-Джеймском театре для участия в бурлесках Томаса Селби «Испанские танцоры» и Ганема «Раба любви». Ее выступления принесли зрительский и коммерческий успех театру, который до этого считался «самым невезучим» в Лондоне. В течение трех лет Лидия Томпсон гастролировала в России, Германии, Скандинавии и других странах. За искусство, красоту и темперамент была признана «Таймс» одной из самых выдающихся английских танцовщиц. В августе 1868-го Лидия Томпсон отбыла в США во главе театральной труппы «Британские блондинки» представлять викторианский бурлеск для средней американской публики.

Шесть лет с полными аншлагами проходили гастроли в ведущих театрах США вопреки критике поборников нравственности, а может, и благодаря ей. Бурлеск «Иксион — экс-король Фессалии» в исполнении труппы Л. Томсон впервые занял программу всего вечера, его притягательной силой были ловко включенные в сюжет прямые обращения к «усталым бизнесменам», занимавшим первые ряды партера. В труппе началась карьера комика Вилли Эдвина, а также нескольких актрис — Паулины Маркам, Алисы Бурвилль и Роуз Коглэн. «Британские блондинки, — пишет историк американской музыкальной комедии, — предвосхитили будущий кордебалет и добавили будущей музыкальной комедии явную или скрытую сексуальность» [7, 18]. Добавим, что бурлеск оставил в наследство мюзиклу еще и остроту трактовки современных проблем. Если костюмы актеров в бурлеске «Иксион — король Фессалии» возвращали к позднему Средневековью, то действие происходило на фоне нью-йоркских достопримечательностей, и немалая часть диалогов касалась современной коррупции и экономических проблем. (Например, поставленный в 1931

году мюзикл «О тебе я пою» Дж. Гершвина, Д.И. Кауфмана и М. Рискина «развивал традиции бурлеска, изображая в карикатурном виде американскую избирательную систему и закулисную сторону политической жизни» [1, 31].

Успех «Британских блондинок» вдохновил американского продюсера Михаэля Левитта (*Leavitt*, 1843—1935) создать в 1870 году женскую труппу менестрелей Мадам Рентц (*Madame Rentz's Female Minstrels*)¹, сохранив неизменный трехактный формат шоу менестрелей: первая часть представления состояла из ансамблевых пения, танцев и комических скетчей или «эпизодов» (инсценированных «соленых» мужских анекдотов, полностью основанных на двусмысленностях и балаганных приемах). Вторая часть, носившая испанское название *olio* (всякая всячина), представляла собой серию эстрадных номеров — «иллюстрированных» песенок, монологов, комедийного финала в исполнении всей труппы и «дополнительного угощения» в виде кулачной потасовки (бокса) или «горячительного» (экзотического) танца. В третьей части давались одноактные бурлески — от шекспировских до оперных (или опереточных). Вел шоу известный комик — церемониймейстер (*stand up comic*), ему помогали трое-четверо не столь знаменитых комиков в клоунском гриме, мешковатых штанах, с накладными носами и в нелепых париках (*baggy-pants comics*).

Труппа Левитта давала представления в клубах, концертных залах и театрах. «Девушки были одеты в белые платья и в цветные — красные или синие — чулки. Они... в антрактах должны были занимать и развлекать гостей в отдельных кабинетах, ничего предосудительного при этом себе не позволяя. Это условие жестко контролировалось», — пишет историк эстрады С.М. Клитин о женских труппах менестрелей [2, 107]. Левитт назвал шоу бурлеском, установив тем самым стандарты для бурлеск-шоу и бурлеск-театров, где основными номерами стали комические скетчи и танцы кордебалета.

В таком виде в начале XX века американский бурлеск процветал, но сексуальные коннотации начали превалировать, танцовщицы стали срывать с себя подвязки и бросать их в зал, иногда выходили без чулок. Так, бурлеск подарил миру танцы топлес и стриптиз.

¹ Существует версия, что такое название женская труппа менестрелей получила по названию немецкого цирка *Rentz's Circus*, который гастролировал в США в 1870 году.

Помимо жанра стендап-комеди в бурлеске появился гэг (*gag*) — «комический трюк», развитый в дальнейшем в эксцентрике американского кинематографа начала XX века. Интересно, что один из первых фильмов Ч. Чаплина называется «Бурлеск о Кармен» (1915), у нас в прокате известный как просто «Кармен».

Американцы стали сочинять собственные бурлески. Чрезвычайно популярными оказались «Эванджелина» (1874) и «Адонис» (1884), партитуры которых состояли не из популярных мелодий, а музыки, написанной одним композитором — Эдвардом Э. Райсом. Бурлеск по идиллической поэме Г. Лонгфелло «Эванджелина» впервые в практике американского театра назывался музыкальной комедией. Главная мужская роль была написана для актрисы, а корову изображали двое юношей — цирковых акробата. «Эванджелина» завоевала огромную популярность и, пережив бесчисленные возобновления и гастроли, продержалась на сценах 30 лет. Сюжет «Адониса» — история статуи, которая оживает, но, испытав отвращение от человеческой глупости, решает вернуться в мрамор. Бурлеск выдержал более 500 спектаклей на Бродвее, много гастролировал и сделал актера Дикси секс-символом своего времени. «Адонис» — веселый и невинный, местами желчный и саркастичный, отвечал моде того времени и был рассчитан на молодую аудиторию. Исследователи называют «Адонис» последним бурлеском Америки, чаще — первым мюзиклом, который «отлил погребальный колокол для бурлеска» [7, 31].

По проторенному пути Левитта идут другие американские продюсеры — братья Мински² (*Minsky's Burlesque*). Благодаря им бурлеск превратился в серьезный бизнес, существенно изменились стандарты выступлений актрис и гонорары. Братья Мински, из еврейской семьи, выходцы из России, начинали как владельцы сети многоцелевых театров в Нью-Йорке — Никелодеонов³. Их отец приобрел в 1912-м Национальный Зимний сад (*National Winter Garden*) на Хьюстон-стрит. Старший сын — Билли (Абраам), посетивший в Париже «Мулен Руж» и «Фоли Бержер», арендовал театр у отца, решив стать вторым Зигфельдом (на Бродвее были популярны шоу Зигфельда — *Ziegfeld Follies*, «Безумства Зигфельда»). Соот-

² Абраам Беннет (1880—1949), Михаэль Вильям (1887—1932), Герберт Кей (1891—1959), Мортон (1902—1987).

³ Nickelodeon (никель — 5-центовые монеты, одеон — греч. крытый театр) — многоцелевой театр, популярен в 1900—1914 годы, показ кинофильмов, иллюстрированные песни, слайд-шоу и лекции.

ношение комедии и эротики в бурлеске всегда было в пользу комедии. Однако театр был расположен на шестом этаже, и Билли понял, что заставить публику туда подняться может только количество женщин, задействованных в шоу. Переход старого викторианского бурлеска к стриптизу происходил постепенно. Сначала девушки в полупрозрачных костюмах демонстрировали свои фигуры во время пения и танцев. Чулки, подвязки, корсеты, шифоновые пеньюары, парики, перья мирно соседствовали с песнями и интермедиями, полными простонародного добродушного юмора и непристойных движений. Каждую ночь Билли рисковал потерять или лицензию, или клиентов. Знаменитый налет произошел в апреле 1925 года и вдохновил на создание романа, а потом и фильма «В ночь облавы на заведение Мински»⁴.

Великая депрессия подготовила почву для дальнейшего расцвета бурлеска. Мало кто мог позволить себе посещать дорогие бродвейские шоу, но люди жаждали развлечений. Кроме того, бурлеск-театры предлагали стабильный заработок для безработных девушек. Бурлеск пришелся кстати как развлечение для средней публики, бурлеск-шоу стали с иронией называть «Безумства бедных» (*poor man's Follies*). К тому времени, как братья Мински «завершили расширяется», они контролировали более десятка театров — шесть в Нью-Йорке, а также Балтиморе, Филадельфии, Олбани, и Питтсбурге. А театр Республики (*Republic Theater*), открывшийся в 1931 году на 42-й улице, стал главным театром бурлеска в США.

Большие изменения произошли в моде. На смену длинным юбкам пришли короткие, и демонстрация просто обнаженных женских ножек для публики утратила свою привлекательность. Теперь сложные феерические костюмы дивы бурлеска меняли прямо на сцене — как правило, в сторону уменьшения количества одежды. Постепенно становилось допустимым снимать с себя все больше и больше, пока стандарт не свелся к тому, чтобы оставаться в маленьких трусиках (стрингах) и прикрывающих соски украшениях, часто с прикрепленными к ним кисточками. Бурлеск и стриптиз стали словами-синонимами. Л. Трауберг писал: «Стриптиз превратился в главный номер бурлеска, последний потерял все свои шедшие от народных представлений признаки. Поэтому в новой своей форме с максимальной ориентацией на

⁴ Роман Поулэнда Бэрбера (1960), фильм режиссера Вильяма Фредкина и продюсера Нормана Лира (1968).

секс бурлеск продолжал существовать. Стриптиз вполне сочетался с остатками эстрадных жанров, создавших бурлеск, он только позаботился о подчинении ему даже лучших номеров программы» [3, 339]. К этому времени уже разрешили женщинам в шоу Зигфелда, Джорджа Уайта и Эрла Кэрролла, а также в бурлеск-театрах появляться топлес, но до тех пор, пока девушки не двигаются. И танцовщицы бурлеска перестали быть танцовщицами. О позировании ничего не упоминалось, поэтому артистки, еле прикрытые бусами и веерами, стояли неподвижно, пока зрители наслаждались их позами и красотой. Названия эстрадных программ театра Республики носили откровенные названия: «Разум на матрасе», «Качания плоти», «Адские трусики», «Платье на каникулах» и т. д.

Известные звезды бурлеска того времени — Темпест Сторм, Бетти Пейдж, Лили Сент Кир, Энн Корио, Джорджия Сотерн, Джипси Роуз Ли и другие — начали в подростковом возрасте и превратились в звезд с недельным заработком 400 долларов. В конце 1930-х, в бурлеск-шоу обычно работали до шести стриптизерш, один или два комика (*baggy-pants comics*) и церемониймейстер (*stand up comic*). Считаясь малопривлекательным развлечением, бурлеск, тем не менее, стал школой для многих звезд музыкальной комедии, ревю, кино и радио. Начинали в бурлесках будущие звезды мюзиклов и кино Фанни Брайс, Мэй Уэст, Эдди Кантор, Эббот и Костелло, Джеки Глисон, Дэнни Томас, Берт Лар, Фил Сильверс, Дэнни Кэй, Ред Скелтон и Софи Такер и др.

Каждый год различные нормативные акты сдерживали развитие бурлеска, но театральные менеджеры не стремились смягчать шоу. В апреле 1937 года стриптизерша Абэ театра Мински в Гарлеме была замечена на сцене не прикрытой даже фиговым листочком. Мэр Нью-Йорка Ла Гуардия под влиянием группы разгневанных граждан лишил лицензии Мински и других владельцев бурлеск-театров. После нескольких обращений Мински и их соперникам возобновили лицензии, но с условием, запрещающим стриптиз. Бизнес стал настолько плох, что бурлеск-театры закрыли свои двери навсегда.

Сексуальность и прелестную наготу королей бурлеска 1920—30-х годов воспел на холсте «Тулуз-Лотрек американского бурлеска» Реджинальд Марш. Известный артист и художник, выставлявший картины и рисунки, посвященные будням бурлеск-театра, на выставках в Нью-Йоркском музее современного искусства, Бостонском музее и музее Бруклина, считал бурлеск «частью американской жизни» [8, 107].

Воссоздать, казалось бы канувший в Лету, дух бурлеска стремились голливудские фильмы. Например, «Я не ангел» (1933), «Леди из бурлеска» (1943) с Барбарой Стенвик в главной роли (одним из сценаристов этого фильма была бывшая звезда бурлеска Джипси Роуз Ли), «Стрипорамы» (1953, в главной роли — звезда театра Мински Джорджия Сотерн) или «Джипси» (1962) с Розалинд Рассел и др. Благодаря им былая популярность бурлеска возродилась в начале 1990-х годов.

Необурлеск постепенно перерос в самую модную тенденцию в мире шоу-бизнеса. По мнению Роуз Аподака Джонс (*Rose Apodaca Jones*), лос-анджелесского фэшн-редактора, курировавшей выставку *The Velvet Hammer: A Peep at the Neo-Burlesque Show*, объясняется это тем, что многим танцовщицам стриптиза в разных уголках мира в какой-то момент надоело просто раздеваться, и они обратились к бурлеску. Необурлеск возродил антураж классического американского бурлеска первой половины XX века, сохранив при этом скетчи, танцы, вокал, стриптиз, но избегая полной наготы.

С 1990-х годов по всему миру открываются бурлеск-клубы, ночные клубы проводят ночи бурлеска, марафоны бурлеска, бурлеск-карнавалы и т. д. Без бурлеска не обходятся показы мод, презентации, фотосессии и светские события. Существуют школы бурлеска, фан-клубы бурлеска. По всей Северной Америке одна за другой создаются труппы бурлеска (например, филладельфийская агитпроптруппа «Кабаре Красного фонаря», включающая в шоу политическую сатиру и бурлеск). Ночные роликовые дерби тоже проходят с элементами бурлеска. 3 января 2011 года на Трафальгарской площади в Лондоне прошел «массовый бурлеск»: более 200 исполнительниц бурлеска, как профессионалок, так и любителей, в соответствующих костюмах устроили шоу, которое вошло в Книгу рекордов Гиннеса как самое массовое костюмированное танцевальное шоу в мире. В Калифорнии открылся музей, а по всему миру проходят ежегодные фестивали бурлеска. В 2011 году в Москве прошел слет профессионалов бурлеска, в сентябре 2017-го прошел фестиваль «Королева бурлеска».

Современное бурлеск-шоу включает три разновидности номеров.

1. Эпатажные площадные скетчи (иногда с травести-элементами) с характерной фарсовой грубостью и сальными шутками, ошеломляющей наглостью и эротическим подтек-

стом. Бурлескные скетчи — пародии на современные эталоны красоты и сексуальности — исполняются специальными труппами, куда входят девушки и женщины всех возрастов, всех форм и размеров (от пышек до худышек), а также мужчины. Обилие ретронарядов, клоунский грим, наличие людей-аномалий и кабинета диковин («женщина-мужчина», «женщина-трофей», «бородатая женщина», «страстные пожиратели огня» и т. д.) превращает выступление такой труппы в «цирк-балаган для взрослых».

2. Сольные или групповые (шоу герлз) хореографические номера, искусство провокационного эротического перформанса, где фривольная чувственность и эротизм смягчаются юмором, тонкими намеками, веселой игривостью, присущими жанру бурлеска. Пристанищем такого бурлеска является парижское кабаре *Crazy Horse* (Бешеная лошадь) с утонченно-сексуальными и изысканно-ироничными номерами, где девушек «одевают» свет и лазер, а эротика выступает как инструмент для пародии и гротеска. Красивые девушки, неумовимо похожие друг на друга, искусно скрывают свои прелести в игре цвета, света и тени, мастерски создавая безупречное и чувственное искусство наготы.

3. «Винтажный стриптиз», когда девушки выступают преимущественно сольно, в духе невинного фетишизма, снимая с себя под музыку чулки, корсеты, подвязки, перышки, кисточки. Однако последние предметы одежды если и снимаются, то за кулисами, и многозначительно выбрасываются оттуда в зал. Иногда актрисы используют в номерах речь или вокал, но это, как правило, пластический номер. Для усиления зрелищного эффекта актрисы появляются из огромных ракушек, катаются на разукрашенных пони, купаются в бокале мартини или в ванне из пузырьков и т. д. Самые известные сегодня королевы бурлеска Дита фон Тиз (США), Иммодести Блейз (Великобритания), обладающие стандартными фигурами для бурлескного стриптиза, — «песочные часы».

Но надо сказать, что если в скетчах еще как-то присутствуют комизм и травестирование, то бурлеск-стриптиз — просто кричащая эротика, правда, вне пошлости и вульгарности, где бурлескный образ создается при помощи внешних факторов — винтажного костюма (стразы, перья, кружева, блески, головокружительные каблуки) и особого яркого макияжа женщины-вампи (темная подводка глаз и яркая полированная помада). Но, по большому счету, это не бурлеск, а стриптиз «в стиле бурлеск».

Сегодня говорят о «стиле бурлеск», который сформировался под влиянием гламура. Кристина Агилера, Мадонна, Пинк, Гвен Стефани, Елена Ваенга выпустили клипы в стиле бурлеск. На конкурсе «Евровидение» в Москве (2009) презентация песни команды Германии проходила в стиле бурлеск с участием Диты фон Тиз. В глянцево-эротических журналах (например, *Playboy*) появляются фотосессии в стиле бурлеск. Бурлеск нашел свое отражение в высокой и повседневной моде. Жан-Поль Готье, Карл Лагерфельд, Джон Гальяно и другие модельеры представляли коллекции в стиле бурлеск. Что касается повседневной моды, то в последнее время стали довольно популярны бурлеск-костюмы в качестве нарядов для вечеринок или для домашнего стриптиз-шоу, магазины белья и аксессуаров для бурлеска и т. д. Конечно, к большому художественному стилю бурлеск отношения не имеет, а причисление этих явлений к «стилю бурлеск» можно объяснить наличием соответствующего винтажного антуража.

В общем, как справедливо отметил историк мюзик-холла Жак Шарль: «Мински, который создал бурлеск смешной и добродушный, был бы весьма удивлен, что многие нынешние зрелища носят имя бурлеска» [6, печ. по 2, 352].

Список литературы

1. Кампус Э. О мюзикле. Л., 1983.
2. Клитин С. История искусства эстрады. СПб., 2008.
3. Трауберг Л. Мир наизнанку // Избранные произведения в 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1988.
4. Хайченко Е.Г. Низовые жанры английского театра 1-ой половины XIX века (мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима): дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1996.
5. Хайченко Е.Г. Викторианство в зеркале мюзик-холла. М., 2009.
6. Jacques Charles. Cent ans de music-hall. G.-Paris, 1956.
7. Gerald Bordman. American Musical Comedy. From Adonis to Dreamgirls. NY; Oxford: Oxford University Press, 1982.
8. Morton Minsky, Milt Machlin. Minsky's Burlesque. NY, 1986.

«Эффект Кулешова» на театральной сцене

(на примере спектакля Константина Богомолова)

Э.В. Деменцова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. *Взаимовлияние и взаимопроникновение двух искусств — театра и кино — неоспоримо сегодня. Заимствование и преломление приемов и опыта того или иного искусства имеет своей целью прежде всего воздействие на аудиторию фильма или спектакля. Речь идет о работе режиссера над психологическим восприятием публики. Одним из примеров подобного симбиоза кино- и театральной эстетики может служить использование монтажного «эффекта Кулешова» в спектаклях Константина Богомолова.*

Ключевые слова: театр, кино, монтаж, титры, Лев Кулешов, Константин Богомолов, Еврипид.

Emilia Dementsova

Moscow State University Lomonosov

«The Kuleshov effect» on stage (on the example of Konstantin Bogomolov's performance)

Abstract. *Interaction and interpenetration of two arts — theatre and cinema — is indisputable today. Reception and refraction of this or that art experience has first of all the purpose to impact on audience of the movie or a performance. Use “The Kuleshov effect” can serve as one of examples of such similar symbiosis of a film and theatrical esthetics in Konstantin Bogomolov's performances.*

Keywords: theatre, cinema, montage, credits, Lev Kuleshov, Konstantin Bogomolov, Euripides.

Взаимовлияние и взаимопроникновение двух искусств — театра и кино — неоспоримо сегодня. Кинорежиссеры активно используют театральную эстетику и приемы в своих киноработах. Их театральные коллеги черпают вдохновение из фильмов, адаптируют киноязык и выразительные

средства кинематографа на театральных подмостках. В обоих случаях заимствование и преломление приемов и опыта того или иного искусства имеет своей целью прежде всего воздействие на аудиторию фильма или спектакля. Речь идет о работе режиссера над психологическим восприятием публики. Одним из примеров подобного симбиоза кино- и театральной эстетики могут служить спектакли Константина Богомолова. Режиссер активно использует и переосмысливает достижения кинематографа на театральной сцене. Экраны, титры, видеокамеры, микрофоны, трейлеры и тизеры и др. — неотъемлемые элементы его спектаклей. Одним из наиболее примечательных моментов в его творчестве является использование на театральной сцене монтажного приема, известного в истории кинематографа как «эффект Кулешова».

Монтаж — термин кино- и видеоиндустрии — это процесс соединения отдельных фрагментов в единое композиционное целое. Согласно теории монтажа, существует несколько его видов: повествовательный, параллельный и ассоциативно-образный. Наиболее распространенный вид монтажа — повествовательный — подразумевает последовательную склейку отдельных элементов (планов, ракурсов), которые объединены причинно-следственными связями, единой композиционной мыслью. Параллельный монтаж использует чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время, или в одном месте, но в разное время, и предполагается их мысленное объединение в сознании зрителя. Этот вид монтажа призван подчеркнуть определенную драматическую напряженность событий, выявление их сходства или различия. Наиболее сложный в плане восприятия — ассоциативно-образный вид монтажа, который для связи сцен использует не их причинно-следственные связи, а ассоциации: последовательность кадров, дополняющих друг друга, призвана вызвать определенное эмоциональное настроение зрителя. Помимо пластических ассоциаций используются и звуковые. Этот вид монтажа предполагает выражение нематериальных ощущений в неких материальных образах. На контрасте двух изображений рождается определенная метафора, а внутри кадра возникает символ. Метафоричность позволяет раскрыть внутренний мир героя, скрытый смысл события. В основе ассоциативно-образного вида монтажа лежат киноэксперименты, созданные еще в эпоху зарождения киноискусства — «эффект Кулешова», «аттракционы» С. Эйзенштейна, «теория интервалов» Д. Вертова.

Способ монтажа, называемый «эффектом Кулешова», родился в 20-х годах XX века в ходе эксперимента Льва Кулешова с перестановкой кадров. Он показал, что смысл последующего кадра может придать новое понимание кадру, показанному ранее. Взяв за основу общий план известного в ту пору актера Ивана Можжухина с безэмоциональным выражением лица, Л. Кулешов склеил его с тремя статичными планами: тарелки супа, ребенка в гробу и женщины, лежащей на диване (рис. 1). Таким образом, у зрителя после каждого парного кадра возникало ощущение, что лицо И. Можжухина не так уж безучастно, а выражает чувство голода, скорби или восхищения. Этот эксперимент, наряду с «географическим», стал хрестоматийным. В «географическом» эксперименте Л. Кулешова было склеено последовательно 6 планов, согласно которым у зрителя из-за вставленного в соответствующем масштабе и нужном месте кадра Капитолия в Вашингтоне, возникло ощущение, что герои вошли именно в него, а не в храм Христа Спасителя, как было на самом деле в последнем кадре. Таким образом, путем монтажа правильно подобранные по направленности соседние кадры создают эффект непрерывности действий и единого пространства.



Рис. 1. Раскадровка «эффекта Кулешова»

Следует отметить, что эксперименты проводились в эпоху черно-белого немого кино, когда подобного рода работа с материалом могла стать одним из ключевых средств художественного выражения. Однако в эпоху зарождения кино в советской России, в 1920-е годы, этот вид искусства, впрочем как и многие другие, под властью диктатуры, жестокой цензуры имел больше теоретическую нежели практическую направленность и находился в активном поиске средств художественного выражения. Эксперименты с монтажом показали, что он может выполнять не только техническую функцию, но и эстетическую, так как является способом выражения творческого мышления режиссера.

Довольно часто «Эффект Кулешова» встречается в кинопостановках о танце, так как танец и музыку сами по себе можно считать средствами художественного выражения, и посредством монтажа, добавляя кадры, напрямую не связанные с общим ходом танца, режиссеры добиваются еще большего эмоционального воздействия на зрителя. Среди активных пользователей этого эффекта можно назвать Пину Бауш, Сашу Вальц, фильмы словенского коллектива *En-Knar*. Но следует отметить, что некоторые режиссеры пытаются использовать этот эффект в драматических постановках, где в прямом понимании монтаж невозможен. Показательным можно считать поставленный в 2010 году хореографом Ольгой Духовной и режиссером Константином Телепатовым танцевальный перформанс «Эффект Кулешова», где эмоции героев передаются посредством пластики и видеоарта.

Наиболее ярким примером использования «эффекта Кулешова» в драматической постановке можно считать спектакль Константина Богомолова «Мой папа — Агамемнон» (сцены из пьес Еврипида) Государственного Малого театра Вильнюса. Минимальными средствами — экран с титрами и неподвижно сидящий актер — режиссер добивается удивительной реакции публики: часть зала буквально загнипнотизирована происходящим на сцене, другая часть считает «отсутствие действия» на сцене «преступным бездействием», провокацией и т.п. Обратимся к спектаклю.

На сцену через входную дверь поочередно входят актеры. Над сценой нависает огромный монитор. Титры на экране сообщают: «Жена дышит воздухом», и актриса выходит на балкон, «Сын делает уроки» — актер садится за стол, «Папа умирает» — другой актер сидит на диване. «Дышит», «делает», «умирает» — глаголы, описывающие процесс, а процесс тре-

бует времени, поэтому на сцене повисает пауза. Быть может, это минута молчания по Агамемнону (ведь имя «папы» зрители заранее знают из названия спектакля)? Одна, другая, третья минуты... Зрители начинают проверять наушники, розданные перед началом спектакля, нет ли в них дефекта. На сцене «действуют» молча и неподвижно, каждый занят своим делом: кто-то смотрит в темноту, кто-то учится, кто-то расстается с жизнью. Нужны ли тут слова? «Вначале было слово» (титры), «а дальше — тишина»... Тишину прерывает вопрос сына: «А где ж фригийский этот город?»¹. Стало быть, он учил географию. Фраза произнесена, публика облегченно вздыхает, полагая, что спектакль наконец-то начался. Напрасно, ибо действие здесь начинается с тишины и «бездействия», им и двигать сюжет. А пока в «съемной квартире» в Авлиде Агамемнон не может двинуться с места: ему, собирающемуся в поход на Трою, богиня Артемида отказала в попутном ветре. Прорицатель Калхас советует Агамемнону принести в жертву собственную дочь Ифигению. Боги не дают ветра, время идет, жара царит в городе. Агамемнон посылает письмо жене Клитемнестре и сообщает, что Ифигении предстоит свадьба с Ахиллом, просит их приехать. Это краткое содержание трагедии Еврипида излагается публике в титрах на экране. Читать их можно спокойно, не торопясь, актеры на сцене терпеливо ждут, ничем себя не выдавая, не отвлекая от чтения. Титры стали фирменным знаком режиссера, но умелое их использование не позволяет пока говорить об этом приеме как штампе. Титры в спектаклях «Ставангер (*PulpPeople*)», «Год, когда я не родился», «Лед», «Карамазовы» и др. различны по форме и объему. В «Мой папа — Агамемнон» титры ведут спектакль, играя главную роль. Играя со зрителями. Не об игре слов речь, но об игре слова со зрительским сознанием.

И снова пауза. Жена и дочь ждут письма. Агамемнон ждет жену и дочь. На экране загорается соответствующая надпись: «Ждет жену и дочь». Ждут и зрители. Пока ждут, понимают, что первая семейная сцена (мама, папа, сын) была то ли прологом из довоенной жизни (до Троянской войны), то ли воспоминанием Агамемнона о доме. В любом случае порядок сцен в спектакле не линейный. Пауза длится, надпись не гаснет. «Ждет жену и дочь». Чем дольше публика ждет, тем точнее понимает смысл этой, казалось бы, бесхитростной фразы. Режиссер ста-

¹ Еврипид. Трагедии: в 2 т. Т. 2 / пер. И. Анненского и С. Шервинского. (Серия: Античная драматургия. Греция). М.: Искусство, 1980. 654 с.

вит публику в такое положение, когда ей не остается ничего другого, как думать. Агамемнон ждет жену, чтобы отнять у нее дочь, и дочь, чтобы отнять у нее жизнь. Он ждет не встречи, а расставания. Еще не вступил в войну, но уже жаждет крови. Кровь — как плата за входной билет на поле боя. Агамемнон ждет войну. Он ждет, это настоящее продолженное время, и потому в спектакле на несколько тактов повисает пауза. Ожидание Агамемнона, путь его жены и дочери в Авлиду, дорога в Троию — все это пауза в ожидании масштабных действий. Константин Богомолов просто внимательно прочел ремарку Еврипида: «действие происходит в Авлиде <...> в ожидании троянского похода²». Пауза — жизнь в ожидании. «Папа умирает», — это все-таки жизнь. Агамемнон умирает без войны.

Еще один эпизод. Ифигения ложится спать. Готовясь ко сну, готовится к смерти. Диван как одр, ночной сон как вечный — репетиция. «Ифигения спит», сообщают титры. «Ветра нет», сообщают титры. Жертва с объявленной ценностью пока не дошла до адресата. Ветер веет во сне Ифигении или после смерти, поясняют слова режиссера с экрана. Ветер снится к смерти. Ветер нужен парусам (ветрилам) ахейским, стало быть Ифигению нужно обратиться во прах и пустить по ветру. Ифигения, по титрам, просыпается и смотрит в темноту, потом снова засыпает. Взгляд в темноту и сон, смерть и стояние на балконе, окутанном мглой, — найдется ли десять отличий? Разные слова на черном экране обретают, сводятся к одной сути, как и простые телодвижения актеров на сцене. Ифигения смотрит в темноту — снова настоящее продолженное время, снова пауза. Пауза — время в тишине. Время подумать.

Одна трагедия Еврипида плавно переходит в спектакле в другую: история Ифигении трансформируется в сюжет о Поликсене. Меняются роли, актеры не меняются (во всех смыслах). На экране пересказывают сюжет о Гекубе³, чью дочь Поликсену тоже принесли в жертву. Ее, кстати, возлюбил Ахилл, тот самый, которого фиктивно хотели женить на Ифигении. Убитый герой из могилы потребовал невесту к себе, и девушку закололи. Гекубе снится, что ее дочь умрет, а дочь спит с открытыми глазами, и ей снится, что она стоит на площадке перед собором, сообщают титры. Сон в руку, как кинжал в руку. «Утром Поликсена, как обычно, идет в школу», — загорается

² Еврипид. Трагедии: в 2 т. Т. 2 / пер. И. Анненского и С. Шервинского. (Серия: Античная драматургия. Греция). М.: Искусство, 1980. 654 с.

³ См.: Еврипид. Трагедии.

надпись на мониторе. Пока зрители разбираются «Что им Гекуба, что они Гекубе?», титры сообщают: «А это уже не Гекуба. Это другая женщина. Она ждет врача». На неподвижно сидящую за столом актрису Валду Бичкуте обрушивается третья роль. Роль матери соседской девочки, игравшей на пианино. Об этом «соседстве» публика также узнает исключительно из титров. Женщина ждет врача, который за дверью осматривает орущего ребенка. На сцену выходит врач с медицинской картой и сообщает матери, что «ее дочери ПОРА умирать». Девочка кажется той самой, что выведена на афише-мишени спектакля: на ней фото ребенка с отметками пуль и следом контрольного выстрела в голову (рис. 2).



Рис. 2. Афиша спектакля «Мой папа — Агамемнон»

Женщина слушает врача и словно спит, слушает и не слышит, спит с открытыми глазами. Рядом с Клитемнестрой и Гекубой оказывались те, кто говорил, что их дочерям пора умирать. От высокой трагедии, от знаменитых имен история перетекает в рассказ о безвестной безымянной женщине. От

и до. По возрастающей или по нисходящей? Снижение жанра или возвышение? От образца жанра до частного случая. Как измерить, чье горе сильнее? Три матери, три потерянных дочери, три пересказа. Обезличенная мать — любая из матерей. Если Клитемистра и Гекуба оторваны во времени от зрителей в зале, то женщина без имени, женщина, не желающая идти на похороны дочери, чтобы не видеть, как ее закапывают в землю, ранит сердце каждого. Персонаж без предыстории и биографии (мы даже не знаем, из какой эпохи эта женщина), без отличительных черт и эмоций, «совершенная никто» оказывается зрителю ближе, чем персонажи, о которых они знают (или узнают из спектакля). В посторонней женщине без особых примет нетрудно представить и себя — ее история, как ролевая игра, предложенная публике. В истории Ифигении куда больше подробностей, характерных черт, могущих вовлечь публику в повествование, но по-настоящему затягивает (и пугает) именно история незнакомки. Одна неподвижно сидящая актриса, умеющая держать лицо и паузу, вызывает у публики противоположные эмоции. Титры играют со зрителем: «Это Гекуба», сообщают они, и через секунду: «А это уже не Гекуба. Это другая женщина». К. Богомолов монтирует спектакль, используя «эффект Кулешова», содержание последующего кадра здесь полностью изменяет суть предыдущего. Теория актера-«натурщика», действующего, но не перевоплощающегося, также разработанная Львом Кулешовым для кинематографа, оказалась вполне применима и на театральных подмостках.

С точки зрения психологии, «эффект Кулешова» напрямую связан с законами функционирования психики человека. Исследования психологов подтверждают, что люди классифицируют определенные выражения лиц в зависимости от контекста. Нейтральное выражение может выглядеть и счастливым, и печальным. Перекошенное лицо может показаться восторженным или агонизирующим. Страх и злость тоже можно перепутать.

У человека всегда существует оппозиция — реальный и внутренний (психический) миры. Поступающая извне информация постоянно сравнивается с внутренней картиной мира. И психика может себя обмануть. Человек впадает в когнитивный диссонанс, потому что его ожидания не совпадают с тем, что он видит. Так, мы видим на примере «эффекта Кулешова»: человек смотрит на одно и то же лицо актера и разные парные картинки, не может сознательно согласиться с тем, что при виде умершего ребенка лицо героя останется

безучастным, а не будет выражать горе. Мортивные образы (смерть в данном случае) вызывают когнитивный диссонанс. Образ смерти, попадая «внутри» человека, обрастает ассоциациями и навязчивыми мыслями, человек находится в плену ассоциаций. Воображение плохо контролируется сознанием, возникает конфликт функций. Здесь наблюдается так называемый эффект каузальной атрибуции — причинное объяснение поступков другого человека путем приписывания ему чувств, намерений, мыслей и мотивов поведения. Каузальная атрибуция является одной из ошибок восприятия других людей.

На примере «эффекта Кулешова» мы видим, как из синхронных срезов человек вычитывает новый третий смысл. Возможности воздействия на зрительскую аудиторию, достигаемые с помощью «эффекта Кулешова», преодолели рамки экрана. Этот прием успешно адаптирован к условиям театральной сцены, лишней раз подтверждая тотальность театрального искусства и непрекращающийся процесс расширения его рамок путем адаптации приемов и достижений других видов искусства.

Список литературы

1. История советского кино: в 4 т. Т. 1. / под ред. Х. Абул-Касымова [и др.]. М.: Искусство, 1969. 756 с.
2. *Кулешов Л.В.* Азбука кинорежиссуры / Л.В. Кулешов. 2-е изд. М.: Искусство, 1969, 132 с.
3. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы / сост. В.П. Михайлов. М.: Искусство, 1979. 279 с.
4. Еврипид. Трагедии: в 2 т. Т. 2 / пер. И. Анненского и С. Шервинского. (Серия: Античная драматургия. Греция). М.: Искусство, 1980. 640 с.
5. *Cole, Pamela.* The Grammar of Film Editing. 2003. Georgia State University. 4 April 2007. [Электронный ресурс] http://www.pamcole.com/DOCS/film_editing.html.

В поисках нового музыкального театра

Л.С. Бакши

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке

Аннотация. В статье речь идет о Театре Звука Александра Бакши как о явлении, связанном с поиском пути развития нового музыкального театра. Выделяются его основные принципы — отсутствие нарративности, опора на миф, полифоничность мышления, интонационное действие как способ общения персонажей.

Ключевые слова: Театр Звука, новый музыкальный театр, Александр Бакши, полифония мира, контрапункт голосов.

Ludmila Bakshi

Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute

In search of new musical theatre

Abstract. The article discusses the Theatre of Sound by Alexander Bakshi as a phenomenon in which the formed features of the new music theatre. It is an absence of narrative ness, the reliance on a myth, polyphonic thinking, the interaction of characters with sound actions.

Keywords: Theater Sound, new music theatre, Alexander Bakshi, Polyphony of the world, counterpoint votes.

Если спросить о времени зарождения идеи Театра Звука Александра Бакши, вряд ли ошибемся, назвав 1970-е годы. Еще были живы композиторы классики. Еще собирали полные залы и становились важнейшими событиями культурной жизни последние премьеры сочинений Д. Шостаковича — его Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний. Мы, как замороженные, следили за новыми сочинениями Альфреда Шнитке, Николая Сидельникова, Гии Канчели, Валентина Сильвестрова, Софии Губайдулиной. На наших глазах активно заявляло о себе поколение композиторов-семидесятников — Н. Корндорф, В. Тарнопольский, А. Раскатов. И все же, а это трудно передать, уже тогда что-то неуловимое но-

силось в воздухе. На наших глазах заканчивалась огромная и прекрасная эпоха Большой Музыки. Эпоха, когда музыка была важным общественным событием, документом времени, а композиторы воспринимались как оракулы и демиурги. На обочину музыкальной жизни как-то постепенно вытеснялись симфонии, концерты, сонаты. Современное авторское творчество становилось все менее востребованным. Композиторы же в поисках своего слушателя стали перемещаться в другие пространства. Очевидным этот процесс стал позже, где-то во второй половине 1980-х. Тогда на одном из съездов композиторов Родион Щедрин сказал: мы потеряли целое поколение композиторов. Продолжим: музыка потеряла целое поколение слушателей.

В этой атмосфере рождался Театр Звука. Волновало: почему язык музыки перестал пониматься? Почему музыкальные формы обесмыслились? Что может спасти музыку? Как восстановить ее живое содержание? Тогда казалось, что главное — докопаться до сути, до корней музыки. А корни ее — в театре, во внемузыкальных впечатлениях. В дни юности, впрочем как и сейчас, вдохновляла замечательная В.Д. Конен, которая посвятила свое исследование «Театр и симфония» этой теме, отмечая особую связь музыки с другими видами искусств, и притом почти исключительно с литературой и театром. «Эта связь помогает композитору найти наиболее точную, многостороннюю и выразительную музыкальную характеристику, а слушателю — определить степень соответствия между литературным (или сценическим) и музыкальным образом. В период формирования музыкального стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением. Определенные интонации и формообразующие приемы постепенно начинают связываться с более или менее конкретными поэтическими или сценическими образами. В известный момент этот процесс достигает такой ассоциативной силы, что наличие конкретизирующего программного элемента перестает быть сколько-нибудь важным» [5, 9].

Для композитора Александра Бакши такой точкой отсчета был театр, а задачей — поиск этой утраченной связи.

Принципы Театра Звука складывались очень медленно на протяжении долгих лет. Они прорастали не только в сценических работах, но и в камерных сочинениях. В маленькие спектакли превращались традиционные музыкальные фор-

мы — трио («Драма для скрипки, фортепиано и виолончели»), соната («Соната для голоса и фортепиано»), концерт («Шостакович-концерт»), оркестровая пьеса («Звонок, оставшийся без ответа»), сольная миниатюра («Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки»). Именно в камерной музыке созрела идея театра без литературы. Сложилось понятие **интонационного действия и пространственно-звуковой мизансцены**. А музыканты превратились в персонажей. В этих работах нередко сценические сюжеты возникали не на основе литературы, а из собственно музыкальных источников. Например, фортепианное трио для композитора — уже само по себе повод для театральной истории, потому что содержит внутренний конфликт двух родственных струнных инструментов (скрипки и виолончели) и рояля (по происхождению — ударного инструмента). «Драма для скрипки, виолончели и рояля» (1977) начинается страстным лирическим призывом одинокой виолончели. Из-за сцены ей отвечает скрипка. Скрипач выходит, и диалог струнных перетекает в дуэт согласия. Внезапно врывается пианист. Подбегает к роялю и резкими бравурными пассажами в духе Листа — Шопена — Рахманинова разрушает только что родившуюся хрупкую идиллию. Дальнейшее развитие содержит попытки примирения. Но в конце концов скрипач уходит. Пианист, еще какое-то время побушевав, уходит тоже. На сцене остается одинокая печальная виолончель. И музыка стихает...

К идеям Театра Звука А. Бакши пришел в достаточно зрелом возрасте и после долгого увлечения вокальной музыкой, как раз напрямую связанной со словом. Может быть не случайно, что первым полноценным сочинением Театра Звука стала «Осенняя соната для голоса и рояля» (1988). В основе ее драматургии лежит идея столкновения двух солистов — Пианиста и Певицы. Этот музыкальный конфликт подкреплен еще и конфликтом мужского и женского начал. Здесь и попытка найти контакт, и обретение гармонии, и невозможность совместно сосуществования.

Итак, исполнители музыки Бакши не просто играют ее на сцене. Они действуют как театральные герои с помощью интонации. Интонационное действие — это интонация, которая принадлежит конкретному персонажу в конкретной сценической ситуации. К области интонации композитор относит и всевозможные шумы — шаги, шелест страниц, покашливания и т. д. Очень часто в партитурах выписана строчка для ног. Это — не просто любимый прием. Чело-

веческая походка — важнейшая образная характеристика. Так, например, пьеса «Зима в Москве. Гололед» (1993) для скрипки (соло), струнных и подготовленного рояля (исполнители: Татьяна Гринденко и ансамбль «Академия старинной музыки») начинается со звука шаркающих шагов музыкантов и одновременного *glissando* на скрипках. Создается образ неустойчивости, словно человек не может устоять на ногах.

В Театре Звука в качестве театрального героя может выступить не только солист-певец, но и любой инструменталист. В «Сидур мистерии» главным героем стал ударник Марк Пекарский, в «Полифонии мира» — скрипач Гидон Кремер, а в «Красной книге» — пианист Алексей Любимов. Дело в том, что музыканты не играют литературных персонажей. Даже если сочинение называется, например, «Умиравший Гамлет», это не означает, что скрипач играет роль Гамлета. Скорее, он «играет» роль его воображения. Театр Звука делает слышимым невидимое. Как говорит автор, для него музыка — это всегда театр воображения, невидимый театр. В нем сталкиваются не конкретные герои, а темы и интонации.

Вот что говорит сам Бакши: «Общеизвестно, что музыка как самостоятельное искусство обязана своим существованием театру. Опера и драма развивались параллельно. Именно театр позволил музыке освободиться от связи с ритуалом и танцплощадкой. До середины XX века эта связь была органичной. Но во второй половине века опера стала увядать и связь музыки с театром стала ослабевать. Развитие оперного театра и драмы пошло разными путями. Утратив связь с театром, музыка стала утрачивать живое содержание, часто превращалась в формотворчество, “оукливаясь”, замыкаясь на проблемах собственного языка, утрачивая связь не только с театром, но и с реальной действительностью. Театр Звука для меня это не попытка найти какой-то новый жанр. Это бессмысленная задача. Но найти обоснование сосуществования театра и музыки в современных условиях, когда классический принцип соответствия музыки и сценического действия, музыки и литературы перестал работать. Мне кажется, что главная задача музыки сегодня — пытаться выразить то, что нельзя выразить словами. В современной культуре слова вообще обесценились. Они часто служат, чтобы скрыть мысль и чувства, а не обнажить их. Интонация всегда сильнее слова. Для меня музыкальный театр — это, прежде всего, театр интонаций, которые никогда не врут. Я отказался от попытки с помощью музыки

рассказывать какую-то историю, Смысл того, что я пытаюсь сделать, — превратить невидимое в слышимое: мечты, сновидения, идеи»¹.

В театре Бакши вообще **отсутствует нарративность** [3, 181]. Нет последовательно развивающегося сюжета. Нарушены привычные отношения литературы и музыки, когда слово, пьеса инициировали музыкальную драматургию, систему художественных образов, семантику интонации. То есть, прежде всего, **отсутствует принцип соответствия музыки литературному первоисточнику**. Во многих работах слова нет вовсе, даже в виде либретто. Там же, где слово есть, музыка часто не следует за ним. Драматургия целого строится на смысловом контрапункте музыки, слова, сценического действия и изобразительного ряда. Содержание целого определяет не только музыкальная партитура, как это принято в традиционном музыкальном театре, а соотношение параллельно развивающихся смысловых линий разных видов искусств. Таким образом, Театр Звука — принципиально иная модель театра — **контрапунктическая, соавторская**. Поэтому композитор не разделяет свои работы на более и менее важные, авторские или «прикладные».

Во многих случаях место литературы в этом театре занял миф. Его не нужно ни пересказывать, ни последовательно излагать, его можно использовать в качестве общеизвестной основы, дающей простор для интерпретаций. По этому принципу построены как спектакли, идущие на драматической сцене, так и камерная концертная музыка. К мифологическим образам часто обращались классическая опера и балет. Но там миф превращался в литературу: последовательно пересказывались сюжеты. В Театре Звука **литература превращается в миф**. Механизм этого превращения хорошо виден в спектаклях по классическим произведениям — там, где Театр Звука входит в диалог с драматическим. Среди таких работ — спектакли, созданные в соавторстве Александра Бакши и режиссера Валерия Фокина — «Нумер в гостинице города NN» («Мертвые души») и «Шинель» по Н.В. Гоголю, «Превращение» по Фр. Кафке, «Еще Ван Гог», «Татьяна Репина» по А.П. Чехову и др.

Так, в спектакле по «Мертвым душам» действие происходит в номере уездной гостиницы, где остановился Чичиков. Декорация представляет собой специально построенный домик уездной гостиницы, где располагается зритель вместе с

героем. Внимание сфокусировано на мельчайших бытовых деталях жизни Чичикова, его слуги Петрушки и кучера Се-лифана. Зритель видит, как Чичиков ест, пьет, ложится спать, бреется, одевается, готовится к поездке на бал и т. д. Зритель погружается в мир захолустной гостиницы благодаря невидимым звукоперсонажам. Некто под потолком, бряцая по струнам расстроенной гитары, дурным голосом поет: «Ах, сжальтесь над моею страстью». В ответ — женский смех. Лениво за окном метут двор, где-то вдалеке струя воды льется в ведро, позвякивает сбруя... В спектакле не пересказывается всем известный сюжет и нет хрестоматийных гоголевских персонажей — Ноздрева, Коробочки и т.д., но есть возможность увидеть сны героя, у Гоголя не описанные. В первом из них (радостном) — Мертвые души, которых играют музыканты ансамбля ударных, женят Чичикова на губернаторской дочке. Во втором (кошмарном) — Чичиков обнаруживает себя в стране мертвых, где его супруга оказывается нежитью-ведьмой. В спектакле реализован скрытый мифологический мотив поэмы Гоголя — путешествие в мир мертвых за женой. Подобно Орфею, Чичиков продельывает этот путь, но пытается добиться желаемого не искусством, а мошенничеством. Развитие этого мифологического сюжета как раз и связано с музыкантами — артистами Театра Звука [6].

Принцип перерастания литературы в миф виден и в оркестровых работах. Например, «Умиравший Гамлет» (1998, сочинение написано для Гидона Кремера и «Кремераты Балтика»). В этом «Шекспир-концерте» для скрипача, скрипачки, струнных и большого барабана также не пересказывается хрестоматийный сюжет шекспировской пьесы. Действие концерта начинается в тот момент, когда оно заканчивается у Шекспира. Видения умирающего героя — растянутый во времени миг.

В Театре Звука нет общих форм музыкального развития: каждая музыкальная фраза является неким посланием, репликой партнеру и залу. В этом театре редко можно встретить жанрово определенные фрагменты музыки, чаще всего сталкиваются элементы разных жанровых, стилевых, языковых систем. Это — не полистилистика или полижанровость. Единицей измерения здесь являются не стиль или жанр, а собственно интонация. В одном из интервью для журнала «Музыкальная Академия» Бакши так определил свою идею, перефразируя А. Даргомыжского: «Соединить музыку без посредства литературы, чтобы звук не выражал прямо слово. Хочу правды!» [1, 3]

¹ Александр Бакши в беседе с автором статьи.

Действие этого принципа подробно описано в статье «Нумер в гостинице города NN», где разбиралась логика развития спектакля с позиции взаимодействия и ассоциативных связей интонаций [2]. В этом спектакле режиссера и композитора «...объединила идея, что интонация важнее слова. Фокин, работая с актерами над ролями, в которых нет слов, этюдным способом добивался правды их сценического существования. Зрителю абсолютно неважно, какой текст читал Петрушка, открыв книжку в начале спектакля, важно было как он это делал. Его характер проявлялся через позевывание, через звук его замедленных шагов на негнущихся ногах, через нечленораздельную манеру речи: “к-к-к-о-о-о-л-л-л-е-е-ж-ж-ж-с-с-с”. Основу ролей Петрушки, Селифана, Полового, чертей, точно так же, как и основу микроролей музыкантов, играющих мертвых крестьян, составляла интонация» [2, 148]. Все музыкальное содержание снов Чичикова представляло собой преобразование и развитие материала бытовых сцен. Таково, например, музыкальное содержание эпизода появления губернаторской дочки в сцене венчания. Тембр лирического женского голоса впервые возник в бытовом прологе. Это был звонкий женский смех, прерываемый аккордом гитары. А интонации глиссандо, с которых начинается соло сопрано в эпизоде появления губернаторской дочки, продолжают глиссандо, которое только что звучало в исполнении пьяного Чичикова, безуспешно пытавшегося спеть «Камаринскую». Глиссандо у сопрано проходит три стадии развития: от медленного кокетливого скольжения вначале, к нежному «Да, да» и к эротическим стонам в финале сцены сна. «Все интонации мертвых душ — скрипы, шорохи, щелкающие удары, струнные завывания также являются развитием темброинтонаций бытового вступления. Они ведут свое происхождение от метлы дворника, скрежещущего шуршания металлических дисков, дребезжащей струны. Образно смысловые превращения, преобразование интонаций, их ассоциативная связь движут развитие сюжета спектакля» [2, 150].

Становление Театра Звука, по сути, есть процесс поиска законов нового музыкального театра. Как говорит сам композитор, это — «пространство диалога между музыкой и драмой, музыкой и кино, музыкой и живописью, а также музыкой европейских и неевропейских культур на подмостках сцены»². В его спектаклях наряду с инструменталистами и певцами мо-

² Александр Бакши в беседе с автором статьи.

гут участвовать драматические артисты, танцоры, художники, и все они являются сценическими персонажами. Представления эти могут идти на любых площадках, кроме оперно-балетных подмостков, потому что Театр Звука — *не продолжение и развитие оперно-балетного искусства. Это — принципиально другое художественное явление.*

Датой рождения Театра Звука можно считать 1992 год³, время создания «Сидур-мистерии» для голоса и ансамбля ударных по мотивам творчества гениального советского скульптора и художника Вадима Сидура [4, 63]. (Хотя за десять лет до этого был сделан спектакль «Я-поэт...». Эта «поэма-представление» на стихи А. Блока, В. Маяковского, С. Кирсанова демонстрирует, как Театр Звука вырастает из традиционного вокального цикла.) Однако в наиболее концентрированном виде он представлен в четырех музыкальных спектаклях — «Сидур-мистерии» (1992), «Полифонии мира» (2001), «Из красной книги» (2003) [6], «Реквиеме для Анны Политковской» (2007).

«Сидур-мистерия» была поставлена режиссером В. Фокиным⁴. Композиторы нередко создавали сочинения, вдохновляясь изобразительным искусством. В таких случаях, чаще всего, картины или скульптуры исполняли роль, аналогичную литературной программе. «Сидур-мистерия» основана на мифе, который Сидур культивировал в своем творчестве — скульптурах, рисунках, стихах, романе «Миф», кинофильме «Памятник современному состоянию». Жанр спектакля — мистерия — определен самой природой мифа, неразрывно связанного с ритуалом. По сути дела, «Сидур-мистерия» — это *обряд инициации* музыкантов, посвящения их в сидуровский миф.

Мастерская скульптора находилась в подвале. Инвалид войны, В. Сидур населил ее бесконечными ранеными — безногими и безрукими победителями и жертвами мировой бойни. Это подzemелье — концентрат земного, где царствует страдание. Но в то же время подвал в мифе превращается в Подвал —

³ Камерные работы, о которых шла речь, вполне вписываются в традиции инструментального театра. В этом случае слово «театр» следует взять в кавычки, потому что речь идет о театрализации музыкальной формы и о противостоянии традиционному концертному ритуалу. Главное отличие Театра Звука от инструментального театра в том, что он не связан с концертным музицированием. Это — именно театральная форма. Кроме того, в его основе — контрапункт музыки, зрелища, сценического ряда, литературы.

⁴ Художник — Александр Великанов. Действующие лица: Певца — Людмила Бакши, Солист — Марк Пекарский, музыканты ансамбля ударных.

храм искусства — *Speos*. Пространственная вертикаль — подземный, земной и эфирный миры — перевернута. Подземный мир у Сидура — это центр, втягивающий в себя все события, происходящие наверху. Здесь место обитания творца — особое сакральное пространство. Сидуровский космос — это безысходный круговорот любви (эроса) и смерти (танатоса). Только искусство дает шанс вырваться из этого круговорота. (Напомним, что миф этот создавался в 60-е 70-е годы XX века, когда в подвалы и котельни были загнаны многие выдающиеся художники, поэты, философы.)

Действие происходит в бывшей мастерской скульптора. Повсюду валяются тормозные колодки, куски жести, старое ведро. Из деревянного ящика выглядывает неподвижный белый шар перебинтованной головы⁵. В эту мастерскую вселяются музыканты. И, обживаясь, проникаются ее духом. «Сидур-мистерия», как говорит композитор: «Это попытка исследовать идею, которая вдохновляла гениального скульптора, художника и поэта Вадима Сидура. Впрочем, далеко не только его, а несколько поколений советских людей, искренне убежденных в том, что единственная форма бессмертия, доступная человеку, — это искусство. В спектакле музыканты, погружаясь в атмосферу творчества художника, в конце концов приходят к мысли, что искусство творит просто другую иллюзорную реальность, которая также коротка, а может быть, и намного короче, чем человеческая жизнь»⁶.

Еще одна особенность Театра Звука Александра Бакши: сочинение создается для конкретных исполнителей. «Музыка не пишется для скрипки, рояля или певца. На свете не найти двух одинаковых исполнителей — они разнятся всем характером интонирования, манерой ходить, шуршать нотами, покашливать» [1, 13]. Театр не создается в одиночку — это всегда коллективное творчество. Соавторами становятся все, с кем создаются маленькие и большие работы, — Марк Пекарский и исполнители его ансамбля ударных, Татьяна Гринденко и «Академия старинной музыки», Алексей Любимов, Гидон Кремер и «Кремерата Балтика»... И исполнить их партии другому — примерно то же самое, что сыграть чужую роль. Можно повторить все мизансцены, но то, что составляет суть образа, создаваемого данным конкретным артистом, скопировать невозможно.

⁵ Репарка из партитуры.

⁶ Александр Бакши в беседе с автором статьи.

Музыкальная мистерия «Полифония мира» была поставлена в 2001 году на III Всемирной Театральной Олимпиаде в Москве режиссером Камой Гинкасом и художником Сергеем Бархиным. Она собрала в театральном зале музыкантов из разных стран — представителей разных культур. Среди них — скрипач Гидон Кремер и оркестр «Кремерата Балтика», ансамбль ударных из Франции *Percussion De Strasbourg*, американский тубист Джонатан Сасс, австралиец Адриан Мearс (тромбон, диджериду), Аркадий Шилклопер (валторна, альпхорн), Сергей Пронь (труба, шофар), немецкий музыкант Хайнц Эрик Гедике (раковина, тибетский горн — дунгчен), Геворк Дабагян (дудук, зурна) из Армении, тувинский фольклорный музыкант Сергей Ондар, Евгений Улугбашев (горловое пение) из Хакасии, индеец Дакота, русские фольклорные музыканты Михаил Корзин, Елена Сергеева, смешанный хор под управлением В.С. Попова, балерина Валерия Васильева, солист Большого театра певец Николай Семенов, актер Античного театра из Греции Василис Лагос, шаман из Хакасии Татьяна Кобежикова, перформанс-группа АХЕ⁷.

«В «Полифонии мира» нет литературного либретто и почти нет слов. Драматургия складывается из взаимоотношений персонажей, которые говорят на разных музыкальных языках. Авторская музыка сочетается с традиционной этнической. Столетиями человечество жило европейским идеалом Гармонии мира, общего порядка. Свести разногласию в аккорд, многообразие свести к единству. Это вдохновляло не только создателей симфоний, но и создателей империй. Символ европейской музыки — оркестр: в центре — скрипки, а на задворках — сакральные азиатские и африканские барабаны. Оркестр — образ несвободы, потому что альтернатива диктатуре дирижера — хаос.

Последняя из империй распалась на наших глазах и определила наши судьбы. Может быть поэтому среди исполнителей преобладают выходцы из бывшего СССР: мы тоскуем по нашим корням — культурной общности, откуда мы родом.

На рубеже веков формируется новое мышление. Суть его — в осознании ценностей и равенства всех человеческих культур. На смену Гармонии мира приходит Полифония мира. Но модель ее еще не сложилась.

⁷ «Полифония мира» написана для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, смешанного хора, джазовых солистов и этнических музыкантов, тенора, актера и балерины (около 100 участников из разных стран мира, 2001).

Казалось бы, просто следовать примеру природы: звуки весеннего леса часто называют гармоничными, но голоса зверей и птиц объединяет не учение о консонансе, а общность обстоятельств — греет солнце, идет дождь... Чтобы ощутить единство жителей такой маленькой планеты, не обязательно всем петь одну песню. Достаточно почувствовать, что мы ходим по одной Земле.

Однако люди живут не только в природе, но и в истории, и в культуре. И то, и другое разъединяет...

Сюжет Мистерии основан на идее, общей для всех народов: звук рождается из воздуха и связан с Духом. Он как невидимая нить соединяет человека с Небом. На эту тему есть много мифов, и все они — о тайне Бытия. У людей нет общих слов и понятий, чтобы говорить на эту тему. Но есть Звук и Небо — одно на всех» [8, 4.]

«Полифония мира» — это еще одно продвижение в поиске контрапункта музыки, сценического действия и зрелищного ряда. Но здесь контрапункт заложен уже в самой идее полифонического совмещения голосов разных культурных практик.

В мистерии семь разделов. Первый — «**Роды Земли**» — вступительный. Это ритуал, который разыгрывают шаман, перформанс-группа, исполнители на сакральных духовых инструментах разных народов (тибетский дунгчен, еврейский шофар, античная раковина), исполнители на ударных и хор в зале. Здесь излагается обобщенный миф о рождении мира из четырех стихий — земли, воды, огня и воздуха и происхождении человека. Второй раздел — «**Люди и звуки**». Голоса разных этнических культур то сплетаются в прихотливый узор, то наслаиваются друг на друга. При этом каждый слушает только себя, и оттого, что ему начинают мешать другие, старается выделить свой голос и играет все громче. Хаос и какофония становятся нестерпимы.

Третий раздел — музыкальная притча об учителе и учениках — называется «**Орфей**». Миф об Орфее — знаковый для европейской культуры. Не случайно история оперы начинается именно с этого мифа. Он говорит о том, что есть искусство для европейского сознания. Обычно внимание фокусировалось на истории Орфея и Эвридики, где тема искусства тесно переплеталась с темой любви. Искусство как высшее проявление любви. В «Полифонии мира» центральным стал другой эпизод этого мифа — Орфей, усмиряющий стихии.

Четвертый раздел — «**Другие герои**». Здесь почти нет авторской музыки: сталкиваются хакасский народный эпос, армянский свадебный наигрыш, индейская ритуальная песня, русская фольклорная колыбельная, отрывки оперных арий... Музыканты соревнуются между собой в мастерстве, «перебивая» друг на друга. На авансцене слева хакасский певец поет героический эпос. На авансцене справа русская фольклорная певица напевает колыбельную «Татары шли, ковылу жгли», и их диалог звучит трагическим контрастом. Перекрывая их голоса, оперный тенор врывается с итальянским бельканто «*Amore!*» В завершение тубист (Джон Сасс) вступает с импровизацией в джазовом стиле. В общем лихорадочном веселье герои мистерии покидают сцену. Одиноким шаман около костра проводит ритуал освящения огня...

Пятый раздел — «**Погружение во тьму**» («Умиравший Гамлет»). Солист один на авансцене. Его призывы, сначала резкие, затем повторяющиеся через долгие паузы, постепенно стихают, и как след в воздухе остается звук невидимых скрипок — слева, сзади, справа от зрителя. Из разных точек пространства слышится невнятный шепот: «*Treason, treason*, предательство, измена». Это последние слова, которые мог бы услышать Гамлет перед смертью. Сюжет этой музыкально-драматической сцены для скрипача, скрипачки, струнных и ударных — предсмертные видения героя. В медленный прерывистый монолог солиста вклиниваются, наплывают и исчезают музыкально-сценические образы. Скрипачка в белом платье, наигрывая ритмически прихотливую тему, танцует за его спиной... Три человека в черном, мерно шагая, несут через зал контрабас, как гроб. Гриф лежит на плече у идущего впереди. Он щиплет струны, постепенно спуская колки... Грозное соло невидимого контрабаса... Лихорадочная кульминация струнного оркестра в зале... Последние фразы солиста, переходящие в невнятный шорох, скрежет, скрип... И, наконец, мощные удары большого барабана, на которые оркестр отзывается торжественным мажорным аккордом. Музыканты, играя, поднимаются на сцену и скрывают от зрителей солиста. Когда они расходятся, пространство оказывается пустым.

Гамлет — еще один знаковый европейский герой, соединяющий в себе разные ипостаси западного представления о человеческой личности эпохи модерна. Человек — размышляющий, чувствующий, действующий, играющий... и не случайно, что в «Полифонии мира» Гамлет умирает.

Шестой раздел — **De profundis** — кульминация мистерии. Это сцена для трех певцов (горловое пение), ансамбля ударных, расположенного в зале и на сцене, балерины и актера. Начинается она ритуально, как тихое моление — перезвоном колокольчиков, многоголосием горлового пения и речитативом литавр. Но постепенно переключки литавр и барабанов становятся все активнее и переходят в неистовое камлание. Балерина в горящей шляпе мечется по сцене. Актер успокаивает ее, бережно укутывает в пальто. Камлание стихает. Вновь слышны голоса певцов и перезвон колокольчиков.

Последняя и самая короткая часть мистерии — **«Возвращение»**. Это тихий истаявающий финал.

«Полифония мира» фиксирует невозможность полифонии в современном мире, где у людей нет общих идеалов. Агрессивная разноголосица лишь дважды в большом двухчасовом произведении превращается в полифоническую вязь, когда возникает общность атмосферы. В первом фрагменте это буйное веселье, лихой загул, который уравнивает всех. И становится возможным совместить синкопированный ритм австралийского диджериду, пронзительное соло армянской зурны, русский перепляс, горловое пение, джазовые импровизации медных духовых и пародийные оперные возгласы: *«Amore, amore!»* («Другие герои»). Во второй раз — в финале, в зябкой атмосфере морозящего дождя — шорох пластиковых пакетов по всему залу, тихий перестук «капель» по ведру, плеск воды в водяном барабане. На этом фоне несколько минут удивительно согласованно звучат русский духовный стих, соло армянского дудука, нежный канон струнного оркестра, короткие реплики духовых, хор, соло скрипача на фоне шаманского варгана. А над всеми — далекий перезвон церковных колоколов. (Совершенно мистическим образом в театре имени Вахтангова, где шел спектакль, оказались подлинный колокола разрушенного храма Христа Спасителя.)

«Полифония мира» заканчивается многоточием, оставив открытым вопрос о полифонии в сегодняшнем мире. Пожалуй, это единственно возможный знак препинания для окончания статьи о новом музыкальном театре или Театре Звука. После «Полифонии мира» на этом пути было создано много других музыкально-сценических произведений: «Из Красной книги» — камерный спектакль для пианиста, художника, кукольной актрисы, певицы-балерины, двух фольклорных музыкантов и виолончели (премьера на Первом Международном фестивале Театра Звука, 2005), «Реквием для Анны Полит-

ковской» для сопрано, хора, инструментального ансамбля, фонограммы, перформанс-группы & (режиссер Эми Тромпеттер, дирижер Гейл Арчер; премьера в Нью-Йорке, 2007), «Диалог с Юрием Норштейном о гоголевской Шинели» для скрипки соло, струнного оркестра и ударных (2005), «Опус 7» (2008), «Тарарабумбия» (Школа драматического искусства, режиссер Д. Крымов, 2010), «Ваш Гоголь» (Александринский театр, режиссер В. Фокин, 2011), «Маскарад. Воспоминания будущего» (по М. Лермонтову, Александринский театр, режиссер В. Фокин, 2015). В работе новые сочинения.

Театр Звука (Новый музыкальный театр) продолжает формироваться, развиваться, обновляться. Начиная с конца 90-х годов XX века в разных странах стали появляться спектакли, развивающие идеи нового музыкального театра в самых разнообразных формах и независимо друг от друга.

В 2015 г. Гидон Кремер прислал Александру Бакши письмо: «Недавно вспоминал “Полифонию мира”. Какой же это был особенный проект! Он заложил “камень” многим Кремератским приключениям — со Славой Полуниным, с балетом (недавно исполняли “Серенаду” Леонарда Бернштейна и “Кармен сюиту” с танцорами) и, естественно, нашему “действию” “Все о Гидоне”, возобновленному этим летом»⁸.

Очевидно, что новый музыкальный театр не авторское изобретение, а естественный для современного художественного мышления путь. Среди крупнейших явлений последних лет — спектакли композитора и режиссера Хайнера Геббельса (Германия), музыканта и режиссера Кристофа Марталера (Швейцария), актера и режиссера Люка Персиваля (Бельгия), работы молодого музыканта и режиссера Дэвида Мартона (Германия). В нашей стране — спектакли московского музыканта и режиссера В. Панкова (основателя Театра *Sound Drama*).

Между этими разными явлениями трудно обнаружить какое-либо жанровое или стилистическое родство, но есть общие признаки художественного мышления. Они все основаны на идее смысловой полифонии, на принципах несоответствия музыки слову, слова — действию, действия — картинке и т. д. Эти опусы принципиально соавторские, и все они втягивают зрителя в процесс сотворчества.

⁸ Из переписки Александра Бакши и Гидона Кремера.

Список литературы

1. *Бакши А.* Опыт внутреннего диалога о театре // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 13—16.
2. *Бакши Л.* Новые мысли о старом спектакле. Вопросы театра // *Prosaenium*. 2016. № 3—4. С. 144—151.
3. *Бакши Л.* Музыка в отсутствие литературы // Знамя. 1999. № 4. С. 181—186.
4. *Бакши Л.* Сидур-мистерия (сюжет рождения театра) // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 63—65.
5. *Конен В.Д.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. Глава 1. С. 9.
6. *Парин А.* Удалось! «Из Красной книги» Александра Бакши на фестивале «Театр Звука» // Большой. 2003. № 5. С. 6—7.
7. Партитуры двух спектаклей: «Нумер в гостинице города NN»; «Превращение». Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1999.
8. «Полифония мира», музыкальная мистерия. Буклет спектакля. Слово композитора. М.: МКТС, 2001. С. 4.

Современный оперный театр: режиссура и экранные искусства

Е.М. Тараканова

Аннотация. В статье рассмотрены современные тенденции оперной режиссуры и некоторые аспекты взаимодействия оперы и экранных искусств.

Ключевые слова: опера, оперный режиссер, экран в опере.

Ekaterina Tarakanova
State Institute for Art Studies

Contemporary opera staging: directing and screen arts

Abstract. Contemporary tendencies in opera directing and some aspects of interaction between opera and screen arts are considered.

Keywords: opera, opera director, screen in opera.

I. Некоторые проблемы оперной режиссуры

Режиссер в драматическом и музыкальном театре — достаточно молодая профессия. Более современные театральные профессии — компьютерный дизайнер и режиссер мультимедиа. В двух последних случаях мы имеем дело с трансформацией профессии театрального художника, сценографа. Повсеместно признанный факт: *рождение режиссуры как искусства создания новой театральной реальности* произошло в XX столетии. Музыковеды и театроведы, говоря о современности, часто имеют в виду новаторское творчество XX—XXI веков, отдавая себе отчет в том, что эпохи в истории отмерены не в строгом соответствии с календарем. Иначе говоря, многие новации XX века появились в последние годы XIX столетия. Но мы сделаем акцент на сегодняшнем дне, на нескольких последних десятилетиях, привлекая недавнее прошлое в качестве контекста.

Рождение оперного спектакля зависит от сложения усилий многих и многих. Часто это истинно коллективное творчество, нередко оно подчиняется диктату лидирующей фигуры, благо некоторые творческие профессии объединяются в лице одного человека. Например, дирижер и композитор; либреттист, антрепренер и певец; либреттист и композитор и т. д.

До XX века (до появления режиссеров-«демиургов») облик оперного спектакля в значительной степени определяло либретто. Симптоматично, что авторами русских опер долинкинской поры считались именно литераторы-либреттисты. Если композитор сам не являлся автором либретто, то он, как правило, работал в тесном контакте с литератором, и опера была плодом их сотворчества. Но создатели оперы не всегда были свободны. Порой в их планы вмешивалась цензура. Например, нельзя было показать на сцене французского короля — героя запрещенной пьесы Виктора Гюго «Король забавляется», и действие оперы было перенесено в Мантую («Риголетто» Джузеппе Верди, либретто Франческо Пьяве). Или в опере «Золушка» Джоаккино Россини либреттисту Якопо Ферретти, чтобы соблюсти нормы приличия, пришлось заменить хрустальную туфельку браслетом. Некоторые уступки приходилось делать и в угоду вкусам публики. Известно, что одной из причин провала премьеры «Травиаты» Верди было время и место действия — современный Париж (решение, продиктованное литературным первоисточником — драмой Александра Дюма-сына «Дама с камелиями»). Как только действие перенесли в XVIII век — с соответствующими декорациями, костюмами и гримом, публика смогла по достоинству оценить и полюбить замечательное творение Верди, а потом и принять исконный замысел.

В XVIII—XIX столетиях композитор часто был одновременно и дирижером — художественным руководителем постановки. Он, как никто другой, мог расставить акценты, прочертить драматургические линии нарастаний и спадов, подчеркнуть главное, затушевать второстепенное, выявить то, что не сказано словами. Все это композитор во все времена выражает в партитуре, но, являясь дирижером, он получает возможность наиболее адекватно воплотить оригинальный замысел. Вспомним Моцарта, композитора и музыкального руководителя своих спектаклей. Он выстраивал музыкальную драматургию, выявляя скрытые подтексты сюжета. Например, в «Свадьбе Фигаро» (1786) он объединил общими музыкаль-

ными интонациями партии Графини и Керубино, как будто предвидя сюжетную коллизию финальной части трилогии Бомарше «Преступная мать» (1792). При этом на такое образно-интонационное объединение не было достаточных оснований ни в тексте пьесы «Безумный день...», ни в либретто Лоренцо да Понте. Моцарт принимал самое деятельное участие в подготовке спектакля и управлял премьерой, сидя за клавишином. Скорее всего, особая симпатия Графини и Керубино могла быть выявлена сценически (в более поздних постановках — такая «расстановка сил» совершенно естественна, т. к. потомкам известна последняя пьеса Бомарше, появившаяся уже после смерти Моцарта).

Друг и соратник Моцарта, Эммануил Шиканедер, автор либретто «Волшебной флейты», руководил труппой и выходил на сцену в роли Папагено — находился в гуще событий (мог замедлить или ускорить действие, сделать многозначительную паузу, позаботиться о том, чтобы выгодно представить своего персонажа, и т. д.).

В оперных партитурах и клавирах XIX—XX столетий мы находим многочисленные ремарки, относящиеся к предполагаемой сценической реализации замысла. Авторство этих ремарок принадлежит как либреттистам, так и композиторам, причем эти две специальности нередко соединялись. Например, у Рихарда Вагнера максимально подробно прописаны все постановочные детали, мизансцены, характер поведения персонажей, поставлены четкие актерские задачи. Вагнер был не только литератором, композитором и дирижером, но подлинным режиссером своих опер. При этом он хорошо понимал, что его оперы могут ставить и без его участия, поэтому так детализировано прописывал визуальный ряд. Это было тенденцией времени: музыкальный текст XIX—XX веков (и не только оперный) насыщен авторскими пояснениями, он значительно более детализирован по сравнению с нотными текстами предшествующих эпох.

В XX веке отечественная и зарубежная оперная режиссура в своем развитии прошла ряд этапов и накопила богатый арсенал средств. Сегодня перед оперным режиссером стоит выбор театральной эстетики, и здесь открыты большие возможности. Однако сам жанр оперы неизбежно ограничивает режиссера. Постановщик должен опираться не только на литературный текст (либретто), но и на музыкальную партитуру, которая дает готовую интерпретацию, где прочерчена логика целого, расставлены акценты, четко заданы темп и ритм дей-

ствия, выявлены подтексты, раз и навсегда найдена музыкальная интонация спектакля.

В постановках *оперной классики* существует несколько тенденций. Первая тенденция — условно говоря, **охранительная**. Именно она была когда-то ведущей линией оперной режиссуры и в нашей стране, и за рубежом (у нас она, по-видимому, продержалась несколько дольше, чем в других странах). Главная особенность этой тенденции — верность традиции, нередко классической. Например, для многих представителей старшего поколения навсегда запечатлелись в памяти постановки Большого театра, как своего рода эталон в отношении бережного, тонкого и творческого воплощения оригинала. Это были мощные, яркие спектакли по музыкальному и сценическому воплощению. На сцене же мы видели именно то, что хотели показать авторы музыки и текста, то, что предписывалось либретто и партитурой.

Вторая тенденция близка первой, но все же имеет свои особенности. Она проявляет себя в стремлении к **аутентичности** — к воссозданию духа эпохи, породившей то или иное произведение. Если первая из названных нами тенденций (охранительная, традиционная) предполагает относительную свободу в рамках, заданных композитором и либреттистом, то аутентичный спектакль является художественной реконструкцией. Здесь используются аутентичные инструменты, исторически достоверные костюмы, декорации, грим, часто и особая манера исполнения. Эта тенденция касается не только интерпретации эпохи барокко — постановок опер Клаудио Монтеверди, Антонио Чести, Франческо Кавалли, Стефано Ланди и других, но и произведений практически любого времени. Например, начиная с последних десятилетий XX века, было несколько версий авангардной «антиоперы» 1913 года «Победа над солнцем» с текстами Велимира Хлебникова и Алексея Кручёных, музыкой Михаила Матюшина, сценографией Казимира Малевича. Постановкам «Победы над солнцем», осуществленным в разных городах и странах, предшествовали серьезный научный поиск, работа в архивах и подлинные открытия. (Перечислим некоторые города и годы: Лос-Анджелес, 1983; Ленинград, 1988; Вена, 1993; Лондон, 1999, 2009; Санкт-Петербург, Москва, 2013 и др.)

Третья тенденция — **модернизирующая**. Она разворачивается по нескольким направлениям.

Одно из них — это введение фантазийного визуального ряда без изменений изначальной концепции оперы, принци-

пиальная новизна сценической версии при сохранении музыкального и литературного текста. К этой линии, например, относятся постановки Роберта Уилсона (р. 1941). Этот выдающийся американский театральный режиссер в 1990—2000-е годы активно ставит оперы. Среди его спектаклей «Волшебная флейта» Моцарта и «Парсифаль» Вагнера, «Замок герцога Синяя борода» Бартока и «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Женщина без тени» Рихарда Штрауса и минималистские оперы Филиппа Гласса. Явлением стали «Орфей» и «Альцеста» Глюка, поставленные Уилсоном как своеобразная диалогия (Париж, театр Шатле, 2000). Особенность данных спектаклей, как и стилистики Роберта Уилсона в целом, — минимум декораций, особая выразительность световой партитуры с использованием компьютерных технологий, предельная статичность, отсутствие балета, столь важного для Глюка. Вместо балета — выстраивание статуарных композиций: движения солистов, хора и статистов напоминают череду меняющихся рисунков с греческих ваз. Сильно, впечатляюще, убедительно. Режиссер погружает нас в свой особый духовный мир — мир света и возвышенного покоя.

Второе направление близко первому. Для него характерно введение новых концептуальных идей, неожиданных сюжетных мотивов, которые проявляют себя исключительно визуально-пластически, т. к. авторы не модернизируют музыку. Именно это направление господствует несколько последних десятилетий на большинстве ведущих оперных сцен, вызывая порой справедливый гнев поборников традиции.

Третье направление — самое радикальное и спорное. Здесь мы наблюдаем вторжение в музыкальный и литературный текст, внесение изменений содержательного характера, купюры, перестановки, аранжировки музыкального материала.

Все названные направления режиссерской деятельности в оперном театре предполагают множественные промежуточные варианты. Каждый спектакль индивидуален и не похож на другой. Например, опера «Аида», поставленная на маленькой сцене города Буссето (на родине Верди) с неизбежно камерной оркестровкой, разительно отличается от грандиозной постановки среди египетских пирамид (с использованием микрофонного пения и впечатляющей подсветки). Все это превращает «Аиду», написанную в жанре большой оперы, то в камерную интимную драму, то в настоящее шоу, но в рамках нашей классификации оба столь разных прочтения относят-

ся к одной — охранительной тенденции, демонстрирующей верность классической традиции.

Показательный пример на все перечисленные тенденции режиссуры — разные постановки оперы «Кармен» Бизе. Как известно, премьера «Кармен» состоялась в театре «Опера-Комик», само произведение опиралось на законы построения французской комической оперы, а именно: состояло из законченных номеров, между которыми находились разговорные диалоги. Как было принято в жанре комической оперы, действующими лицами являются простые люди; либреттистами выступили постоянные соавторы мастера французской оперетты Жака Оффенбаха — Анри Мельяк и Людовик Галеви.

Можно сказать, что первую модернизацию оперы «Кармен» осуществил Эрнест Гиро, введя речитативы и музыкальные связки на основе музыки Бизе. Таким образом, усилилось значение лейтмотивных связей; новаторская опера, не укладывавшаяся в узкие рамки «комической оперы», приблизилась к жанру романтической оперы сквозного развития. На сцене действовали исключительные герои в исключительных обстоятельствах, но исключительность их была особого рода, а оперный XIX век порой давал такого рода исключительность, граничащую с «исключённостью» из общества, с выходом за рамки общепринятого. (Вспомним героев «Риголетто» и «Травиаты» Верди.)

В 1924 году В.И. Немирович-Данченко поставил оперу «Карменсита и солдат», актуализировав литературный первоисточник — повесть Проспера Мериме. Для этой цели были сделаны музыкальные купюры и перестановки, отдельные хоры превратились в арии, партитура была по-новому оркестрована.

Еще более радикально подошел к опере «Кармен» Питер Брук в 1981 году¹. Он зафиксировал свою театральную постановку «Трагедия Кармен» на киноленту в 1983 году. Авторами либретто стал сам режиссер и Жан-Клод Карьер, музыкальную редакцию и аранжировку сделал Мариус Констан. По словам Б.А. Покровского, «Брук поставил спектакль, являющийся не оперой Бизе и даже не инсценировкой новеллы Мериме, а самостоятельной версией судьбы Кармен» [2, 284]. Покровский отмечает: «Интимное звучание открывало душу персонажа перед всеми, кто смотря слушал и слушая смотрел спектакль. Скромность

¹ Подробнее об этой постановке, а также о «Пиковой даме» П.И. Чайковского в постановке Ю.П. Любимова см. нашу статью [1].

и известная камерность обстановки собирала мысли и эмоции зрительного зала. Декораций не было совсем, не было и световых эффектов. Костюмы невзрачные, небрежные, нарочито бедные. Дно человеческой жизни. (В самом деле, в этих костюмах можно было бы играть «На дне» Горького)» [2, 287].

В Большом театре в «Кармен» (2008) дирижером-постановщиком был Юрий Темирканов, давший безупречное музыкальное прочтение партитуры. А известный английский оперный режиссер Дэвид Паунтни (р. 1947), творческий багаж которого составляют десятки опер в Лондоне, Глазго, Вене, Зальцбурге, Страсбурге, поставил спектакль о том, о чем Бизе и его либреттисты и подумать не могли (в том числе о конфликте богатых и бедных). И ему это удалось только визуальными средствами без изменений текста и музыки. Особенно радикально был решен финал. Действие проходило в полуподвальном баре, одна из стен которого состояла из множества мониторов. На всех экранах мы видели Эскамилью — звезду шоу-бизнеса (по замыслу режиссера). «Любовный дуэт» Кармен и Эскамилья так и выстраивался: он улыбался с экрана, а она вторила ему, словно из последних сил стремясь вырваться с социального дна, на котором она оказалась (мотив, неявный у Мериме, и совершенно отсутствующий как у Бизе, так у его либреттистов — Мельяка и Галеви). Дуэт, таким образом, превратился в иллюзию (оперная форма «дуэта согласия» была сознательно разрушена). Героиня одна, она цепляется за жизнь, другую жизнь, которая замаячила для нее в образе недостижимого кумира. Но скоро она будет безжалостно убита (бытовое убийство на почве ревности — такое понятное и знакомое по уголовным хроникам — никаких роковых страстей, только безысходность и бесперспективность). Несмотря на некоторый произвол режиссера, финал был неожиданно убедителен, пронзительно правдив, как сама жизнь — современная, жестокая, горькая. Странное, немотивированное решение убеждает благодаря гениальной музыке и обнаженности страстей изгоев современного общества. Темирканов, проведя премьерный спектакль, отказался дирижировать им в дальнейшем, не желая иметь ничего общего с такой модернизацией оперного шедевра. Спектакль продержался в репертуаре недолго: летом 2015 года его сменила вполне традиционная «охранительная» постановка Алексея Бородина (дирижер-постановщик Туган Сахиев, сценограф Станислав Бенедиктов).

Была Кармен и проституткой с мусорной свалки (спектакль в «Геликон-опере», постановка Дмитрия Бертмана

1996 года, художники постановщики Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева). В том же году спектакль был удостоен премии «Золотая маска» за лучшую режиссерскую работу и за лучшую женскую роль в музыкальном театре.

В Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко режиссером Александром Тителем и художником Владимиром Арефьевым в 1999 году осуществлена красивая черно-белая версия, в духе киноэстетики итальянского неореализма. В этом спектакле Микаэла подъезжает к Хозе на велосипеде, а сцена Хозе и Кармен из первого действия (сцена обольщения) происходит на фоне простых металлических умывальников: среди брызг воды она становится особенно эстетизированно-эротичной. Символичен финал этой постановки, который сценически оформлен камнями, выложенными кругом, наподобие древнего капища, где должно совершиться жертвоприношение.

В начале 2016 года в Доме музыки была анонсирована «Кармен» в 3D (спектакль прошел 1 марта этого года). Компьютерная графика в драматическом и музыкальном театре используется давно, однако это происходит не так часто, как могло бы быть. Все же упомянутая постановка Юрия Лаптева оказалась не совсем тем, что было заявлено. Получился несколько компромиссный полуконцертный, полутеатральный вариант. Графическое, черно-белое, то статичное, то подвижное оформление художника-постановщика Арсения Эпельбаума (в духе театра теней) было необыкновенно интересным, но все же не всегда вполне органичным, если учитывать солнечные краски партитуры Бизе. Графика Эпельбаума время от времени захватывала, удивляла, ошеломляла выразительными находками, порой казалась шаблонной, часто она была красива сама по себе вне прямой связи с миром звуков.

В опере работают как режиссеры исключительно музыкального театра, так и режиссеры драматического театра. Иногда это звезды первой величины, что не застраховывает от ошибок и просчетов. Режиссеров драматических театров интересует, как правило, сюжет, «про что ставить», и часто не интересуют партитура и тонкости музыкального решения.

Охранительная и модернизирующая тенденции актуальны и при постановках современных опер. (Надо отметить, что современные оперы ставятся все еще достаточно редко по сравнению с классикой — и это особая проблема, в том числе и режиссерская, которую мы оставляем за скобками, т. к. данная тема нуждается в отдельном рассмотрении.) В том случае, если

в либретто современной оперы так или иначе используется классический сюжет, большая литература, часто, почти всегда, нас ожидает перенесение известной коллизии в наши дни.

Когда-то всерьез шли разговоры о кризисе оперы, о ее отмирании как жанра, теперь, напротив, уже не одно десятилетие говорят о возрождении интереса к опере. Но возрождение это связано нередко с тем, что опера стала полем для режиссерских экспериментов, не всегда оправданных и убедительных, но способных задеть за живое и привлечь новую молодежную аудиторию. Кто знает, может быть, потом эта аудитория захочет докопаться до истины и узнать, что же на самом деле хотели сказать нам композитор и либреттист.

II. Некоторые аспекты взаимодействия оперы и экранных искусств

Оперный жанр, существующий более 400 лет, в разных исторических условиях постоянно доказывает свою актуальность и способность к обновлению. С появлением экранных искусств опера активно с ними взаимодействует, что многократно усилилось за последние полвека и растет в геометрической прогрессии. Сегодня оперные театры технически оснащены, ничем не уступая драматическим театрам, которые практически повсеместно так или иначе пользуются мультимедийными технологиями. На протяжении всего XX века и в наше время к оперным постановкам привлекаются не только сугубо оперные режиссеры, но и режиссеры драматических театров, а также кинорежиссеры. Часто из опер делают фильмы, оперные спектакли становятся предметом прямых видеотрансляций. Опера, драматический театр, кинематограф, а также мюзикл, балет, различные шоу дают новые интересные формы синтеза, в которых проявляются единые, общезначимые художественные процессы, отражающие дух нашего времени. В частности, виртуальная реальность, занимающая значительную часть нашей обыденной жизни, теснейшим образом переплетается с театром, с музыкальным театром в том числе.

Обратившись к истории, мы замечаем, что многие оперные композиторы XX века работали в кинематографе, мультипликации, их музыка включалась в телевизионные проекты (с ведома или без ведома авторов). Вспомним фильмы с музыкой Прокофьева, Шостаковича, Хренникова, Шнитке, Денисова, Артемьева и многих других. Однако идея ввести фильм в оперу возникла с явным запозданием. Поначалу компози-

торы не предусматривали возможности включения в оперу автономного видеоряда. Но они взяли на вооружение принципы монтажа и наплывов, что сказалось на особенностях либретто и оперной драматургии некоторых опер (в связи с этим можно вспомнить оперную драматургию Прокофьева). Использовался также принцип обратной проекции. Известен единственный опыт такого рода — оперный скетч Пауля Хиндемита «Туда и обратно» (1927).

Одним из наиболее интересных примеров включения фильма в оперу является «Лулу» Берга (1935). Как известно, композитор сам написал либретто по пьесам Ведекинда. По замыслу композитора, во время симфонического антракта в центре оперы зрителям должны были показать немой фильм, раскрывающий, что случилось с заглавной героиней с момента ее ареста до бегства из тюрьмы. В отличие от ряда своих коллег по профессии, таких как Хиндемит и Мийо, у Берга не было опыта художественного взаимодействия с кинематографом. Это привело к тому, что время оказалось слишком сжатым, и снять фильм со множеством эпизодов (среди которых были суд и пребывание в тюрьме) не получалось. При постановках фильм либо заменяют показом слайдов, либо опускают. Однако можно заметить, что особый интерес режиссеров вызывает персонаж оперы, названный Художником. В одной из венских постановок он превращается в фотографа, а в недавнем спектакле бельгийского театра «Ла Монне» — в видеохудожника (2012, режиссер Кшиштоф Варликовский). В правом верхнем углу сцены размещен большой экран, на котором в реальном времени крупным планом меняются изображения: Лулу подсаживается к видеокамере и начинает играть с опасной бритвой, как бы подсказывая Художнику, как ему следует свести счеты с жизнью.

Надо признать, что балет несколько опередил оперу в плане взаимодействия с кинематографом. Назовем *Relâche* на музыку Эрика Сати (1924, на русский язык переводится как «Антракт» или «Представление отменяется»). В середине балета был показан сюрреалистический фильм Рене Клера. (Автор монографии о Рене Клере, В.И. Божович, считает, что введение фильма связано с распространенной практикой, существовавшей в то время в кабаре.) Любопытно, что и в упомянутом балете, и в опере Берга фильм становится центральной кульминацией, вершиной своеобразной «арочной» формы. В случае с оперой «Лулу» это находит прямое подтверждение в сюжете: роковой перелом в судьбе героини происходит в момент ее наивысшего взлета по социальной лестнице, за кото-

рым последовало стремительное падение на социальное дно, улицу, откуда она и пришла изначально.

Экран в опере может быть значимой деталью современного интерьера. Вспомним московскую постановку «Воццека» Берга (2009, реж. Дм. Черняков). Ребенок Воццека и Мари — подросток, играющий в плейстейшн. Особую выразительность приобретает финал оперы — такой же пронзительный, как у Берга, но осмысленный в иной сценической ситуации. Вертикально обжитая сцена представляет многоквартирный дом, состоящий из комнат-клетушек. В убогом жилище героев на первом плане располагаются стол и два стула, а на заднем плане — большой телевизор. Мальчик увлеченно играет, стремительно передвигая джойстик, не замечая, что на стуле в неестественной позе застыла его мертвая мать, а напротив нее — сошедший с ума отец. Состояние безысходности, выраженное музыкой, чисто визуально дополняется новыми сюжетными мотивами: отсутствием контакта «отцов и детей», намеком на аутистическую отрешенность ребенка от окружающего мира, что означает бесперспективность его существования, обреченность, которая не дает надежды: ему не удастся пройти хотя бы убогой дорогой своих родителей. (Идея замкнутого круга с монотонной повторяемостью судеб, заложенная Бергом, оборачивается образом тупика, конца.)

Образ «голубого экрана» многое определяет в уже упоминавшейся опере «Орфей и Эвридика» Глюка в постановке Роберта Уилсона. Во время увертюры экран, возникший из темноты в правом верхнем углу сценического пространства, стремительно растет, ширится, и вот уже бездонное небо своей космической глубиной охватывает происходящее на сцене.

Широко пользуется выразительностью экранного пространства режиссер «Пассажиры» Вайнберга Сергей Широков (Новая опера, 2017). С. Широков (р. 1982) — представитель новой генерации режиссеров, выросшей в среду шоу-бизнеса. Он работает режиссером-постановщиком развлекательного вещания телеканала «Россия», в его творческом портфеле концерты Надежды Бабкиной, Дмитрия Хворостовского, Александры Пахмутовой, «Евровидение», «Голубой огонек», *Comedy Club*, хор Турецкого и др. Это человек, привыкший к броским и сильным средствам воздействия на публику. Его оперная постановка современна, она оставляет глубокое впечатление: прекрасная, выразительная музыка Вайнберга органично сочетается с театральным пространством, активно преобразованным средствами киноэстетики.

В основе сюжета — повесть Зофьи Посмыш. Это история встречи бывшей узницы Освенцима и ее надзирательницы, произошедшая на пароходе 20 лет спустя. Еще до начала спектакля зрителей погружают в особую атмосферу, воспроизводя (вместо занавеса) черные океанские волны, похожие на траурный струящийся шелк. Во время действия видеоряд представлен в верхней части сцены — там оживают воспоминания: возникает жуткое лицо старой эсэсовки, с немигающим взглядом, а также прекрасный весенний образ польской девушки Марты — думается, что это фотография из мирной жизни, но она неожиданно моргает своими большими ясными глазами. Периодически видеопространство делится на секции, давая изображения от камер слежения, установленных в каюте бывшей надзирательницы Лизы Франц и ее мужа — немецкого дипломата. Создается ощущение, что Лиза «под колпаком», ей не скрыться не только от мук совести, которые она пытается заглушить, утверждая, что была «честной немкой» и «выполнила свой долг». Ее нашли, за ней следят, ей никуда не скрыться. Одна из кульминаций оперы отмечена визуальными средствами: на потолок проецируются фотографии и имена жертв холокоста². В восприятии режиссера «Пассажирка» — «почти античная драма, очень внятная, несмотря на сложность оркестровой фактуры и сверхэкспрессию вокальной речи» [3].

Видеоряд способен превратить полуконцертные исполнения опер в полноценные спектакли. Так произошло с уже упоминавшейся «Кармен» в 3D в Московском доме музыки. Примерам такого рода несть числа. В спектаклях могут использоваться мониторы на сцене. Или задник, превращенный в гигантский экран, как в опере «Солдаты» Бернда Алонса Циммермана в постановке Гарри Купфера (1989, Штутгартская опера). В финале оперы мы видим кадры кинохроники: ядерный гриб, войну, все ужасы современной цивилизации. Китчевые скелеты, духи тьмы заполняют сценическое пространство во время фантастического полета Фауста и Мефистофеля в «Осуждении Фауста» Берлиоза (Большой театр, режиссер Петер Штайн, 2016). Вспоминается рассказ Альфреда Шнитке об опере Кшиштофа Пендерецкого «Дьяволы из Лудена» (1969, Гамбург): «Как будто в кино побывал».

Пластичность, податливость оперы новым формам синтеза искусств, органично использующим мультимедиа, связана с тем, что старыми, привычными средствами уже не передать

особенностей сюжета многих опер, в которых существуют фантастические существа, волшебство, разные пространства и времена, колоритные ландшафты и многое другое. Удивительные средства машинерии, распространенные, например, в эпоху барокко, безнадежно устарели и ушли в прошлое. Им на смену пришли средства кино и видеоарта. При этом условность, за которую клеймили оперу некоторые оппоненты, почти исчезает. Опера максимально сближается с современной жизнью, немислимой без мониторов. Оживают видения, сны, кошмары. Это происходит как в реальном времени, так и в записи.

Привлечение экранных искусств в оперу дает богатые возможности. Однако возможности эти не безграничны — возникают шаблоны и штампы, кочующие из спектакля в спектакль.

Активная, агрессивная визуальная среда притягивает в оперу нового зрителя (не всегда слушателя). При этом порой постановщики идут на уступки массовой культуре, в оперу проникает китч (но китч порой появляется в опере и без мультимедиа).

Новые возможности визуализации мобильны: происходят мгновенные смены «декораций», перенесение действия в разные пространства и времена, полуконцертные исполнения превращаются в полноценные спектакли.

На наших глазах стремительно развивается художественный процесс, который имеет как положительные, так и отрицательные стороны. В опере происходит смена поколений, приходят молодые режиссеры, в том числе связанные с шоу-бизнесом, индустрией развлечений и миром моды. Создается интересный, богатый материал, который нуждается в обобщении.

Список литературы

1. *Тараканова Е.М.* Метаморфозы оперного синтеза: «Пиковая дама» Юрия Любимова, «Трагедия Кармен» Питера Брука // Западное искусство. XX век. М.: ГИТИС, 2010.
2. *Покровский Б.А.* Ступени профессии. М.: ВТО, 1984.
3. Аннотация к спектаклю Московского театра Новая опера им. Е.В. Колобова «Пассажирка» М.С. Вайнберга. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.novayaopera.ru/?repertoire=passazhirka>.

² Премьера состоялась 27 января в Международный день памяти жертв холокоста.

Оперные традиции в музыкальной драме Верди «Отелло»

А.А. Филиппов

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

Аннотация. В статье прослеживается творческая эволюция Верди 1860—1880-х годов, приведшая к появлению особого рода музыкальной драмы. Отмечено появление сольных номеров нового типа и сохранение ведущей роли ансамблей, непривычное для реформаторских опер. Утверждается трактовка «Отелло» как оперы со «скрытой» номерной структурой.

Ключевые слова: Верди, номерная структура, музыкальная драма, ария, монолог, каватина, кантабиле, кабалетта, оперный ансамбль, лейтмотив.

Alexander Filippov

Moscow State Conservatory Tchaikovsky

Opera traditions in the musical drama of “Othello” by Verdi

Abstract. The article traces the creative evolution of Verdi in the 1860s and 1880s, which led to the appearance of a special kind of musical drama. The appearance of solo numbers of a new type and preservation of the leading role of ensembles, unusual for reformer operas, are noted. The interpretation of «Othello» as an opera with a “hidden” number structure is affirmed.

Keywords: Verdi, number structure, musical drama, aria, monologue, cavatina, cantabile, cabaletta, opera ensemble, keynote.

«Отелло» — итог долгой эволюции Дж. Верди, в ходе которой традиционная опера с номерной структурой превратилась в новаторскую музыкальную драму особого, «вердиевского» типа. К «Отелло» тянутся нити из предыдущих периодов творчества композитора. Особенно важные изменения произошли в двух операх 1860-х годов — «Силе судьбы» и «Доне Карлосе». Вместе с последовавшей за ними «Аидой» они заложили тот фундамент, опора на который позволила Верди под-

няться к высшему совершенству своей последней, истинно шекспировской драмы.

В письмах, написанных после «Аиды», Верди как бы подводит итог своему творчеству и неоднократно выделяет три последние на тот момент оперы («Отелло» и «Фальстаф» еще далеко впереди) как новаторские, не понятые многими театрами. Сам композитор применяет к ним определение «музыкальная драма». О неудачной постановке «Дона Карлоса» в театре «Сан Карло» (Неаполь, 1871) он пишет: «Музыкальной драмы у вас все равно бы не получилось. Поймите раз и навсегда: или преобразуйте театр, или возвращайтесь к каватинам» [1, 318]. Импресарию театра «Сан Карло», по его словам, «в глубине души прокликает “Дона Карлоса”, “Силу судьбы” и “Аиду”. Он был бы счастлив... если бы мог сжечь их вместе с их автором» [1, 341]. Верди в то время склонен даже противопоставлять свои новаторские оперы более ранним и знаменитым, позволяя себе удивительные по современным меркам оценки: «...что за дело публике до того, являюсь я или нет автором “Риголетто” или “Бал-маскарада”... а почему же не называют “Дона Карлоса”, более мелодичного, чем обе вышеназванные партитуры!» [1, 346].

Это заставляет вспомнить периодизацию, предложенную выдающимся австрийским музыкальным писателем и композитором Гансом Галем в книге «Три мастера — три мира» [2].

По Галю, подлинная творческая зрелость наступает у Верди именно в начале 1860-х годов. Исследователь разбивает общепринятый зрелый период (1850—60-е годы, до «Аиды») надвое. Все, написанное до этого, Галь считает не совсем самостоятельным (даже «Риголетто» и «Травиату»!). А оперы 1860-х годов «Силу судьбы» и «Дона Карлоса» объединяет в один период с «Аидой» и «Реквиемом» и обозначает в оглавлении как «Четыре вершины творчества» [2, 412].

Новаторский подход в этих операх коснулся в первую очередь арий. Верди категорически отрицает то, что названо им в письмах начала 1870-х годов «каватинами». Вот еще один пример: «Хотите ли вы ставить оперы современные? Проводите реформу. Не хотите? Возвращайтесь к операм-каватинам, которых у вас имеется сколько угодно» [1, 352].

Термин «каватина» имеет несколько значений. В данном случае он применен не совсем традиционно, но из контекста ясно, что каватинами Верди называет традиционно построенные сольные номера. Здесь необходимо обратиться к понятию *La solita forma*. Слово *solita* означает «обычная», «традицион-

ная». Это одна из наиболее распространенных форм построения сольных (и ансамблевых) сцен в итальянской опере XIX века, появившаяся в творчестве Россини и чрезвычайно распространенная у Доницетти, Беллини и их современников. В основе *solita*-формы лежит последовательность *кантабиле* и *кабалетты*, разделенных речитативом. Верди активно использовал ее в сольных номерах своих опер вплоть до 1860-х годов. В «Силе судьбы» *solita forma* встречается у него в сольном номере в последний раз. Ария отрицательного героя дона Карлоса с итоговой «кабалеттой мести» резко выделяется на фоне остальных сольных номеров оперы, становится важным средством противопоставления главных героев, любящих и страдающих, этому жестокому мстителю.

Ария дона Карлоса в «Силе судьбы» — исключение, подтверждающее правило. Оценивая все остальные «арии», «романсы», «сцены» двух опер 1860-х годов, можно сказать, что в «Силе судьбы» и в «Доне Карлосе» Верди полностью пересмотрел структуру и драматургию **сольных номеров**. Он окончательно избавился в них от кабалетт. Ведь кабалетта — это восклицательный знак в конце сцены, ставший для Верди слишком «жирным» и акцентированным. Кабалетта затмевает все предыдущее и обязательно срывает аплодисменты — спектакль останавливается!

Основные, крупные сольные номера «Силы судьбы» и «Дона Карлоса» представляют собой свободно построенные монологи, организованные по принципу сквозного развития, хотя термин «ария» еще сохраняется. Внутри этих «арий» проходит череда нескольких психологических состояний. Как исключение встречаются небольшие номера с четкой формой, но на песенно-романсовой основе. То же будет и в «Аиде» (романс главной героини), и в «Отелло» (песня Дездемоны об иве).

В двух операх 1860-х годов Верди «победил» кабалетты с помощью тихих кантиленных завершений. Эти нежные концовки сольных сцен точно соответствуют сюжету и характерам героев. «Сила судьбы» и «Дон Карлос» обнаруживают редкие для Верди черты статичной драматургии и, соответственно, отличаются непривычными для его творчества большими размерами. Герои вынуждены сдаться под ударами судьбы и находят утешение в религии и служении нравственному долгу; тем самым они обретают особую красоту неторопливо льющихся, словно парящих чувств. В этом большое отличие от «Отелло» с его типично вердиевским действенным лаконизмом. Но сама трактовка сольных номеров в поздней

шекспировской опере (их принято называть уже не ариями, а монологами — сам автор в партитуре их никак не обозначил) естественным образом продолжает и совершенствует принципы, господствующие в операх 1860-х годов.

Особенно важный вопрос — роль и трактовка **ансамблей** в поздней музыкальной драме Верди. Подход композитора к ансамблям обнаруживает гораздо большую опору на традиции, чем в монологах. Даже в «Аиде» в них сохраняются закономерности *solita*-формы, которая в сольных номерах исчезла еще в 1860-е годы. В разгар работы над «Аидой» Верди пишет своему соавтору-либреттисту Гисланцони: «Коль скоро мы стали на путь кантабиле и кабалетт, следует точно идти по этому пути» [1, 285]. В соседних письмах к Гисланцони следуют уточнения. О дуэте Аиды и Амнерис во 2-м действии: «Дуэт кончается одной из обычных кабалетт, слишком длинной для данной ситуации» [1, 272]. Кабалетта здесь как бы спрятана между маленьким хором, вкрапленным в дуэт, и молитвенной фразой Аиды из ее сольной сцены. Таким образом, кабалетта не стала финалом дуэта и не срывает аплодисменты. Дуэт между Аидой и Радамесом в 3-м действии «великолепен в части кантабиле» [1, 280]. Верди прав: в этом дуэте кантабиле с дивными «восточными» хроматизмами не может не вызвать восхищения; но и радостно-полетная кабалетта (Радамес согласен бежать с Аидой на ее родину, в Эфиопию) ему под стать. О дуэте Амнерис и Радамеса в 4-м действии: «Кабалетта для данной ситуации слишком длинна. Ах, эти проклятые кабалетты... столь похожие друг на друга» [1, 293]. Этот дуэт заканчивается довольно традиционной кабалеттой — крупной, в 3-частной форме, — но оркестровое заключение разомкнуто в сцену суда, и аплодисменты опять невозможны.

Восклицание «эти проклятые кабалетты» применительно к предпоследнему дуэту «Аиды» свидетельствует о том, что *solita forma* перестала удовлетворять Верди и в ансамблях. В последнем, предсмертном дуэте Аиды и Радамеса с его истончающей парящей концовкой (наследующей тихое окончание, найденное Верди в конце 1860-х годов во второй редакции «Силы судьбы») кабалетта уже невозможна. В «Отелло» роль ансамблей остается чрезвычайно важной, но кабалетты практически отсутствуют. Хотя, на наш взгляд, одно исключение все же имеет место.

В «Отелло» Верди вернулся к опоре на напряженно-конфликтную драму. «Аида» в этом смысле стоит на пути от опер 1860-х годов к поздней вершине. На более привычной для

себя драматической основе Верди продолжает совершенствовать найденные в трех предыдущих операх новые принципы построения формы. Драма в «Отелло» разворачивается еще более стремительно и захватывающе, чем в «Набукко» или в «Риголетто». Остановки и аплодисменты внутри актов стали невозможны. «Отелло» производит впечатление полного господства принципов сквозного развития. Но это не так. Эту оперу можно рассмотреть как последовательность виртуозно очерченных и при этом не тормозящих, а стимулирующих драму «номеров».

Монологи Отелло в каждом из четырех действий или *Credo* Яго из 2-го действия, в которых каждая небольшая фраза достойна отдельного номера, выполняют функцию арий и ведут свою родословную от сольных номеров «Силы судьбы». Разомкнутая форма не мешает воспринять любой из этих монологов как самостоятельную и весомую драматургическую единицу. Два идущих подряд в финальном действии сольных номера Дездемоны (песня об иве и молитва *Ave Maria*) построены более традиционно.

В отличие от монологов, ансамблям «Отелло» Верди, хоть и отказываясь от кабалетт, придает заметную завершенность — в основном с помощью реприз, преимущественно кратких (реприз-код)¹. Хочется подчеркнуть важнейшую роль ансамблей как качество, принципиально отличающее музыкальную драму позднего Верди от творческих позиций его великих современников-реформаторов оперы Вагнера и Мусоргского.

Вполне законченны и самостоятельны хоры из «Отелло». Они постоянно звучат и в учебной практике, и на концертах. В начале оперы, на уровне экспозиции драмы, можно приостановить едва начавшееся стремительное развитие событий, что осуществляют два хора: «Победа, победа!» (счастливое завершение бурной начальной сцены несостоявшегося кораблекрушения) и особенно хор у костра «Пламя пылает».

Крупная хоровая композиция помещается во 2-м действии (подношение жителями Кипра даров Дездемоне). Композиция состоит из нескольких разделов и завершается большой устойчивой репризой с многократным повтором начальной темы. Но вычленив ее из безостановочного потока

¹ Как пример ансамблей с репризами-кодами назовем финал 1-го действия (часто называемый «Любовный дуэт» Отелло и Дездемоны — чему противоречит многосоставная сквозная форма и преобладание сольного, а не совместного пения) и Квартет (с платком) в середине 2-го действия.

событий невозможно: начало совмещается с репликами Яго, завершающими важнейший диалог с Отелло (здесь посеяны первые зерна ревности), а на окончание накладывается трио голосов Дездемоны, Отелло и Яго (каждый погружен в свои сокровенные мысли). На протяжении всей сцены Отелло не может оторвать глаз от охваченной счастьем Дездемоны, пытаясь соотнести ее светлый облик с намеками Яго. Внимание зрителя сосредоточено скорее на Отелло, чем на самом хоре.

Большой хоровой финал в 3-частной форме завершает 3-е действие — о нем речь впереди.

Во всех своих операх, включая последнюю, «Фальстафа», Верди использует в нотном тексте обозначение *Recitativo*. В «Аиде» это происходит довольно часто, даже внутри дуэтов (между кантабиле и кабалеттами). В «Отелло» обозначения *Recitativo* (или *Recit.*) встречаются всего 4 раза — 2 раза в начале 1-го действия (Яго и Родриго перед хором у костра «Пламя пылает») и 2 раза в начале 4-го действия (Дездемона перед песней об иве). Заявленные речитативы очень малы, их окончание отмечено двумя тактовыми чертами и появлением более развитой фактуры. В этом можно усмотреть авторское отношение к роли и к самому понятию «речитатив» в условиях поздней музыкальной драмы Верди. Композитор почти полностью избавился от речитативов в их привычном облике. Но если у Глюка, например, речитативы разрастались, мелодизировались, превращались в выразительную декламацию, «сжимая» и упрощая арии, то у Верди происходит обратный процесс. Речитативы не перерастают в декламацию и не расширяются, а «вытесняются» изменившимися, усложнившимися «номерами». В этом коренное отличие Верди и от его ровесников-реформаторов Вагнера и Даргомыжского, особенно от «Каменного гостя». Верди шел не от речитативов, а от номеров!

Обратим внимание на то, что в вердиевском «Отелло» традиционные принципы сохраняются даже в кульминационной фазе развития драмы. Примером может служить целиком 3-е действие. По сути, все оно состоит из четырех «номеров», места «речитативам» почти нет (сам Верди обозначение *Recit.* в 3-м действии не применяет ни разу). Последовательность номеров 3-го действия:

1. «Дуэт» Отелло и Дездемоны.
2. Монолог Отелло.
3. Трио Яго, Кассио и Отелло.
4. Большой финал (септет с хором).

Места для диалогов, сохраняющих следы речитатива, также вполне традиционны: наиболее «речитативны» начальная сцена и первый раздел финала.

Все четыре «номера» 3-го действия различны по своему облику и в то же время типичны для музыкальной драмы позднего Верди.

Дуэт главных героев, в котором Отелло впервые не смог совладать с ревностью, превратился в большую бурную сцену сквозного развития, но ограничен репризой, пусть и разомкнутой. Форму этого диалога можно определить как сквозную с репризой, она встречается в «Отелло» несколько раз.

Монолог Отелло — самый удивительный номер из четырех. В нем нет ни намека на репризу, он разомкнут и тематически, и тонально (заканчивается в тональности доминанты). Тем не менее монолог производит впечатление законченного номера и нередко звучит в концертах, в том числе под названием «ария Отелло». Действительно, подобные монологи в сквозной форме, где каждая фраза на вес золота, Верди в операх 1860-х годов называл ариями. В «Отелло» он приходит к еще большему совершенству, лаконизму и меткости выражения психологических состояний героя: емкость и отточенность интонаций в поздней опере беспрецедентны даже в сравнении с «Аидой». Смена контрастных эмоций Отелло в рассматриваемом монологе удивительно выразительна и естественна. Горькое ламенто, ставшее молитвой, сменяется воспоминанием, просветлением, озарением любовью, но тут же затмевается заполонившей душу ревностью и жаждой мести.

Трио, в котором спрятанный Отелло подслушивает диалог Яго и Кассио, полно оперных условностей, которых другие реформаторы избегали, а Верди не просто сохраняет, но и делает важным средством воплощения и усиления драмы. В партиях героев звучат разные тексты, сталкивающиеся друг с другом; Яго и Кассио не видят и не должны слышать Отелло, но поют все трое вместе. Юмор и страдание, фривольные шуточки «приятелей» и муки затаившегося, скованного в движениях Отелло, — сплетение чувств удивительно и чрезвычайно выигрышно и для каждого из героев, и для развития драмы. Нельзя не вспомнить классические образцы оперных ансамблей — квартет из «Риголетто» с подсматривающими Джильдой и Риголетто и трио из «Царской невесты» со спрятанной Любашей (обе оперы построены в сравнении с «Отелло» более традиционно). Трио со спрятанным Отелло не имеет репризы, но именно здесь, на наш взгляд, единственный раз в опере

применена кабалетта, своеобразное ажурное скерцо (с платком в руках Яго), в котором голоса героев окончательно сливаются — до этого диалогическим репликам Яго и Кассио отвечали возгласы-стоны Отелло. Завершающая трио кабалетта, как и большинство «номеров» оперы, переходит в следующий эпизод без перерыва: ее последние звуки «сталкиваются» с призывными фанфарами, возвещающими о прибытии венецианских послов. Размыкание «номеров» делает развитие безостановочным, не дает начаться аплодисментам.

Грандиозный, но лаконичный, как и все в «Отелло», финал 3-го действия вполне традиционен. После вступительных диалогов разворачивается самый устойчивый во всей опере номер — ансамбль многочисленных солистов (септет) с хором в стройной 3-частной форме. Устойчивость создают три протяженные темы крайних разделов, в тихой лирической экспозиции порученные Дездемоне, а в репризе-кульминации звучащие *ff* у хора и всех солистов, кроме лишившегося сил Отелло. Преобразование тем в репризе достойно сонатной формы, но тональный план крайних разделов полностью совпадает.

В среднем разделе финала особенно важны два «скрытых» диалога скороговоркой с участием Яго (сначала с Отелло, затем с Родриго), готовящих трагическую развязку. Тот же прием — перенесение важнейших для развития сюжета реплик «в недра» большого ансамбля — использован в квартете 2-го действия, где платок Дездемоны переходит от поднявшей его Эмилии к Яго. «Густота» скрытых в середине финала 3-го действия важных реплик разных героев поначалу показалась чрезмерной, а весь финал — неисполнимым и даже неудачным. Это мнение возникло после премьеры «Отелло» в театре «Ла Скала» (1887) и закрепилось после второй постановки там же (1889). В связи с этим Верди пришлось вспомнить трудности постановок «Силы судьбы» и «Аиды» [1, 461]. Сейчас какая-либо критика вердиевского «Отелло» кажется нелепой, но финал 3-го действия действительно труден для исполнения, требует большого мастерства и от режиссера, и от дирижера, и от певцов. Это лучший пример того, что поздний Верди не отказывается от ансамбля, а, напротив, придает ему большее, чем раньше, значение. Если Вагнер и Мусоргский разделяют диалоги героев на отдельные реплики и почти полностью заменяют дуэты (более многоголосных ансамблей в их реформаторских операх фактически нет) диалогическими сценами, то Верди сжимает форму ансамблей, совмещает на небольшом

пространстве важные реплики, делая ансамбли динамичными и драматически оправданными. Так в условиях многоголосия реализуется принцип концентрации интонаций, отчетливо различимый в монологах позднего Верди. Поддерживается стремительный темп действия, держащий зрителя в напряжении от начала до конца оперы.

Привычное размыкание «номера» в финале 3-го действия особенно эффектно — сцена пустеет, торжествующий Яго заносит ногу над лежащим без чувств Отелло, монументальная форма мгновенно рушится, как бы опрокидывается...

Удивительное качество поздней музыкальной драмы Верди — отсутствие лейтмотивов. Оно подтверждает опору на привычные музыкальные закономерности, на последовательность «номеров», которые незаметно, изнутри оформляют всю оперу — сцена за сценой. В «Отелло» лишь одна тема звучит более двух раз — тема любви, дарящая окончанию оперы тихое просветление-катарсис. Все три ее проведения экспозиционны и мало отличаются друг от друга. Два возвращения темы любви в финальном действии — привычные для итальянской оперы реминисценции, на роль лейтмотива не претендующие. Без лейтмотивов невозможно представить музыкальную драму с речитативно-декламационной основой, даже такую скромную, камерную и вокальную по своей природе, как упоминавшийся выше «Каменный гость». В «Отелло» же с его «спрятанными» и естественно сменяющимися «номерами» лейтмотивы оказались не нужны.

Как известно, одним из важных новшеств Вагнера при постройке театра в Байройте была необычная конструкция оркестровой ямы. Оркестр оказался скрыт под специальной крышкой. Но если Вагнер сделал невидимым оркестр, то Верди проделал более сложную работу: сделал невидимыми номера. Номерная структура, пройдя эволюционный путь многолетнего совершенствования, в «Отелло» предстала качественно переосмысленной и виртуозно растворенной в драме. Номера стали незаметными! Можно сказать, что «Отелло» — это музыкальная драма с невидимыми номерами.

Список литературы

1. *Верди Дж.* Избранные письма. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.
2. *Ганс Галь.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. М.: Радуга, 1986.

От России имперской до России советской: история страны в истории жизни

Е.Н. Куриленко

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье рассматриваются творчество А.Н. Вертинского — поэта, певца, композитора; его трудная судьба, в которой отразились многие черты времени. Автор показывает эволюцию творчества Вертинского, анализирует тематику и стилистику его песен, манеру исполнения.

Ключевые слова: Вертинский, поэт, певец, композитор, история России в XX веке, бард, Серебряный век русской культуры, жанр, стиль, манера исполнения.

E.N. Kurilenko

Moscow State University Lomonosov

From Russia imperial to Soviet Russia: The history of the country in the history of life.

Abstract. The article deals with the work of AN Vertinsky, a poet, singer, composer, his difficult fate, in which many features of time reflected. The author shows the evolution of the work of Vertinsky, analyzes the themes and stylistics of his songs, the manner of performance.

Key words: Vertintsky, poet, singer, composer, Russian history in the twentieth century, bard, Silver Age of Russian culture, genre, style, manner of performance.

*Мое искусство родилось из недовольства старыми формами,
которые уже не удовлетворяли аудиторию.
Я смело выступил со своими песенками.
Я очутился в исключительно тяжелых условиях.
Раньше за певца отвечала консерватория, в которой
он учился, за его арию отвечал композитор, а за меня...
отвечал только я [6, 602-603].
Начиная с Константинополя и кончая Шанхаем,
я прожил длинную и не очень веселую жизнь эмигранта.
Я много видел, многому научился [6, 10].*

А. Вертинский

Современное искусство музыкальной эстрады знает многочисленные примеры авторского исполнения песен. Многие композиторы, возможно не доверяя мастерству нынешних «звезд», сами выходят на сцену, стараясь донести до слушателей свой замысел. С другой стороны, исполнители, не получая качественного «материала» от поэтов и композиторов, вынуждены «брататься за перо» и сочинять слова и музыку новых песен.

Авторское исполнение песен — давняя традиция, восходящая к временам Гомера, Баяна, бардам, менестрелям, трубадурам, миннезингерам и скоморохам, которые пели свои стихи, положенные на собственную же мелодию.

Манера «напевного» чтения стихов существовала и у поэтов Серебряного века: свои стихи «пели» А. Белый, И. Северянин, М. Кузьмин, С. Есенин, В. Каменский. И, хотя мелодраматическое исполнение поэтического произведения практиковалось издревле, феномен Александра Вертинского как нельзя больше соответствовал специфике нового жанра первой половины XX века.

Творчество Александра Николаевича Вертинского (1889—1957) — поэта, артиста эстрады, композитора — сегодня привлекает все больше внимания и почитателей, и исследователей. Говоря о «феномене Александра Вертинского», последние отмечают «знаковость», «символичность» судьбы художника, что присуще «биографиям» многих деятелей Серебряного века, которому обязаны своим появлением в том числе и «печальные песенки Пьеро».

Судьбы А. Блока, Н. Гумилева, В. Маяковского, М. Цветаевой, А. Ахматовой, П. Флоренского, М. Булгакова, А. Вертинского и других стали фактом культуры, воплощением эпохи синтеза

с ее «жизнетворческими» устремлениями, эпохи кризиса, переоценки ценностей, провозгласившей целью исторического движения «новую человеческую породу», «человека-артиста»: «он, и только он будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество», — утверждал А.А. Блок [4, 115].

Творческое наследие Вертинского, несмотря на ошеломляющий успех первых сценических выступлений и дальнейшую славу поющего поэта, несмотря на неослабевающий интерес к его творчеству, пока изучено недостаточно. Для исследователя творчество Вертинского привлекательно, прежде всего, в силу того, что создававшиеся автором стихотворения были предназначены для собственного исполнения под музыку. Именно это, в первую очередь, предопределило их долгую жизнь. Но песенный мир Вертинского — еще и выразительное звено в судьбе будущей авторской песни. Отсюда давно назревшая необходимость изучения феномена Вертинского — поэта, артиста, композитора.

В последние десятилетия выпущены книги Вертинского «Четверть века без Родины. Страницы минувшего» (1989), «Избранное. Годы эмиграции» (1990), «Дорогой длиною...» (1990) (в 2004 году вышло исправленное и дополненное переиздание книги), «За кулисами» (1991), снят двухсерийный фильм Э. Рязанова, что в свое время предвидел И. Смоктуновский: «...его деятельность — поэта, актера, музыканта и гражданина — просится на экран, в документальный фильм “Александр Вертинский”» [20, 72]. Вс. Иванов удивлялся тому, что о Вертинском не написано книги. Сегодня можно назвать работы В.Г. Бабенко [1; 2], В. Бардадыма [3], А.С. Макарова [13], Б.А. Савченко [18], Е.А. Тарлышевой [22] и др. Имя Вертинского, прежде всего как поэта, занесено в литературные и музыкальные энциклопедии.

Большинство исследователей, не расходясь во мнениях, выделяют в судьбе поэта три периода: 1915—1920-й, 1920—1943-й, 1944—1957-й.

Сочинения, принадлежащие к первому периоду, наиболее активно комментируются в работах о Вертинском. Поэт рассматривается как явление русской культуры, отмечается его живое стремление воплотить либо уже существующие, либо только зарождающиеся ее тенденции. В «Литературной энциклопедии русского зарубежья» указывается на «связь зрительного и звучащего ряда, единства слова, музыки, пластики» [12, 104], что было воспринято Вертинским в качестве одного из присущих его времени способов передачи поэтического слова.

Совершенно очевидно, что поднятая исследователями проблема принадлежности поэтического творчества Вертинского к ведущим тенденциям в искусстве Нового времени имеет важное значение для понимания той почвы, на которой вызревало мастерство поющего поэта, но требует более подробного освещения.

В целом, подходов к осмыслению творчества Вертинского намечено достаточно много. При этом сам характер обозначенной в работах проблематики свидетельствует о научной содержательности материала. Так, определенно прорисовывается вопрос об историко-литературном контексте, о влиянии на Вертинского творчества поэтов — его современников. Выявлена связь песенного наследия Вертинского с лучшими литературными традициями XIX века [10, 40—42].

Ценность сделанных наблюдений и в постановке проблемы индивидуальности поэта, связанной с доминированием песенного начала. Однако сам факт признания Вертинского как интерпретатора существовавшего на рубеже веков процесса поисков выразительных возможностей слова и музыки в их взаимосвязи, по мнению Е.А. Тарлышевой, нуждается «в более полном и обстоятельном осмыслении, ибо главный познавательный ресурс данного феномена, литературоведческий, практически обойден вниманием» [22, 7].

Одно дело в условиях моды эпизодически исполнять стихи под музыку (Ахматова, Северянин и др.), а другое — целенаправленно формировать поэтический мир с особым типом героя и поэтической образности, основанной на связи с музыкой, с поющим словом. Зародившаяся позднее авторская песня будет учитывать, наследовать и развивать именно эту импульсивную особенность, когда в реализованной потенциальности двоякого присутствия музыки в поэтическом тексте обнаруживается перспектива жанрообразующего свойства.

Одна из особенностей поэзии Вертинского, проявившаяся уже в первый период творчества, — эстрадно-театральное начало, возникшее вследствие своеобразного пересечения в рамках единой художественной системы разных видов искусства. Исследователи уже отметили присутствие «сценичности» в песенной поэзии Вертинского, реализующейся, в частности, в образе лирического героя (*П. Пильский*), в способе стилизации (*И. Иофьев*), в стремлении поющего поэта отражать социально и психологически типизированные настроения разнородного свойства, что привело к формированию ролевого характера произведений (*Л. Никулин*).

О богатстве нарисованных поэтом типов говорится в энциклопедии «Русское зарубежье»: «В песнях Вертинского представал иллюзорный, разноцветный мир, населенный множеством причудливых персонажей» [12, 46]. Этот аспект важен не только как часть проблемы взаимодействия искусств, но и как специфическая особенность индивидуально-авторской песенной культуры, что ярко проявилось в творчестве бардов 1960—1970-х годов.

Не осталась без внимания авторов многих исследований и проблема жанрового определения песенных миниатюр, созданных Вертинским. Их связь с романсом была отмечена еще в ходе споров 80-летней давности. Одновременно формировалось мнение о том, что песня Вертинского — это явление особого рода. Попытки уточнить видовую специфику столь необычных текстов разнородны. П. Пильский назвал их «медальонами» («не поэма, не баллада», а «маленькое стихотворение». «Его смысл не раскрывается сразу. В одно и то же время он откровенен и сдержан, открыт и целомудрен, и, конечно, он не для всех, это боязливо-затаенная иконка, носимая у сердца» [16, 134—135]). Другие варианты более привычны: «романсовые исповеди» (*Савченко*) [18, 114], «песенки настроений» (*Нестьев*) [14, 444]. В них ощутим намек на нетрадиционность созданного поэтом.

Продуктивным моментом в исследованиях критиков, прислушавшихся к собственному утверждению Вертинского о возникшей в нем потребности преодоления «романсового застоя», можно считать стремление выявить наиболее существенные черты индивидуальности поэта, творившего в контакте с традиционным романсом.

В.Г. Бабенко отмечает «убедительность повествования», «развитое изобразительное начало», поэтический мир, отличающийся от «надоевшего мира “ямщиков” и надрывных “уголков”» [2, 99]. Т.В. Сафарова считает, что Вертинский «адсорбировал» в своем творчестве фольклорные «ипостаси» авторской песни — цыганский и городской романс [19, 148].

Но загадка А.Н. Вертинского-художника, создавшего в диалоге с искусством рубежа веков собственный неповторимый стиль, свой жанр, еще далеко не раскрыта, что доказывает появление новых и новых публикаций. Право мастера занимать свое место в русской культуре подтверждает практически каждый современный гуманитарный словарь или энциклопедия.

Его «печальные песенки» не превратились в «музейную» ценность: они живут не только на пластинках, в книгах и в благодарной памяти, но и в современном искусстве — от традиционных до новейших «постмодернистских» интерпретаций.

Собственные версии «песенок» А.Н. Вертинского создали Б. Гребенщиков, А. Скляр и И. Богушевская, «Хоронько-оркестр» и др.

А.Н. Вертинский вошел в культуру России под знаменем футуризма, что определило его пафос принадлежности к новому искусству: концептуальная установка на эпатаж, театральность. Это подтверждают и собственные слова маэстро: «Еще до войны в России началось новое течение в искусстве, известное под названием футуризма. В переводе это означает “искусство будущего”. Прикрываясь столь растяжимым понятием, можно было в конце концов делать все что угодно. Для нас — молодых и непризнанных — футуризм был превосходным средством обратить на себя внимание» [7, 86—87].

В стиле А.Н. Вертинского сказались разные влияния. Его миниатюры стали ярким воплощением идеи синтеза искусств: он был одновременно поэтом-исполнителем, музыкантом и актером. Созданный им «многомерный» сценический, «живописный» и собственно поэтический образ Пьеро — вариация на тему неизменной в Серебряный век *commedia dell'arte* — не был расчетливым копированием расхожего символа в надежде на успех.

Первые рецензенты могли называть (и называли) его декадентом, но не подражателем. А.Н. Вертинский не просто представил собственный вариант этого образа — «маска» была необходима артисту как конститутивный элемент жанра, запечатлевала «внутреннюю форму» его произведений.

Условность маски как нельзя лучше отвечала условности его искусства, лирико-иронического по сути. Здесь артист снова в полной мере оказался художником своего времени, ибо лирическая ирония была одной из доминант стиля эпохи.

* * *

*Помню, я был на концерте соловья русской песни —
божественного Собинова, и вот, слушая его, я почувствовал,
что его пение не производит на меня впечатления,
не доходит, как говорится, «до сердца».
Я понял, что артист должен апеллировать
не только к слуху слушателя, но и к сердцу,
к его самым чувствительным эмоциям.*

Ю. Олеша очень точно охарактеризовал Александра Николаевича Вертинского (1889—1957): «Поэт, странно поющий свои стихи, ни на кого не похожий, небывалый» [15, 296—298]. Недоступное многим, «высокое», не такое как у всех, но в то же

время понятное и непонятное одновременно, сказочное, пронизванное или элитарное искусство Вертинского, благодаря прежде всего актерскому мастерству приобретало общедоступность, захватывало широкую публику. Для Вертинского важно и ценно каждое слово, он, прежде всего, «поющий поэт» и модный артист, создатель впечатляющих образов.

В 1912 году в журнале «Киевская неделя» опубликованы рассказы Вертинского «Портрет», «Моя невеста» и «Папиросы “Весна”». Новичок подавал надежды как литератор, но это не удовлетворяло юношу, мечтавшего о славе. Он приехал в Москву, где его никто не знал, окунулся в среду богемы — молодых непризнанных «гениев», полных замыслами. Как и вся продвинутая молодежь того времени, Вертинский увлекался поэзией символистов, акмеистов, футуристов.

Размышляя о причинах своего несомненного успеха, Вертинский считал, что его песенки «привлекали именно сюжетностью». Впечатляли истории бедной «Безноженьки», «деточки, распятой кокаином»; волновала, щекотала нервы тема смерти, завораживала экзотика лиловых негров, малайцев, «притонов Сан-Франциско» и других летучих образов, наполнявших песни Вертинского [6, 8—9].

В те годы о «Негре из Занзибара», «Черном Томе» и других пела знаменитая Иза Кремер, экзотика насыщала и «поэзы» Игоря Северянина. Но и на этом звездном фоне талант Вертинского оказался замечен. За всеми его образами вставала личность одаренного артиста и поэта; к 27 годам он успел пережить очень много. «Выстраданность» в сочетании с иронией придавали стихам глубокую личную наполненность и неповторимо индивидуальную окраску.

Юрий Олеша вспоминал один из ранних концертов Вертинского: «Он появился в одежде Пьеро, только не в белой, как полагается, а в черной, выходя из-за створки закрытого занавеса к рампе, освещавшей его лиловатым светом. Он пел то, что называл “ариетками Пьеро”, — маленькие не то песенки, не то романсы: вернее всего, это были стихотворения, положенные на музыку, но не в таком подчинении ей, как это бывает в песенке или в романсе, “ариемки” Вертинского оставались все же стихотворениями на отдаленном фоне мелодии. Вертинский пел тогда о городе — о том его образе, который интересовал богему: об изломанных отношениях между мужчиной и женщиной, о пороке, о преданности наркотикам» [15, 297].

Первые «громкие успехи» Вертинского относятся к 1913—1914 годам. После неудачных попыток «найти себя» в

драматическом театре, после литературных дебютов на страницах киевских газет и журналов молодой Вертинский случайно и интуитивно набрел на свой особый жанр: он стал сочинителем и исполнителем томных, меланхолических «песенок настроений», и песенки эти быстро принесли юному артисту большую известность [11, 204]. Вертинский стал теперь не одним из участников сборных концертных программ, а давал уже сольные концерты, гастролировать по стране и за два года завоевал всероссийскую славу.

Его ранний успех казался сначала непрочным. В популярности Александра Вертинского, певца, «не обладавшего ни выдающимися вокальными данными, ни вокальной школой, — писал М. Иофьев, — было нечто неосновательное, эфемерное, кратковременное. Казалось, через год, через два его забудут, как забыли многих любимцев капризной публики, “королей на сезон”» [11, 207].

Но случилось иначе. Слава, всегда окрашенная легким оттенком сомнительности, сопровождала Вертинского всю его долгую и переменчивую жизнь. Он появился в то самое время, когда «русский символизм уже отцветал, когда интеллигентной публике знакомы были уже грубо-аллергические вариации символистских идей в крикливых пьесах Леонида Андреева, а также вычурные и кокетливо упрощенные темы в поэзии Игоря Северянина» [17, 555].

Вертинский всему этому противопоставил мироощущение трагическое. Первые песни его были мрачны и горестны, но трагедии излагались вполне общедоступным языком, и персонажами этих трагедий стали те самые люди, которые Вертинского слушали: экзальтированные барышни, сбившиеся с пути, девушки, смущенные собственным поведением, их ненадежные и случайные спутники.

А. Вертинский о себе:

Стихи должны быть... в пору каждому, т.е. каждый, примерив их на себя, должен быть уверен, что они написаны о нем и про него.

А. Вертинского привлекали определенные темы («смерть-избавительница», наслаждение каждой «минуткой», «тоска» по Родине, «экзотика», желательно далекая и тропическая) и жанры (городской «жестокий» романс, цыганский романс).

В «ариетку» Вертинского входили темы городского «жестокого» романса — «осенняя слякоть бульварная», «одинокая

деточка» (без сомнения, это проститутка), звучащие «жестко», вплоть до поисков утешения в смерти.

Жестокие романсы собственного сочинения Вертинского — такие как «Вы стояли в театре, в углу, за кулисами» или «Минута на пути» (на слова В. Рождественского) — могут быть классическими примерами традиционного, резкого мелодраматизма. Надрывно, почти рыдая, Вертинский поет: «Прости за то, что ты была любовницей, женой, что ты сожгла себя дотла...» Но начальная фраза: «Как мне тебя благодарить, минута на пути?» полна благородства и возвышенно-светла. Иной раз Вертинский пользуется приемом намеренного и очень сильного контраста между интонацией и текстом.

Наиболее сильно и по-своему выражена тема смерти-избавительницы в номере Вертинского «Ваши пальцы пахнут ладаном». Этот шлягер, по мнению К. Рудницкого, «был действительно смелым, обладал неоспоримой чистотой формы и исчерпанностью темы» [17, 556]. Смерть воспринимается и воспевается как вожденная, пришедшая, наконец, минута покоя и блаженства:

*Ничего теперь не надо нам,
никого теперь не жаль.*

Куплет, обещавший умиротворенной покойнице, что «сам Господь по белой лестнице» поведет ее «в светлый рай», идет по контрасту с мгновенной картинкой — бедной панихиды в захолустной церквушке.

*Тихо шепчет дьякон седенький,
За поклоном бьет поклон,
И метет бородкой реденькой
Вековую пыль с икон.*

Начальная интонация — меланхолическая и чуть торжественная — звучит вызывающе. Во всей этой песне (написанной и исполненной в дни войны, в 1916 году) содержалось «некое возражение духу взвинченного шовинизма, той героической бравате, которую слушатели ежедневно, по выражению Маяковского, «вычитывали из столбцов газет» [17, 557]. Этот мотив варьируется во многих вещах Вертинского: иногда менее удачно (например, «Панихида хрустальная», 1916), иногда весьма изысканно (в музыкальной новелле «Бал Господен», 1917) или в очень красивой и нежной песенке на слова Блока о том, как

*Белые священники с улыбкой хоронили
Маленькую девочку в платье голубом...*

В самом начале артистического пути у Вертинского обозначились и другие весьма для него характерные мотивы, про-

низавшие его творчество и сопровождавшие его всю жизнь. По контрасту с темой избавительной и спасительной смерти звучит и мотив наслаждения всеми — пусть мимолетными, преходящими — радостями бытия, счастливыми минутами и «минуточками», которые удастся вырвать из повседневного существования.

В таких гедонистических «ариях» интонация певца резко меняется. Он поет их беспечно, радостно и легкомысленно, заигрывая с судьбой. Так, «Минуточка» или «Сероглазочка» исполняются игриво. Манера Вертинского одновременно пикантна, осторожна и невинна, слегка жеманна. Иногда оба эти ранних мотива — «утешительница-смерть» и «минута наслаждения» — вдруг сливаются воедино. «Сероглазочка», начинающаяся ассортиментом ласкательных выражений:

*Я люблю вас, моя сероглазочка,
Золотая ошибка моя.
Вы — вечерняя жуткая сказочка,
Вы — цветок из картины Гойя...*

кончается вдруг сумрачным возвращением к теме утешительной смерти: «Под напев ваших слов летаргических умереть так легко и тепло».

Таким образом обозначалось внутреннее родство этих мотивов, которые являются важными для понимания искусства Вертинского в целом. Они выражают чувство неудовлетворенности жизнью, невозможности мириться с ее прозаическим однообразием, с ее «безыдеальностью», приниженностью, духовной скудностью, и одновременно — чувство приверженности к неизменности жизни.

В период эмиграции в выступлениях Вертинского звучали его излюбленные темы бегства от действительности, меланхолического фатализма и «гедонистического наслаждения» хотя бы немногими случайными мгновениями радости, «минутами на пути». Они оказались совершенно созвучны настроением его аудитории. Общая минорная интонация песен Вертинского особенно ощущается в ностальгических его вещах. Тоска по Родине — покинутой и недоступной — вдохновляла Вертинского, когда он сочинял и пел такие шедевры, как «В степи молдаванской», «Молись, кунак...», «Чужие города», «О нас и о Родине».

Он продолжал петь и записывать на пластинки популярные в России романсы Бориса Фомина «Дорогой длиною...» (станет названием его мемуаров), «Только раз бывают в жизни встречи», «Эх, друг, гитара», цыганские романсы графини Татьяны Толстой («О, жизнь моя, постой! Не уходи!»), с которой познакомился еще в санитарном поезде в годы Первой

мировой войны. «Запетые» романсы Вертинский исполнял по-своему, они звучали ностальгически по «той старинной, семиструнной, что по ночам так мучила меня» [24, 128].

В годы войны чувство отверженности и раскаяния, которое он испытывал, особенно обострилось. В 1942 году, в Шанхае, Вертинский сложил песню «Наше горе»:

*Нам осталось очень, очень мало!
Мы не смеем ничего сказать.
Наше поколение сбежало.
Бросило свой дом, семью и мать...
И, пройдя весь ад судьбы превратной,
Растеряв начала и концы,
Мы стучимся к Родине обратно,
Нищие и блудные отцы!
Что мы можем? Слать врагу проклятья?
Из газет бессильно узнавать,
Как идут святые наши братья
За родную землю умирать?*

Когда в годы войны почти вся русская эмиграция увидела свою родину в свете великой борьбы между силами фашизма и силами свободы, улюлюканье и грубые выпады против «красного Вертинского» прекратились. Многие эмигранты, и прежде всего те, кто родился и вырос вдали от родины, были взволнованы героизмом советских солдат. Они приветствовали Вертинского как выразителя их надежд, веры и нового для них чувства патриотизма.

Особую симпатию вызывали те песни Вертинского, в которых с наибольшей силой выразился характерный для поэта мотив тоски по родине. Таковы проникнутые мучительной ностальгией и болью трагического разочарования «Чужие города», «В степи молдаванской». Они вызывали волну сочувственных эмоций.

* * *

После странствий по Европе Вертинский встречает старых друзей, обретает много новых. Поет цыганские романсы. Стремится работать в местах, где есть русская публика, где можно исполнять на родном языке собственные песни. «Кабак» стал для него «большой и страшной школой», научил овладевать сложной, стихийной, не готовой к восприятию искусства аудиторией. Костюм Пьеро сменяется на концертный фрак. Благодаря новым песням расширяется репертуар: появ-

ляются знаменитые «В синем и далеком океане», «Палестинское танго», «Сумасшедший шарманщик», «Концерт Сарасате», «Испано-Сюиза», «Танго “Магнолия”» и др.

В Польше особый успех имела «Пани Ирена», как и написанная в курортном Сопоте «Мадам, уже падают листья...».

Молдавия дарит острое ощущение близости русской земли:

*О, как сладко, как больно сквозь слезы
Хоть взглянуть на родную страну.*

Ностальгия по России, столь свойственная русской эмиграции, рождает такие шедевры Вертинского, как «В степи молдаванской...», «Молись, кунак», «Чужие города» и др.

В 1924 году в Берлине он оформил брак с еврейской девушкой из богатой семьи Рахиль Потоцкой, ставшей Иреной Вертидис. Жизнь молодых не сложилась, но на память осталась «Песенка о моей жене» [24, 127]. События личной жизни, встречи, впечатления дают материал, становятся песнями.

*Мне не нужна женщина. Мне нужна лишь тема,
Чтобы в сердце, встыхнувшем, зазвучал напев.
Я могу из падали создавать поэмы,
Я люблю из горничных делать королев.*

В Шанхае было написано немало стихов и песен. Среди них лирическая «Дансинг-герл», холодная, ироническая «Без женщин», знаменитый «Прощальный ужин» — законченная музыкальная миниатюра.

Успех, граничащий со скандалом, пришел после первых песенок: «Минуточка», «Ваши пальцы», «Лиловый негр», «Попугай Флобер» и других, особую бурю вызвала «Кокаиночка» (стихи Агатова). Артиста обвиняли в упадничестве, болезненном изыске, «кокаинном дурмане». Для молодого человека, привыкшего эпатировать, подобные обвинения становились хорошей рекламой. Серьезные критики размышляли над природой успеха его рафинированных песенок у широкой публики театра миниатюр, где давались два, а по праздникам три концерта каждый вечер.

Одна из любимых тем Вертинского — это мир фантазии, миражей и экзотики. Его упрекали в том, что песенки отвлекали от действительности [5, 215]. Причины появления темы экзотики в песнях Вертинского кроются в самой судьбе русских эмигрантов, которые, оказавшись в Париже, Стамбуле или Шанхае на положении бесправных и часто нищих изгнанников, «с завистью и болью разглядывали красивую жизнь, проплывав-

шую мимо них, притягательную и недоступную, налаженную, роскошную и столь же далекую, как пресловутые Антильские острова». В роскошном колониальном стиле сделано знаменитое «Танго “Магнолия”», песня горделивая и пышная, с такими неотразимыми подробностями, как «вопли обезьян», как Сингапур, во-первых, «бананово-лимонный» и, во-вторых, «опаловый и лунный», как «Крики попугаев» и «львиная шкура», на которой расположилась героиня. Колониальный стиль звучит и в не менее знаменитом бравурно-удалом «Бразильском крейсере», где экзотика приправлена шаловливой, кокетничающей авторской усмешкой [17, 559—560].

В песнях Вертинского все уменьшается в масштабах, все подается с инфантильностью, то наивной, то трогательной, а то и саркастической: экипажики, плюмажики, горжеточка, ручечка, попик и сучечка.

Мир, вымышлено-прекрасный, цветастый, разнообразный, пряный, пикантный — но не прозаический, не обыденный, не реальный — не выдается за реальность! Он предлагается как мечта, как откровенная игра воображения! Мираж!

А. Вертинский о себе:

Я вошел на сцену через другие двери.
Я не могу причислить себя к артистической среде, а скорей к литературной богеме. К своему творчеству я подхожу не с точки зрения артиста, а с точки зрения поэта.
Меня привлекает не только одно исполнение, а подыскание соответствующих слов и одевание их в мои собственные мотивы [6, 584—585]

Начиная с 1925 года Вертинский постоянно приезжал и давал концерты в Париже, где было много эмигрантов. Пел в маленьких дорогих ночных кабаре, куда заходили миллионеры, принцы, великие князья. Безупречная эlegantность, врожденный аристократизм позволяли держаться с ними на равных. Мода на русское привлекала посетителей. «В вечерних ресторанах, в парижских балаганах», горестный «Желтый ангел», «Чужие города» (стихи Раисы Блох) родились в Париже в начале 1930-х годов. Тогда же впервые был исполнен один из шедевров — «Над розовым морем» (стихи Георгия Иванова). Как признавался сам Вертинский, они необыкновенно соответствовали его стилю.

Вертинский приспособлял стихи больших поэтов или их излюбленные темы к уровню своей аудитории, сравнительно вульгарно-привычные эстрадные жанры — облагораживал,

очищал, возвышал. Так обозначалось его положение и место между высокой поэзией века и эстрадой эмигрантской жизни.

В эмиграции поэт продолжал писать только на русском. И так объяснял свое нежелание переходить на иные языки:

Чтобы понять нюансы моих песен и переживать их, необходимо знание русского языка. Я буквально ощущаю каждое слово на вкус, и когда пою его, то беру все, что можно взять. В этом основа и исток моего искусства [6, 12—13].

А. Вертинский о себе:

Мое творчество вообще идет своеобразными путями, которые на первый взгляд даже трудно определить. Нужен какой-то импульс, двигательная сила, которая потом претворяется и перерабатывается путем сложных психических процессов...

Рецепт этой «кухни искусства», в которой я работаю один, очень сложный. В нее входит много элементов, из которых каждый имеет решающее значение. Мое творчество родилось из любви к русскому языку, в котором я чувствую и пою не только каждое слово, но каждую букву. Я буквально ощущаю каждое слово на вкус, и, когда пою его, то беру все, что от него можно взять. В этом основа и исток моего искусства.

Голос, которому иногда склонны придавать большое значение, не более как одно из средств в его передаче. Наряду с ним нужны краски, интонации, нужно много, чтобы заставить публику почувствовать вещь, поверить в то, что это действительно было. Когда я пишу музыку к своей вещи, я обдумываю каждую ноту, стараясь вложить в нее эту окраску, придать ей характер эпохи, передать в ней целую картину, целую перспективу.

Представьте себе, например, что я хотел бы написать музыку к фразе: «Жили-были старик со старухой у самого синего моря». Я написал бы ее так, чтобы в ней ощущалась синева моря, перспектива сказки, вся та нереальность, которая нужна мне в данном случае [6, 593].

Поэзия Вертинского отражала уровень потребителей, примерялась к их судьбам и вкусам. В ней он отдавал дань моде, отражал настроения той эпохи. Например, тема сладостной и избавительной смерти, спасающей от пошлости и угнетающего быта, обретала у Вертинского пугающую простоту и коварную интимность. Он пел о «кокаинетке», об «одинокой, бедной деточке, кокаином распятой в мокрых бульварах Москвы», о мокрой, облысевшей горжеточке, прикрывающей ее синюю шейку. Он сострадательно советовал ей не плакать, а покончить с собой:

...Лучше синюю шейку свою затащите потуже

горжеточкой

И ступайте туда, где никто вас не спросит, кто вы.

Чувство своей отрешенности от народа и от новой России было мучительно, равнозначно ощущению близкой гибели. И в одном из романсов прозвучали такие слова:

Как хороши, как свежи будут розы,

Моей страной мне брошенные в гроб...

Но этой ностальгической лирикой, выразившей внутреннюю драму Вертинского, не исчерпывались ни его зрелое творчество, ни его репертуар.

Мир Вертинского наполнен эффектными и странными персонажами — горбатые скрипачи, гейши, креольчики, эпископы, циркачи, женщины в роскошных мехах и павлиньих перьях, старые клоуны, принцессы и короли, альфонсы и раджи, проститутки... В нем перепутались лакеи и лорды, адмиральские яхты и электрический рай, вечерние дансинги и «танго-гашиш», кокаин, шотландский виски, бутылки вина, что зеленеют во льду, джаз-банды.

Герои Вертинского переживают драмы. Его действительность и реальность — это фантазия и миражи. Это многокрасочный и многогранный мир! Это цветные фильмы, которых в то время не было в цвете и на широком экране. И Вертинский не принимает все это слишком всерьез. Его восприятие чрезмерно иронизированно, и он в открытую смеется над собой. В его песнях и стихах все уменьшается в масштабах, все подается с легкомысленностью.

А. Вертинский о себе:

Большую часть пишу сам слова для своих песенок, но иногда мне надоедает петь самого себя, и тогда я ишу тем у других поэтов. Хотелось бы мне, чтобы и шанхайские поэты познакомили меня со своим творчеством, в котором, наверное, отразилось много своеобразий экзотики Китая [8, 594].

М. Иофьев заметил, что у Вертинского «лирика пересекается иронией, причем и то и другое свидетельствует об отношении автора к самому себе. Грустное кажется смешным в его искусстве, и наоборот, поэтому банальное становится оригинальным. Ирония Вертинского — не сарказм, печаль — не отчаяние. Выработано удобное отношение к жизни: утверждается и поэтизируется человеческая слабость» [11, 206—207].

Концертный репертуар Вертинского был широк. Он превращал в песни произведения больших поэтов своего времени — Блока, Гумилева, Ахматовой, Георгия Иванова, Иннокентия Анненского, исполнял весьма популярные и сильно запятые цыганские и «жестокие» романсы.

Петь их «на низах», подчеркивая горловые интонации, он не мог, да и не хотел. У него цыганский романс («Ехали на тройке с бубенцами...», «Ах, душа моя, мы с тобой не пара...») окрасился темой вольности, раскованности, освобожденности. Цыганщина у Вертинского теряла и свою глухую тревожность, и свою лихую или угрюмую чувственность. Она становилась легка, порывисто-безгрешна, мечтательна.

* * *

Несколько лет Вертинский пытался достучаться до Родины и писал письма с просьбой на разрешение вернуться. И вот, вслед за письмом, которое он отправил на имя наркоминдела СССР В.М. Молотова, разрешение на обратный въезд было, наконец, получено.

Из письма Вертинского В.М. Молотову:

Двадцать лет я живу без Родины. Эмиграция — большое и тяжкое наказание. Но всякому наказанию есть предел. Даже бессрочную каторгу иногда сокращают за скромное поведение и раскаяние. Под конец эта каторга становится невыносимой. Жить вдали от Родины теперь, когда она обливается кровью, и быть бессильным ей помочь — самое ужасное...

Я артист. Мне 50 с лишним лет, я еще вполне владею всеми своими данными, и мое творчество может дать еще много. Раньше меня обвиняли в упаднических настроениях моих песен, но я всегда был только зеркалом и микрофоном своей эпохи. И если мои песни и были таковыми, то в этом вина не моя, а предреволюционной эпохи затишья, разложения и упадка. Давно уже мои песни стали иными.

Теперешнее героическое время вдохновляет меня на новые, более сильные песни. В этом отношении я уже кое-что сделал, и эти новые песни, как говорят об этом здешние советские люди, уже звучат иначе.

Разрешите мне вернуться домой... У меня жена и мать жены. Я не могу их бросить здесь и поэтому прошу за троих... Пусть нас домой. Я еще буду полезен Родине. Помогите мне...

Заранее благодарю Вас.

Надеюсь на Ваш ответ».

Александр Вертинский
Шанхай, 7 марта 1943 г. [21].

Из Владивостока через всю страну ехали поездом. На несколько дней задержались в Чите, где предполагалась первая встреча с советской публикой. Здесь Вертинскому повезло найти отличного аккомпаниатора — М.Б. Брехеса, с которым он будет работать до последних дней жизни. В Москву прибыли в октябре 1943 года. Шла война, но уже обозначился коренной перелом. Доминировало общее приподнято-радостное настроение. Вертинский включается в работу, поет 20—25 концертов ежемесячно.

О жизни Вертинского после возвращения на Родину, по замечанию Ю. Томашевского, писали «в самых радужных, мажорных тонах», как о самой счастливой полосе его жизни, об обретенном, наконец, счастье устойчивой и ясной жизни, об обновленном репертуаре, о сочинении песен, полных искренней радости.

И в самом деле: «внешне все выглядело именно так. Он жил себе в самом центре столицы, в хорошей квартире, в любви и согласии с красавицей-женой, родившей ему двух “доченок”, получил за участие в фильме “Заговор обреченных” Сталинскую премию, снялся еще в пяти кинокартинах, но главное — колесил и колесил по стране, деля в год 100—150 концертов, и всюду — аншлаг и восторг благодарной публики!» [23, 6—7].

Но так ли уж безоблачно и легко прожил свои последние годы Вертинский? Откроем датированное 1950 годом стихотворение «Отчизна».

Бреду, слепой от вьюги.

Дрожу в просторах Родины моей,

Еще пытаюсь в творческой потуге

Уже не жечь, а греть сердца людей.

Но заматают звонкие метели

Мои следы, ведущие в мечту,

И гибнут песни, не достигнув цели,

Как птицы, замерзая на лету.

Россия, Родина, страна родная!

Ужели мне навеки суждено

В твоих снегах брести, изнемогая.

Бросая в снег ненужное зерно?..

Что-то не очень вяжутся эти скорбные строки со «счастьем устойчивой и ясной жизни», в котором будто бы, возвратившись домой, поэт пребывал с первого и до последнего дня.

Из размышлений Вертинского:

Океан равнодушия захлестывает меня. Чем больше живет человек, тем яснее становится ему, в какую ловушку он попал, имея неосторожность родиться.

Тем не менее с возвращением начался новый период жизни и концертной деятельности Вертинского. Хотя он сталкивался порой с непониманием, хотя находились люди, которые считали его искусство пошлостью, но такого рода реакции были эпизодичны. Он выступал в неизменно переполненных концертных залах, он гастролировал по всей стране, и совершенно новый мир, ранее неизвестный, незнакомый, богатый и сложный, открывался ему.

Встретившая А. Вертинского Россия была страной, одержавшей величайшую историческую победу. Но положение в ней в конце 1940-х — начале 1950-х годов оставалось очень трудным и суровым. Страна залечивала раны, заново отстраивала разрушенные города, люди жили тяжело, отказывая себе во многом. Одевались скромно и серо. Защитный цвет доминировал: донашивались военные шинели и гимнастерки. Многие женщины во времена войны расстались со своими мужьями и возлюбленными — иные навсегда, иные надолго, многие, превратившись из девочек в девушек, так и не дождалась своих суженых, так и не назвали ни невестами, ни женами: юноши их поколения погибли. Из боли этих утрат, из тягот послевоенного быта рождалась острейшая потребность в лирике, в романтической поэзии, в красоте, в радости...

Вертинский в этот момент пришелся очень кстати. Многие его красоты, над которыми он сам уже иронизировал и посмеивался, воспринимались вполне всерьез. Кроме того, в песнях его отчетливо слышалась выстрадавшая долгой разлукой искренняя и до боли острая любовь к родине. «Он заставлял нас, — вспоминал Иннокентий Смоктуновский, — заново почувствовать красоту и величие русской речи, русского романса, русского духа. Преподавать такое мог лишь человек, самозабвенно любящий. Сквозь мытарства и мишуру успеха на чужбине он свято пронес трепетность к своему Отечеству... Он вернулся, по собственным его словам, «птицей, что устала петь в чужом краю и, вернувшись, вдруг узнала родину свою...» [21, 303].

Артист был уже немолод, когда началась эта новая полоса его жизни. Он старался изменить свой репертуар и создавал песни. Скиталец, изгнанник, певец, прославивший прелесть

случайных связей, познал счастье жизни в родной стране, счастье семейного очага и отцовства — и все это излилось в его новых песнях. Пусть голос Вертинского стал глуше звучать, при нем осталось его прежнее изощренное и изысканное мастерство.

А. Вертинский о себе:

Когда обо мне говорят: «Счастье этому Вертинскому: пропел вечер — три тысячи... успех...» — когда я это слышу, мне делается немного обидно. Ведь они не знают, какую ценою достался мне этот успех. Разве я мог бы «выдумать» мои песенки, если бы я не прошел трудную и тяжелую жизненную школу, если бы я не выстрадал их...

Мне 29 лет. И последние годы успеха мне стоили целых 26 лет — ужасных, беспощадных лет унижений, голодовок, скитаний по театрам в качестве маленького актера... Сбегал через окно квартиры — за отсутствие денег для уплаты за них. Ночевал часто под открытым небом, где попало. Ходил в один из монастырей, чтобы там накормили меня обедом: денег ни копейки не было. Но все это было пустяками по сравнению с нравственными страданиями.

Одно время я целый год страдал от злоупотреблений кокаином. Это чуть не кончилось манией преследования, уже дававшей было себя знать.

Я ушел на фронт, там я избавился от страсти к кокаину.

После двухлетнего пребывания на фронте я вернулся и впервые выступил с песенками в Москве. Здесь мне впервые «повезло»... [6, 581].

Были «серьезные люди» — слушатели, которые Вертинскому не аплодировали и говорили, что «все это» — безвкусица. Такая точка зрения существует и поныне. Сейчас аргументы в поддержку этой позиции даже легче подобрать, ибо сохранился — в записях — только голос Вертинского и навсегда исчезло его уникальное пластическое мастерство, его способность одним движением руки — резким и быстрым — вдруг показать человека, рукой «сыграть» гнев, презрение, смирение, гордость, покорность судьбе.

В книге «Роман с театром» (Рига, 1929) известный в дореволюционной России критик, эмигрант Пильский, ставил Вертинского, «полукомпозитора и поэта, талантливого человека сцены», в один ряд с крупнейшими отечественными артистами. Он проницательно заметил, как с годами его «маска переходит в полумаску, обнажается и раскрывается творящий человек тихо, но явно умирает костюмированный Пьеро, что-

бы, отодвинувшись, дать место автору с нервным, чуть бледным лицом, в черном фраке, поющему о том немногом святом, что еще осталось в дремлющей душе многих». Созданные им миниатюры, или, как писал Пильский, «медальоны», были совершенны по форме, использовались интонации, модуляции голоса, мимика, пластика, жесты, малейшие движения пальцев. За всем этим вставала личность самого Вертинского, загадочная, интригующая.

А. Вертинский о себе:

Мой жанр не всем понятен. Но он понятен тем, кто много перенес, пережил немало утрат и душевных трагедий, кто, наконец, пережил ужасы скитаний, мучений в тесных улицах города, кто узнал притоны с умершими духовно людьми, кто был подвержен наркотам и кто не знал спокойной, застылой «уютной жизни» [8, 581].

Певец богемы, Вертинский в начале своего пути, быть может, именно тем особенно сильно тронул и взволновал сердца своих слушателей, что «вполне откровенно высказал уверенность в эмоциональном и духовном бессилии богемы. Он снял с прожигателей жизни романтический ореол». Как ни беспомощно звучали его слова о том, что он «устал от белил и румян и от вечной трагической маски», как ни инфантильна была тоска по «детской сказке наивной, смешной», эта тема звучала с наибольшей искренностью, она оказывалась самой привлекательной, сокровенной и заветной.

В конечном счете Вертинский признавался своим слушателям в том, что он ничего, кроме совершенно необоснованных мечтаний, предложить им не может:

*Все бывает не так, как мечтаешь под лунные звуки,
Всем понятно, что я никуда не уйду, что сейчас у меня
Есть обиды, долги, есть собака, любовница, муки.
И что все это — так... пустяки... просто дым без огня.*

Этот «дым без огня» долго клубился и всем нравился. Признание поражения в определенных условиях равнозначно победе. Вертинский признавался в поражениях, и не только в своих. Он говорил «от имени целого поколения интеллигентов, перебиравших самые разнообразные политические лозунги и в конце концов оказавшихся вне игры».

В то самое время, когда Игорь Северянин предвещал близость торжества русского воинства и даже обещал:

*Тогда, ваш нежный, ваш единственный,
Я поведу вас на Берлин!*

Вертинский, будто нарочно, интересовался только теми экзотическими странами, которых мировая война не коснулась, и задавал свои странные вопросы:

*Ах, где же вы, мой маленький креольчик,
Мой смуглый принц с Антильских островов?*

Или так:

*Где вы теперь, кто вам целует пальцы,
куда ушел ваш китайчонок Ли?*

Впоследствии Вертинского упрекали: «песенки его отвлекали от действительности, а она, эта действительность, готовилась к тому, чтобы исполнить свои новые песенки» [5, 315]. Этих «новых песенок» Вертинский не спел, да он их и не предчувствовал, не предвидел. Тем не менее он был человеком вполне определенных взглядов и не скрывал своего разочарования войной и политикой.

А. Вертинский о себе:

Знаете ли, каждый артист, каждый художник растет. Он стремится к новым исканиям, к новым темам. Так и я. Я тоже вырос. То, что было отражением известных течений, перестало затрагивать нашу действительность. А мое искусство ведь в особенности является отражением родных течений. Тут, между прочим, имеется одна интересная подробность.

Я не хочу хвалиться, но должен сказать, что меня почему-то особенно любят в Советской России. Конечно, туда пластинки, напетые мной, проникают только контрабандным путем, но все же меня там любят и считают по духу не русским, а иностранцем.

И в то же самое время вся зарубежная Россия считает меня своей собственностью. Пою ведь я, главным образом, для русских. Для того чтобы понять все нюансы моих песен и переживать их, необходимо знание русского языка, хотя, конечно, есть довольно значительный процент и иностранцев, посещающих регулярно мои концерты [8, 588].

С огромным волнением готовился артист к встречам с советским зрителем. Поколения, выросшие после революции, в своем большинстве не знали Вертинского, вся эмиграция была прочно вычеркнута из нашей культуры. Лишь небольшая часть интеллигенции имела доступ к пластинкам, нелегально проникавшим из-за рубежа.

Но искусство Вертинского, такое, казалось бы, далекое людям, воспитанным советской действительностью, не оставляло их равнодушными. Самая широкая публика принимала его восторженно и благодарно. Покоряли артистизм, отточен-

ное мастерство, необычность исполнения и содержание песен, наконец, уникальная личность Вертинского. Он выглядел посланцем другого, незнакомого советскому человеку мира. Его появление на эстраде как бы приподнимало край наглухо закрытого «железного занавеса», открывало неведомые дали. Протягивало незримые нити к искусству дореволюционного десятилетия, периоду, вошедшему в историю нашей культуры как Серебряный век.

Особенную симпатию новой аудитории вызывали те песни Вертинского, в которых с наибольшей силой выразился один из самых для него характерных мотивов — мотив тоски по родине. Публика, неистово рукоплещая, как бы хотела сказать певцу, что она его понимает, более того — что она его принимает, что она слышит искреннюю и выстраданную боль его интонаций, что ныне боль эта должна исчезнуть, раствориться в счастливой общности певца и его слушателей. Вертинскому аплодировали теперь не чужие — родные города.

Когда Вертинский, учитывая изменившиеся социальные обстоятельства, да и свой возраст, иронически переосмысливал прежние лирические песни и пытался, например, с легким сарказмом обрисовать портрет победительного любовника в «Прощальном ужине», или капризной дамочки в «Бразильском крейсере», или стареющего ловеласа в песенке «Мадам, уже падают лисья», публика, как правило, насмешливости не принимала и даже не всегда ее замечала. Она продолжала ценить иронию, спрятанную под покровом лиризма, но иронии прямой, даже грубой не хотела. Огрубления эти возражали всей музыкальной и поэтической структуре искусства Вертинского, его тонкости, его изысканности.

Концертируя, Вертинский объездил заново всю страну, причем побывал там, где ему раньше бывать не приходилось, а также в городах, которых, когда он покинул Россию, еще не было на карте. Из писем Вертинского видно, какое впечатление производили на него перемены, произошедшие в жизни страны.

Но в положении Вертинского на советской эстраде была одна сложность. Критики охотно и доброжелательно комментировали его кинематографические роли, но о Вертинском как о певце после его возвращения в Советский Союз никогда не писали. Ни один рецензент ни разу не отозвался ни на один из его многочисленных концертов, столичных или провинциальных. Вертинского оскорбляло молчание прессы, отсут-

ствие не только рецензий, но и сообщений о его концертах, передач по радио, публикации стихов, нот.

Когда Вертинский приехал в Москву, Апрельевский завод сразу записал на грампластинки 15 вещей Вертинского, однако после 1944 года работа остановилась. «Я существую на правах публичного дома, все ходят, но в обществе говорить об этом не принято», — со свойственной ему иронией как-то заметил артист в короткой беседе [8, 15]. Но те, кому удалось побывать на концерте Вертинского, впоследствии вспоминали о высоком мастерстве, о неизгладимом впечатлении от его удивительного искусства, ушедшего вместе с актером.

Творчество Вертинского — явление в каком-то смысле особое, исключительное, не подлежащее публичному анализу. Соответственно, не принято было ни подражать Вертинскому, ни развивать его темы или варьировать его манеру. Предполагалось и принималось как факт, что Вертинский беспрецедентен и неповторим. Его творчество не ставилось в связь ни с какими другими явлениями искусства — ни по сходству, ни по контрасту. В какой-то мере это было, возможно, и лестно. Но, без сомнения, как всякий большой мастер, Вертинский мечтал и об учениках, и о гласной, публичной оценке своей деятельности.

Великий шансонье верил:

Лет через 30-40... когда меня и мое творчество вытащат из «подвалов забвения» и начнут во мне копать, как копаются сейчас в творчестве таких дилетантов русского романса, как Гурилев, Варламов и Данауров, это письмо, если оно сохранилось, будет иметь «значение», и, быть может, позабавит радиослушателей какого-нибудь тысяча девятьсот... затертого года!» [23, 7].

Из размышлений Вертинского:

Мы живем трудно, неустанно боремся за каждое препятствие, напрягаем все силы для преодоления сволочных мелочей, учимся, постигаем, добиваемся побед — напрягаем свое мышление и разум до предела. И как только мы добиваемся наконец ясности мысли, силы разума и что-то начинаем уметь и знать, знать и понимать — нас приглашают на кладбище. Нас убирают, как опасных свидетелей, как агентов контрразведки, которые слишком много знают.

И другие, новые, юные, неопытные, начинают разбивать свой лоб о то, что нам давно уже известно. Такова жизнь. И нам, старым и мудрым, как змеи, остается только улыбаться и притворяться, что все хорошо, все правильно, все так, как надо...

Все еще придет... Чтобы не разочаровывать их, начинающих жизнь, тех, кто идет за нами.

Жизни как таковой нет. Есть только право на нее. Бумажка, «ордер на получение жизни». Жизнь надо выдумывать, создавать. Помогать ей, бедной и беспомощной, как женщине во время родов. И тогда что-нибудь она из себя, может быть, и выдаст! Не надо на нее обижаться и говорить, что она не удалась. Это вам не удалось у нее ничего выпросить. По бедности своего воображения. Надо хотеть, дерзать и, не рассуждая, стремиться к намеченной цели. Этим вы ей помогаете. И ее последнее слово, как слово матери вашей, всегда будет за вас. Но помогает она только тем, кто стремится к чему-то. Ибо нас много, а она одна. И всем она помочь не может! [6, 274].

Список литературы

1. *Бабенко В.Г.* Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов. Александр Вертинский. Материалы к биографиям. Размышления. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1992. 352 с.
2. *Бабенко В.Г.* Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989. 127 с.
3. *Бардадым В.П.* Александр Вертинский без грима. Краснодар: Сов. Кубань, 1996. 205 с.
4. *Блок А.А.* Крушение гуманизма // Блок А.А. Собр. соч. в 8 томах. М.:Л, 1960—1963. Т. 6.
5. *Борисов Л.* Жестокий воспитатель. М., 1961.
6. *Вертинская Л.* «Дорогой длинною...». М.: Астрель, 2004.
7. *Вертинский А.* «Дорогой длинною...». М., 1990.
8. *Вертинский А.Н.* Дорогой длинною... М., 2004.
9. *Вертинский А.Н.* За кулисами. М.: Советский фонд культуры, 1991.
10. *Гавриленко Т.А.* Александр Вертинский о поэте и поэзии // Материалы региональной научно-практической конференции «Проблемы развития русской литературы XX века». Хабаровск, 1996. С. 40—42.
11. *Иофьев М.* Четверть века без Родины // Профили искусства. М., 1965.
12. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 1. Писатели русского зарубежья. М.: Российская политическая энциклопедия, 1997.

13. *Макаров А.* Александр Вертинский. Портрет на фоне времени. М.: Олимп, 1998. 448 с.

14. *Нестьев И.В.* Музыкальная эстрада // Русская художественная культура конца 19 — начала 20 века (1908—1917). Кн. 3. Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1977.

15. *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М., 1965.

16. *Пильский П.М.* Роман с театром. Рига: Общедоступная б-ка, 1929.

17. *Рудницкий К.* Мастерство Вертинского // Вертинский А. «Дорогой длинною...». М., 1986.

18. *Савченко Б.А.* Эстрада ретро: Юрий Морфесси, Александр Вертинский, Иза Кремер, Петр Лещенко, Вадим Козин, Изабелла Юрьева. М.: Искусство, 1996.

19. *Сафарова Т.В.* Песня как жанр и феномен авторской песни конца 1950-х — начала 1980-х годов // Проблемы поэтики русской литературы: Межвузов. сб. науч. трудов / ред.-сост. Л.Г. Кихней. М.: МАКС-Пресс, 2003.

20. *Смоктунувский И.М.* Время добрых надежд. М.: Искусство, 1979.

21. *Смоктунувский И.* Помню // Молодая гвардия. 1967. № 11.

22. *Тарлышева Е.А.* Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир. Жанровая природа, образная специфика, эволюция: дис. ... канд. филологич. наук. Уссурийск, 2004.

23. *Томашевский Ю.* Вступительная статья // Вертинский А. За кулисами. М., 1986.

24. *Уварова Е.Д.* Судьба и песни Вертинского // Театр, эстрада, цирк. М.: КомКнига, 2006.

**Имагологические исследования
в литературоведении и искусствознании:
история, теория, современное состояние**

О. С. Крюкова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье предпринят исторический обзор сравнительно нового направления гуманитарного знания — имагологии. Рассмотрены основные термины и методологические основания имагологических исследований.

Ключевые слова: имагология, компаративистика, художественный образ, концепт «свой — чужие», образ «чужого», стереотип.

Olga Kryukova

Lomonosov Moscow State University

**Imagological studies in literature and art studies:
history, theory, contemporary status**

Abstract. The author of the article makes a review of the history of a relatively new avenue of the humanitarian knowledge — imagology. The author reviews main terms and methodological base of imagological studies.

Keywords: imagology, comparative studies, artistic image, “friend-foe” concept, image of “alien”, stereotype.

Имагологический подход к гуманитарным исследованиям начал осознаваться как самостоятельный научный метод сравнительно недавно — в середине XX века (к концу XX века относится и возникновение термина «имагология»). Вначале

подобный подход практиковался в литературоведении. Имагология выросла из литературоведческой компаративистики, принципиально размежевавшись с ней. Впрочем, существует точка зрения, согласно которой имагология имеет более древнее происхождение: «Генезис имагологии... отдаленно восходит к эпохе Возрождения, когда происходило усиление межкультурных связей и формировались этнические стереотипы, которые были систематизированы в период Просвещения Дж. Вико, И. Гердером и другими мыслителями, представлявшими их как антропологические категории» [5, 8]. В качестве предпосылок имагологических исследований называют также лингвистическую компаративистику XIX века, сравнительное литературоведение, культурно-историческую школу критики И. Тэна.

Выделение имагологии в самостоятельный раздел гуманитарного знания было связано с теоретико-методологическими поисками французского сравнительно-исторического литературоведения 1950-х годов, которое стремилось «обновить свой тематический реестр и исследовательский инструментарий» [2, 251]. Эти поиски соотносятся с такими именами, как Поль ван Тигем (*Paul van Tiegem*), Мариус Франсуа Гийяр (*Marius-François Guyard*) и Жан Мари Карре (*Jean Marie Carré*).

Профессор Сорбонны Жан Мари Карре в 1947 г. опубликовал монографию «Французские писатели и немецкий мир: 1800—1940», где проанализировал формирование и эволюцию образа Германии во французской литературе XIX — первой половине XX века. Карре подчеркнул, что его целью является не изучение влияния немецкой литературы на французскую, а напоминание «о тех оптических ошибках, которые были допущены французскими писателями» в их представлениях о Германии [10; цит. по: 2, 251].

В 1948 году в работе Поля ван Тигена *Le romantisme de la littérature européenne* французская компаративистика продемонстрировала отход от «исследования в области влияний», обратившись к «исследованию рецепции» [1, 27]. В 1951 году Мариус Франсуа Гийяр в работе *La littérature compare* («Сравнительное литературоведение») дискутирует с американской школой компаративистики. В предисловии к этой книге, написанном Жаном Мари Карре, «имагология обосновывается как исследование образа “другой” страны» [1, 27]. По мнению Гийяра, работы о влиянии одной национальной литературы на другую часто отличаются субъективизмом. Исследователь пришел к следующему выводу: «Не будем больше прослежи-

вать и изучать иллюзорные влияния одной литературы на другую. Лучше попытаемся понять, как формируются и существуют в индивидуальном или коллективном сознании великие мифы о других народах и нациях... в этом залог обновления компаративистики, новое направление ее исследований» [цит. по: 2, 252].

Новая гуманитарная дисциплина междисциплинарного характера была неоднозначно воспринята научным сообществом. В 1953 году Рене Веллек (*Rene Wellek*) ставит в упрек компаративистам Франции то, что в исследованиях, по его мнению, не уделяется должного внимания «специфически эстетической составляющей текста», а также то, что литературоведение таким образом превращается во «вспомогательную научную дисциплину, находящуюся на службе международных отношений» [1, 27]. В 1966 году немецкий исследователь Хуго Дизеринк (*Hugo Dyerinck*) высказывает позицию, противоположную взглядам Веллека, в работе «К проблеме “имиджей” и “миражей” в рамках сравнительного литературоведения». Этой работой была заложена основа «Ахенской программы» по имагологии. В 1986 году исследователи из ГДР начали применять имагологический подход к изучению литературы: в педагогическом институте Цвикау была утверждена исследовательская тема «Традиции мировой литературы в творчестве авторов ГДР».

В 1988 году Хуго Дизеринк в работе «Компаративистская имагология. О политической значимости литературоведения в Европе» высказал мысль о важной гуманитарной роли имагологии, которая «способствует узнаванию народами друг друга в сложном мультинациональном европейском пространстве» [12, 13].

Отечественные историки дают следующее определение имагологии: «...общегуманитарная научная дисциплина, занимающаяся изучением складывания, восприятия и преобразования образов чего-либо (страны, народа, культуры), а также практическая деятельность по созданию имиджей» [7, 122—123].

Ряд отечественных исследователей отмечают междисциплинарный характер имагологии, источниками которой «являются язык, культура <...> различные виды искусства, литература, фольклор, данные семиотики, этнолингвистики, этнопсихологии, этнографии, этнологии, культурологии, истории, политологии и др.» [3, 31]. Е.В. Папилова выделяет историческую имагологию, чьими источниками являются

материалы национальной истории, «художественную имагологию», которая развивается в русле сравнительного литературоведения, фольклорную имагологию как дисциплину филологического цикла. О.В. Томберг пишет о лингвистической и, шире, филологической имагологии. По мнению исследователя, «филологическая имагология, или образование, исследует способы актуализации, воплощения и рецепции образов с различных точек филологического зрения и на различном материале» [8, 256]. Подобное разделение гуманитарной научной дисциплины на многочисленные ответвления, различающиеся источниками и методами исследования, связано с различными трактовками понятия «художественный образ», который можно интерпретировать и как эстетическую категорию, и как основополагающий элемент текста литературного произведения.

С точки зрения информационной теории искусства художественный образ — это «синкретичное соединение эстетической, семантической и прагматической информации, при этом соотношение между этими видами информации в разные периоды искусства будет различным» [8, 256].

Что же является предметом имагологии, или образования (термин, предложенный О. Томберг)? Чем она отличается от компаративистики? По мнению Манфреда Фишера [13], общая цель компаративистики — исследование международных литературных и духовных отношений. В другой работе [14] он высказал суждение о том, что компаративистика «занимается такими литературными феноменами, которые идентифицируются минимум в двух языковых областях как контактологически или типологически объяснимые процессы и отношения» [14, 58]. По мнению Петера Зимы, компаративистика «стремится к интернациональному, межкультурному сравнению, в некоторых случаях она стремится отойти от литературы и обратиться к другим формам искусства, таким как музыка, живопись или кино...» [16, 1]. В русле подобного подхода происхождение имагологии связывается с решением одной «из исследовательских задач компаративистики» [1, 28], а задачей собственно имагологии представляется «исследование в литературе образа другой страны, образа инонациональной культуры, объяснение его происхождения и влияния (также и во внелитературных областях, если, как минимум, один полюс этих отношений является литературным)» [1, 28]. Такое понимание задач имагологии позволяет привлекать факты и явления из различных видов искусства, прежде всего живописи и

музыки. Предметом исследования сравнительной имагологии по Фишеру является «имидж как структурный элемент общей системы литературного текста, анализируемый в контексте художественного произведения» [13, 778].

В отечественной научной мысли распространено мнение, согласно которому предметом исследования интереса в имагологии служит художественный образ. О.В. Томберг (2015) определяет имагологию как «раздел сравнительного литературоведения», объект исследования в понимаемой таким образом имагологии — это образы «чужого», способы и особенности их репрезентации и анализа», т.е. исследователь фактически не разграничивает имагологию и компаративистику: «В целом имагологию можно определить как направление в компаративистике, задачей которого является исследование в литературе образа другой страны, народа, культуры» [8, 255].

Отметим, что неразличение имагологии и компаративистики характерно не только для российской имагологии. В книге «Сравнительное литературоведение» И. Шеврель (Франция) определяет имагологию как актуальное направление современной компаративистики, системно изучающее представления одного народа о другом [11, 7]. Исследователь разграничивает понятия «рецепция» и «влияние», подчеркивая, что при имагологическом подходе к анализу литературного произведения используется преимущественно понятие «рецепция».

Отмечая междисциплинарный характер имагологии, Е.В. Папилова определяет ее как «научную дисциплину, имеющую предметом изучения образы “других”, “чужих” наций, культур, инородных для воспринимающего субъекта» [3, 31].

Важнейшие вопросы теоретического плана для имагологии — это ее терминология и методы исследования. Для имагологии принципиальное значение имеет бинарная оппозиция «свой — чужой» (некоторые исследователи пишут о концепте «свои — чужие»), относящаяся к числу «базовых культурных концептов» [1, 10], или, в другой терминологии, архетипов. Образ Другого нереферентный. Представления о той или иной стране, воплощенные в литературе, в музыке или в живописи, могут не вполне соответствовать реальному положению вещей. На наш взгляд, такими представлениями является романтический образ земного рая, воплощенный не только в различных литературных произведениях и в живописи, но и применительно к различным странам. «Имагологию не интересует вопрос о том, насколько создаваемый имидж

соответствует референту, как снимается ею вопрос о социокультурной обусловленности имиджа. <...> Текст перекликается с текстом, образ с образом, но они никак не соотносятся с социокультурной реальностью и ею не обуславливаются», — справедливо указывает В.П. Трыков [9, 123].

Имагология использует также терминологию других, смежных гуманитарных областей — социологии, психологии, философии и других научных дисциплин. Это такие понятия, как ассимиляция, аутостереотип, образ, дискурс, имидж, клише, стереотип, текст и др. Центральной понятийной категорией имагологии является понятие «образ» (в зарубежной имагологии более распространено понятие «имидж»). Ряд исследователей в русле имагологического подхода используют свою собственную терминологию. Так, при исследовании образа Польши в творчестве Ф. Достоевского М. Швидерска применяет термин «имаготемы», в котором выделяет составные элементы — «имагемы» [15, 117] (по аналогии, видимо, с уже устоявшимся в культурологии термином «мифологема»). К имагемам она относит упоминание всех персонажей польского происхождения в произведениях Достоевского, а также все польские мотивы, которые связаны с любыми фактами из польской истории и культуры, отраженными в творчестве писателя.

В качестве метода имагологии В.П. Трыков рассматривает дискурс-анализ, опирающийся на так называемую аналитическую философию. При этом исследователь отказывает имагологам в изучении эстетических свойств текста художественного произведения и в применении методов литературоведческого анализа текста в целом. По мнению В.П. Трыкова, «литература — не эстетический феномен, опосредованно отражающий реальность и претендующий на ее познание, а всего лишь лаборатория для изучения имиджей, резервуар, откуда черпаются образы Другого, превращающиеся затем в стереотипы» [9, 125]. Заметим, что имагологический подход, на наш взгляд, не исключает применения традиционного литературоведческого анализа. Образ города или персонажа в иносациональной литературе можно анализировать только с учетом закономерностей построения литературного образа в целом.

Как и компаративистика, имагология использует сравнительный метод исследования литературы. В этом и состоит причина недостаточного размежевания этих дисциплин гуманитарного знания.

Существуют также методы, сближающие имагологию с историческими исследованиями. Концепция Д.-А. Пажо пред-

полагает трехъярусную структуру имагологического анализа: «выявление образа “другого”, лингвистический анализ и сопоставление этих данных с культурным контекстом эпохи» [цит. по: 4, 245].

На современном этапе проводится большое количество отечественных и зарубежных конференций и семинаров по имагологии. Следует упомянуть и коллективную монографию «Имагология: выстраивание культур и литературная репрезентация национальных характеров» (Амстердам, 2007). Наиболее известные фигуры в зарубежной имагологии — Х. Дизеринк, Ж. Леерсен, Ж.-М. Мура, Д.-А. Пажо, М. Фишер. В отечественной науке в русле имагологических исследований работают Е.Ю. Артемова, В.Е. Багно, Н.П. Михальская, В.П. Трыков и др. В Томском университете регулярно выходит журнал «Имагология и компаративистика». Среди работ теоретического плана следует отметить работу О.Ю. и О.А. Поляковых «Имагология: Теоретико-методологические основы» [6].

Таким образом, имагология — это комплексная гуманитарная дисциплина, которая часто использует терминологию и методологию смежных наук, но в то же время активно разрабатывает свой понятийно-категориальный аппарат и методы исследования. Имагологический подход позволяет выявить такие стороны литературного произведения, которые до определенного времени не акцентировались. Помимо собственно научных целей имагология может преследовать и другие цели, о которых в 1988 году писал Хуго Дизеринк: «...В действительности имагология является сегодня тем важным и многообещающим вкладом, который могла внести 150-летняя дисциплина сравнительного литературоведения в понимание и решение специфических проблем, появившихся в результате европейской многонациональности. Сейчас каждое открытие в области имагологии — событие политического значения» [цит. по: 6, 152—153].

Список литературы

1. Миры образов — образы мира: Справочник по имагологии / ВГПУ; пер. с нем. М.И. Логвинова, Н.В. Бутковой. 2-е изд., доп. Волгоград: Перемена, 2003.

2. *Ощепков А.Р.* Имагология // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1.

3. *Папилова Е.В.* Имагология как научная дисциплина // Rhema. Рема. 2011. № 4.

4. *Пашиковская Т.Г.* Современные тенденции развития исторической имагологии за рубежом // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования. 2016. № 1.

5. *Поляков О.Ю.* Имагология в междисциплинарном научном пространстве // Вестник Вятского государственного университета. 2008. Т. 2. № 4.

6. *Поляков О.Ю., Полякова О.А.* Имагология: теоретико-методологические основы. Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2013.

7. Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / отв. ред. А.О. Чубарьян. М., 2014.

8. *Тамберг О.В.* Изучение литературы в контексте филологической имагологии // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2).

9. *Трыков В.П.* Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3.

10. *Carré J.-M.* Les écrivains français et le mirage allemand: 1800—1940. P., 1947.

11. *Chevreil I.* La littérature compare. Paris, 2006.

12. *Dyserink H.* Komparatistische Imagology. Zur politische Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur // Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Bonn, 1988.

13. *Fischer, Manfred S.* Komparatistik: Das Aachener Programm // Deutsche Universitätzeitung. 24. Bonn, 1979

14. *Fischer, Manfred S.* Literarische Imagology am Scheideweg. Die Erforschung des «Bildes vom anderen Land» in der Literatur-Komparistik // Blaicher, Günter (Hrsg). Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in der englischsprachigen Literatur. Tübingen, 1987.

15. *Schwiderska M.* Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens. Muenchen, 2001.

16. *Zima, Peter V.* Komparatistik — Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen, 1992.

«Основы композиции танца» — дисциплина в образовательном процессе вуза

А.Е. Меловатская

Институт современного искусства, Москва

Аннотация. Автор статьи поднимает вопросы преподавания основ композиции танца и искусства хореографа. Несмотря на наличие учебных пособий по данным вопросам, по мнению автора, существует острая необходимость составления курса, в котором бы одновременно более детально и широко раскрывались базовые знания, основы мастерства постановки и законы работы со сценическим пространством.

Ключевые слова: Основы композиции танца, искусство хореографа, структура драматургического развития, сценическое пространство, рисунок танца, хореографическая лексика.

Melovatskaya Anna

Institute of Contemporary Art, Moscow

«Bases of Dance Composition» — a branch of educational process of higher education institution

Abstract. The author of the article raises questions of teaching bases of dance composition and art of choreographer. In spite of available educational supplies on the given issues, according to the author's opinion, there is a critical necessity of making a course, where basic knowledge, bases of performance skills and laws of working with stage space are more detailed and widely opened.

Keywords: bases of dance composition, art of choreographer, structure of dramatic development, stage space, pattern of dance, choreographic vocabulary.

Автора данной статьи с 2008 года преподает хореографию. В связи с этим большой интерес вызывает искусство хореографа и все, что с ним связано: законы композиции, режиссура, драматургия, хореографическая образность и т. д. И чем больше занимаешься этим предметом, тем яснее становится проблема его преподавания. Как показывает история балет-

ного театра, потребность в учебнике по искусству хореографа всегда была острой. Проблема преподавания этой дисциплины остается актуальной и сегодня. И об этом неоднократно говорили и говорят многие педагоги и постановщики, занимающиеся со студентами. На сегодняшний день каждый педагог в силу своего профессионального опыта, художественного вкуса и эрудиции сам выстраивает курс, который он будет преподавать будущим хореографам.

С одной стороны, с будущими постановщиками надо говорить о «высоких материях». И здесь возникает масса очень важных и интересных вопросов: зачем ты ставишь, что ты хочешь сказать зрителю, что тебя сегодня волнует, наконец, какова твоя гражданская позиция? А также как работать с исполнителями, как выстраивать драматургию композиции и многое, многое другое. С другой стороны, ты понимаешь, что им нужны основы композиции, элементарные базовые знания, без которых ничего не получится. Например, как выстраивать рисунок танца, чтобы соблюсти структуру драматургического развития, по каким диагоналям выводить и уводить главных и второстепенных героев и т. д.

Существуют законы зрительного восприятия, законы сценического пространства. И зная эти законы, ты, даже не обладая большим талантом, поставишь грамотную целостную композицию, и зритель поймет, что ты хочешь ему сказать. И здесь возникают вопросы: а где взять такой материал? В тех немногочисленных учебниках по искусству хореографа, которые мы знаем (Ж.-Ж. Новерра, Р. Захарова, Ф. Лопухова, Г. Алексидзе и др.), об этом если и говорится, то очень мало и вскользь. Понятно, что авторы учебников — настоящие мастера, обладающие большим постановочным опытом, отменным вкусом и т. д. и они пишут с высоты своего профессионального положения. Они делятся своими открытиями, своим видением профессии. А будущим постановщикам предстоит длинный сложный путь, на котором они еще «набьют себе шишки» и на практике познают пользу ошибок и неудач. В этом и будет их учеба, так, как всем известно: научить ставить нельзя, но научиться можно.

И, все же, хотелось бы подсказать им эти секреты и законы, чтобы они умели ими пользоваться с самого начала своего творческого пути. Зачем заново изобретать велосипед? И сегодня мы поставили себе цель собрать эти базовые знания и законы, эту первооснову постановочного мастерства и сделать из этого курс лекций для первого года обучения будущих хореографов-постановщиков.

Знание основ композиции позволяет любому художнику убедительно и ярко выразить собственную мысль, идею. С одной стороны, это знание позволяет творцу составить грамотную законченную композицию, которая в любом случае донесет авторский замысел до зрителя. И даже если художника при создании этой композиции «не посетит вдохновение» и не будет «полета фантазии», все равно это произведение будет целостным и гармоничным. Таким образом, знание основ композиции — это базис, мастерство, профессионализм. С другой стороны, представим, что перед нами человек, мыслящий хореографическими образами, при прослушивании музыки видящий эти образы в своем сознании. Это действительно талантливый неординарный человек. Тем не менее он не сможет полностью выразить свой замысел и донести его до зрителя, если ему не известны основы композиции. Это может получиться случайно, по наитию, но всего раз или два, а не регулярно. Итак, таланту нужно мастерство и профессионализм. Чтобы высказать свою мысль, надо знать, как это сказать. Очень важно «что», но не менее важно «как».

Как показывает наш педагогический опыт, для будущего хореографа важно соблюдать баланс между формой и содержанием. С одной стороны, эти категории неразделимы и взаимосвязаны. Часто содержание диктует форму, но бывает так, что и форма по-своему организует содержание. И на первоначальном этапе начинающему постановщику, как нам видится, следует раздельно работать и над формой, и над содержанием. То есть над содержанием и умением его проявлять мы работаем на уроке «Режиссура балета», а на уроке «Искусство хореографа» мы занимаемся исключительно «плетением хореографии», т. е. работаем над рисунком танца, лексикой, работаем с пространством и т. д. На втором-третьем году обучения форму и содержание надо постепенно обязательно объединять. И все же, в самом начале в сознании постановщика должно быть четкое разделение: что такое форма и что такое содержание. Иначе может случиться путаница: хочу выразить идею, и от недостатка средств и багажа знаний, практики начинаю пытаться выразить ее вспомогательными средствами хореографии — пантомимой, предметами, актерской игрой, а не основными — языком танца и хореографическими образами. И тогда танец, хореографический язык, образность — главные выразительные средства хореографа — теряют свое ведущее значение, и получается уже другой вид пластического искусства. Здесь есть и другая опасность: увлекшись «плетением» хореографии

и сочинением различных комбинаций, забывая о неразрывной связи с музыкой, о задаче раскрывать ее образы образами хореографическими, порой теряешь смысл музыкально-театрального искусства: говорить со зрителем о важном, о наиболее важном. А также в целом исчезает желание вести диалог: хореограф занят самолюбованием, он самодостаточен. А любое театральное искусство — это, прежде всего, диалог, диалог постановщика через артистов со зрителем, вызывающий реакции и отклик с обеих сторон. Иначе искусство хореографии превращается в спорт, цирк, математику, ритмику и т. д. У этих видов человеческой деятельности другие задачи. Но это уже не театральное искусство. Таким образом, поработав в отдельности над формой и над содержанием, надо снова стремиться к их единству, но на более высоком художественном уровне.

По большому счету сцена — это тот же холст, тот же лист бумаги. Есть несколько названий сцены: планшет, зеркало сцены, сценическая коробка и т. д. В музыкальном театре сцена издавна имеет покаты. И это не случайно. Он придуман для того, чтобы зритель партера, амфитеатра и т. д. мог видеть все нюансы композиции: рисунки танца, соотношение переднего, среднего и заднего планов, игру ракурсов и т. д. С высоты последнего яруса тем более удобно любоваться причудливой игрой хореографических картин и работой постановщика со сценическим пространством. На планшете сцены хореограф вырисовывает свои образы. «Зеркало» сцены отражает авторское видение явлений окружающей действительности и показывает работу сознания, а иногда и подсознания постановщика.

Анализируя балеты классического наследия XIX века, невольно задаешься вопросом: знали ли Ж.-Ж. Перро, Ж. Коралли, А. Бурнонвиль, М. Петипа, Л. Иванов и другие законы композиции? Да, безусловно, они были людьми достаточно образованными, с хорошим вкусом, интеллектуально развитыми. Одни выросли в театральных семьях и от родителей могли узнать секреты мастерства (Перро, Бурнонвиль, Петипа). Другие обучались в театральных училищах, где постигали мастерство хореографии (Коралли, Иванов). Но как они ставили? По наитию и по интуиции? Они сами открывали эти законы композиции или им кто-то подсказывал? Как они могли так грамотно ставить? Ведь исследовать искусство хореографа начали гораздо позднее, попытки его теоретизировать и первые учебники по искусству постановки появились только в XX веке. Нет, конечно, мы знаем мемуары, записки, труды Ж.-Ж. Новерра, Карла Блазиса, Августа Бурнонвиля и других, в

которых авторы высказывали свои взгляды на искусство танца и на то, как надо ставить спектакли. Но все же всю постановочно-режиссерскую «кухню» мы начали открывать только в прошлом, XX веке. Откуда могли Коралли и Перро знать, что уход виллис из 2-го акта «Жизели» должен идти по диагонали из нижнего правого угла в левый верхний? Или выход лебедей из 2-го акта «Лебединого озера» начинается из правой верхней кулисы? Следует учитывать тот факт, что все секреты мастерства хореографов прошлого тщательно ими скрывались, сохранялись в тайне, чтобы не дать возможности конкурентам превзойти их, они передавались от учителя к ученику: из рук в руки, как говорится, «из ног в ноги». Записи хореографов прошлого если и сохранились, то их мало, и секреты постановочного мастерства в них не раскрываются. Проблема записи хореографического текста актуальна и сегодня, несмотря на возможность снимать танец на видеопленку. И здесь, мы уверены, каждый постановщик вырабатывает некую собственную систему, по которой он записывает придуманное, но еще не показанное исполнителям, сочинение. И, наконец, здесь также имеет место факт накопления опыта, переходящий из поколения в поколение и дошедший до наших дней.

Все произведения искусства должны строиться по законам композиции. Композиция является главным средством передачи замысла автора. «Композицией (*лат.* — связывать, соединять) называется такая организация или построение художественного произведения, основной целью которой являются: создание неразрывной органической связи отдельных частей, чтобы получить впечатление единства и цельности; определение характера и степени подчиненности второстепенных частей главной части, необходимой для создания выразительности и гармоничности произведения» [9, 49].

Автор данной статьи обратился к книге Г.И. Кулебакина «Рисунок и основы композиции» [9] и пришел к нескольким выводам. Во-первых, законы композиции едины для всех художественных произведений и все произведения должны выстраиваться по законам композиции. Во-вторых, многое из того, что относится к композиции изобразительного искусства, будет очень полезно знать хореографам. И более того, надо «взять на вооружение» все уже давно открытые законы работы с пространством в живописи, графике, скульптуре и т. д. и применять это на практике в искусстве хореографии. Сколько примеров изобразительного искусства наглядно демонстрируют мастерство работы с пространством, ракурса-

ми, направлением внимания зрителя и психологическими аспектами его восприятия!

В целом композиция танца состоит из пяти основных элементов: музыка, лексика, рисунок танца, драматургия и хореографический образ. При обучении каждому элементу композиции уделяется много времени. Это не значит, что в этом полугодии мы занимаемся исключительно рисунком танца, а об остальных элементах забываем. Конечно, нет. Они неразрывны, взаимозависимы и не могут существовать отдельно. Но все же, при первом знакомстве с ними, всякий раз следует уделять особое внимание одному элементу композиции. В процессе обучения студенты понимают значение каждого и в дальнейшем учатся держать в поле своего внимания все элементы.

Музыка является основой постановки, она определяет, каким будет произведение: его идея, образ, стиль, жанр, лексика и т. д. Танцевальная лексика — это движения, из которых хореограф будет создавать свою композицию. Рисунок танца называют размещение и перемещение танцовщиков по сценической площадке. Драматургия любого номера, сцены, спектакля должна выстраиваться по законам структуры драматургического развития (экспозиция, завязка, ступени развития, кульминация и развязка). Также обязательно наличие конфликта, действующих и противодействующих сил. И, наконец, хореографический образ представляет собой явление действительности, переработанное в сознании автора и воплощенное языком хореографии. При отсутствии одного из этих элементов композиция танца будет неполной и неубедительной.

Единство композиции достигается тогда, когда все части произведения органично сочетаются, ни одна не кажется чужеродной, хотя при этом они могут абсолютно разными по лексике, темпам, качеству движения, ракурсам, образам и т. д. Цельность — это совершенство общей структуры и законченность. Впечатление цельности создается при учете нескольких моментов. Во-первых, когда постановщик намеренно себя ограничивает, определяя необходимую для данной композиции форму. Например, хореограф хочет поставить лирический женский массовый танец. Он использует для этого только тот рисунок танца, при котором возникает ощущение и впечатление гармонии и успокоенности: круги, полукруги, «восьмерки» и др. Фигуры вроде треугольника, квадрата не подходят, так как несут в себе противоположное эмоциональное зерно. Во-вторых, композиция должна обладать логичной и ясной системой внутреннего развития, т. е. соответствовать

структуре драматургического развития. В-третьих, необходимо учитывать соразмерность деталей и частей, чтобы не возникло желания что-то добавить или убрать.

Впечатлению единства и цельности помогает использование одного общего принципа для основных структурных частей композиции, например: общая лексика, общий темп, общий жанр, общий стиль и т. д. Наглядный пример — сюита, в которой, несмотря на разность и непохожесть всех номеров, обязательно должен быть некий связующий элемент. Это может быть музыка, национальная принадлежность хореографии, стиль, лексика и т. д.

Связь элементов произведения становится органичнее и понятнее, если в нем имеется главный элемент, вокруг которого объединяются остальные. Это — центр композиции. Центр композиции — главный элемент или часть композиции (иначе — композиционное ядро, стержень). Слово «центр» не стоит понимать буквально. Подчиненные детали сложной композиционно развитой формы также могут иметь свой центр, но по силе выразительности он должен быть менее значимым, чем центр общий. Например, если хореограф ставит *pas de deux*, то и в *entre*, и в *adagio*, и в каждой вариации, и в коде должен быть свой центр, но главным центром *pas de deux* все же являются вариации или кода. «Введение главного композиционного элемента и надлежащая соподчиненность остальных деталей усиливает внутреннюю связь деталей между собой и повышает общую выразительность» [9, 50].

Симметрия — соразмерность, пропорциональность частей, расположенных по обе стороны от центра, середины. Она означает согласованность частей в рамках целого. Это может, например, относиться к рисунку танца, когда по обе стороны от солистки необходимо симметрично расположить танцовщиков. Симметрия бывает осевой (другие варианты — зеркальная, двусторонняя), центральной и угловой. Пример осевой симметрии — рисунок «бабочка», центральной — «цветок» с пятью лепестками, угловой — «снежинка» с восьмью углами. Фигуры с центральной или угловой симметрией обладают повышенной выразительностью по сравнению с осевой симметрией, так как в них больше динамики, больше членений. И в целом симметрия способствует уравновешенности. И надо помнить: если постановщику требуется показать динамику, напор, ему следует отказаться от использования симметрии. Хорошо сопоставляются между собой фигуры, форма которых основана на подобии. Такие фигуры меньшей пло-

щади легко объединяются вокруг большой, как, например, маленькие круги легко объединить в большой круг.

Контраст — средство выделения и повышения выразительности композиционного элемента. Контраст — это сочетание противоположных характеристик (лексика, рисунок танца, уровни, ракурсы, стиль, жанр, темп и т. д.). Соединение нескольких противоположных характеристик может усиливать контраст. Выбор степени контраста зависит от интуиции и мастерства постановщика. В миниатюре контрастность может быть значительно большей, чем в вариации или номере из спектакля, так как они являются частью большого целого, а миниатюра самодостаточна. Очень сильный контраст может зрительно разрушить номер. Поэтому степень применяемого контраста ограничивается требованиями сохранения цельности впечатления. Вне зависимости от степени контраста граница между сопоставляемыми элементами всегда ясно читается.

Система осей повышает выразительность композиционного решения, способствует возникновению уравновешенности и симметрии. В основном это касается рисунка танца. При нечетном количестве вертикальных осей или линий (3, 5...) композиция собирается к центру и становится более цельной; при четном (2, 4...) связь элементов получается значительно меньше. Сила осей повышается с введением полной зеркальной симметрии или таких форм, в которых ось мысленно можно провести (круг, арка и т. д.)

В рисунке танца ритм возникает при повторении осей. Важно выбрать такую частоту повторений, чтобы это усилило выразительность, а ритмизованный элемент естественно вписывался бы в композиционную схему. Излишне частый ритм измельчает общий рисунок. Чередующиеся рисунки танца одного характера могут иметь разную форму при одинаковых расстояниях до их зрительных центров. Так, например, в одной диагонали из левого нижнего угла и до центра одна группа артистов танцует в круге, вторая — в квадрате, третья — в треугольнике. И расстояния между этими фигурами одинаковые. А если используются одинаковые фигуры, то расстояния между ними должны постепенно уменьшаться при приближении к центру композиции. Этот прием используется при необходимости направить внимание зрителя к главной части композиции. Ощущение ритма появляется при наличии не менее трех повторений.

«С выразительностью в композиции тесно связана гармоничность, основной задачей которой является создание

впечатления уравновешенности, изящности и точности формы и художественной согласованности элементов» [9, 54]. Соблюдение пропорциональности повышает гармоничность. Пропорции определяют соотносительность деталей между собой и композиции в целом. Если, например, хореограф ставит дивертисмент, ему важно знать, сколько у него будет сольных, массовых, игровых, бессюжетных композиций и каково будет их соотношение.

Немаловажное значение имеет владение таким элементом, как нюанс. Его сущность заключается в плавном переходе (изменении) характеристики элемента композиции в сторону усиления или ослабления. Нюанс отличается от контраста тем, что только в нюансном переходе не будет ясно выраженных границ стыков. Задача нюанса состоит в усилении общей связанности элементов композиции и постепенном переходе. Например, группа из 10 танцовщиц танцует одну комбинацию в унисон. Постепенно одна танцовщица начинает исполнять другую комбинацию. И так, вступая одна за другой, все переходят на другую комбинацию. Но происходит это не мгновенно, а постепенно.

Внутреннее равновесие может достигаться одинаковостью правых и левых частей композиции или более сложным способом. Сущность его заключается в том, что противостоящие элементы композиции или группы их получают такую форму и обработку, что их выразительность выравнивается. Например, группа из пяти танцовщиков исполняет комбинацию с широкими размеренными движениями, а группа из шести человек — с элементами *allegro*. С одной стороны, закон зрительного восприятия гласит, что группа с нечетным количеством участников будет выглядеть более динамичной, чем группа с четным количеством участников. Но с другой стороны, комбинации *allegro* сами по себе более динамичны и активны, чем комбинации с движениями *adagio*. И в этом случае обе группы становятся равнозначными и равноправными, так как в них соблюдено внутреннее равновесие, хотя и достигнутое разными способами и средствами.

Переход гармонизирует внутреннюю связь частей между собой. Он находится на стыке частей. Переход повышает одновременно выразительность композиционных узлов (соединение нескольких частей в одно целое), оттеняя и выделяя их из общего целого. Обычно переход решается за счет введения промежуточного элемента, имеющего свою обособленную форму, композиционно подчиненную одной из сопрягающихся ча-

стей. В качестве примера можно привести построение многоактного сюжетного балета. В каждом спектакле есть сцены действенного танца, в которых в танцевальной форме происходит развитие действия. Есть сцены бессюжетного танца, в которых выражаются чувства и внутренние переживания героев. А связующими переходными эпизодами между ними могут быть актерские игровые сцены, в которых также происходит развитие сюжета и уточняются взаимоотношения героев.

Масштабность означает соотносительность размеров предметов и его деталей к человеку. Масштабность в искусстве хореографии проявляется тогда, когда речь идет о соотношении солиста и кордебалета. Приведем такой пример: солист танцует техничную и эмоциональную композицию, ему «отвечает» группа из десяти исполнителей, которые, в свою очередь, тоже танцуют яркую выразительную композицию. Кто будет убедительнее для зрителя: солист или масса? Здесь речь идет о разных видах «высказывания». Одно дело, когда говорит один человек, и это его личное высказывание. Другое дело, когда говорит масса, и высказывание ее идет от лица многих, а не одного. Что сильнее, сказать сложно, надо смотреть на конкретных примерах. Очевидно одно: это противостояние, этот конфликт интересен сам по себе, и интересен он именно по степени накала, по степени высокого эмоционального и энергетического напряжения.

Важным в работе над рисунком танца и со сценическим пространством является знание диагоналей и умение их правильно применять. Здесь надо учитывать мировосприятие европейского человека, пишущего слева направо и сверху вниз. Для такого человека движение слева направо воспринимается как логичное, правильное, гармоничное. Из этого возникают законы сценического пространства, в том числе четыре диагонали.

Демонстрационная диагональ строится из левого верхнего угла в правый нижний. Эта диагональ удобна для показа шествия, некоего парада, демонстрации, когда постановщику важно показать участников процессии.

Диагональ вынужденного ухода — из правого нижнего угла в верхний левый. Эта диагональ имеет негативное значение (или «минорное звучание»). Ее следует использовать при уходе нежелаемом, вынужденном, вплоть до ухода в другой мир.

Диагональ входа — из правого верхнего угла в левый нижний. Если ее применять до половины сцены, т. е. до центра сцены, то она идеально подходит для входа персонажей, для яркой заявки входящего.

Диагональ борьбы строится из левого нижнего угла в верхний правый. Она имеет позитивное значение (или «мажорное звучание»). Уход персонажей по этой диагонали воспринимается как преодоление, как победа (см. рис. 1).

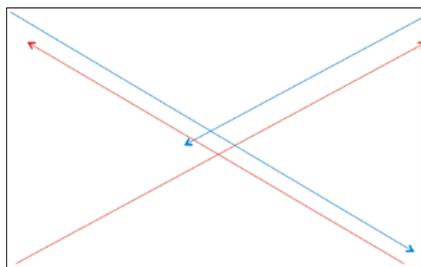


Рис. 1

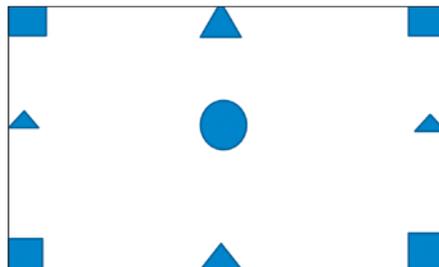


Рис. 2

Сценическое пространство имеет ряд точек, каждая из которых имеет свою силу воздействия на зрителя. Самая сильная энергетическая точка — центр сцены. Менее сильные, но все же достаточно активные — четыре угла. Еще менее активные — четыре центра сторон. При этом центр задней стороны самый заметный, затем идет центр передней стороны и самые слабые — правый и левый центры сторон (см. рис. 2).

С одной стороны, знание основ композиции дает возможность хореографу поставить грамотное гармоничное произведение, в котором убедительно проявится его главная мысль, идея. С другой стороны, это помогает хореографу по-новому взглянуть на спектакли и миниатюры предшествующих поколений постановщиков и понять, в чем же секрет их мастерства. А еще — осознать, почему же произведения прошлого сохраняют свою привлекательность и одухотворенность и сегодня, являясь идеальным примером соединения формы и содержания.

Список литературы

1. *Алексидзе Г.Д.* Школа балетмейстера. М., 2011.
2. *Богданов Г.Ф.* Основы хореографической драматургии. М., 2010.
3. *Ванслов В.В.* Балеты Григоровича. М., 1971.
4. *Ванслов В.В.* Статьи о балете. Классика и современность. Л., 1980.
5. *Есаулов И.Г.* Хореодраматургия. Ижевск, 2000.
6. *Захаров Р.В.* Искусство балетмейстера. М., 1954.
7. *Захаров Р.В.* Записки балетмейстера. М., 1976.
8. *Захаров Р.В.* Сочинение танца. М., 1983.
9. *Кулебакин Г.И.* Рисунок и основы композиции. М., 1978.
10. *Куриленко Е.Н.* Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М., 2003.
11. *Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. М., 1966.
12. *Лопухов Ф.В.* Хореографические откровения. М., 1972.
13. *Лавровский Л.М.* Документы, статьи, воспоминания. М., 1983.
14. *Левенков О.Р.* Джорж Баланчин. Пермь, 2007.
15. *Мариус Петипа.* Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971.
16. Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Вып. 5. Л., 1987.
17. *Новерр Ж.Ж.* Письма о танцах и балетах. М.; Л., 1965.
18. *Полонский В.В.* Искусство балетмейстера. Смоленск, 2002.
19. *Слонимский Ю.И.* Дидло. Вехи творческой биографии. М.; Л., 1958.
20. *Слонимский Ю.И.* Драматургия балетного театра. М., 1977.
21. *Смирнов И.В.* Искусство балетмейстера. М., 1986.
22. *Уральская В.И., Вихрева Н.А., Иноземцева Г.В.* Владимир Бурмейстер. М., 2001.
23. *Фокин М.М.* Против течения. Л., 1981.

III Международная конференция «География искусства»

Традиция проведения конференций, посвященных проблематике искусства в географическом пространстве и пространства в искусстве, восходит ко временам Института наследия, созданного и руководимого Ю.А. Ведениным, где выходил также ежегодный альманах «География искусства». Там прошла первая конференция в 2008 году, вторая – в 2013-м, уже в РГГУ. В этом году конференцию организовали ИНИОН РАН, Институт телевидения (ГИТР), РГГУ. Она состоялась 20–21 апреля 2017 года в ГИТРе. По-прежнему бессменным организатором выступила географ, философ, культуролог О.А. Лавренова.

Доклады на конференции традиционно посвящены нескольким тематическим блокам.

Географический подход к изучению искусства и культуры – проблематика, с которой начиналось исследование этой темы Ю.А. Ведениным в конце 1990-х годов.

Юрий Александрович Веденин, доктор географических наук, ведущий научный сотрудник Института географии РАН, и **Олег Анатольевич Борсук**, кандидат географических наук, доцент географического факультета МГУ, представили доклад «Геоморфологические аспекты географии искусства». Рельеф выступает в роли одной из важнейших доминант при формировании культурного ландшафта. Именно через рельеф можно проследить характер взаимодействия человека и природы на протяжении длительного исторического периода, охватывающего весь цикл развития культурного ландшафта. В результате целеполагающей деятельности человека и учета природных особенностей местности формируется природно-культурный каркас, определяющий устойчивое развитие этого ландшафта. В докладе была приведена типология культурных ландшафтов, показана роль геопластики в преобразовании неодобий – оврагов, крутояров, а также в уменьше-

нии рисков воздействия негативных процессов – размывов, оползней и т.д.

Заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова **Ольга Сергеевна Крюкова** в докладе «Опыт культурно-географического подхода к анализу повести Сергея Довлатова “Заповедник”» применила анализ хронотопа повести, дополненный использованием культурно-географического метода. В результате были сделаны выводы, отличающиеся от традиционной трактовки этого произведения. Внутренний конфликт довлатовской повести, по мнению автора доклада, лежит не в плоскости выбора между эмиграцией и неэмиграцией, а в плоскости выбора между европейскими и американскими ценностями. Пространственные перемещения героя отражают его мировосприятие как жителя северо-запада России и Прибалтики. Исключение Москвы из странствий героя отражает внутреннее неприятие им патриархальной части российской цивилизации. Локальные перемещения героя в «Заповеднике» с неизбежными подъемами и спусками можно рассматривать как символы взлетов и падений в соотнесенной с судьбой Пушкина биографии героя.

Преподаватель Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского **Сергей Анатольевич Пчелкин** в сообщении «Карта видений Москвы» представил результаты многолетнего труда – составления уникальной геоинформационной системы (ГИС), благодаря которой становится возможной изучение семантических констелляций в пространстве города Москвы. ГИС «Карта видений Москвы» объединяет 2017 сцен из 350 фильмов, связанных с Москвой, и является инструментом, предназначенным для исследования символических репрезентаций мест московского урбололандшафта в произведениях киноискусства. Электронная карта города корреспондирует с пулом кинодокументов, созданных за последние 100 лет, на которых отражены различные местности Москвы. В художественном пространстве кинематографа городские места обретают свои амплуа, развивая локализованные в определенных топосах значения, «оснащая» их дополнительными коннотациями.

«Архитектурно-художественное оформление экстерьера жилищ в полосе перехода природной зоны смешанных лесов в лесостепь (на примере Житомирской обл., Украина)» – тема доклада **Юлиана Геннадиевича Тютюнника**, доктора географических наук, профессора, ведущего научного сотрудника Института эволюционной экологии Национальной ака-

демии наук Украины (Киев). Архитектурно-художественные решения и декор экстерьера индивидуального жилища в малых населенных пунктах являются разновидностью народного творчества. Тесно связанные с природными условиями и культурно-историческими традициями этноса (субэтноса), они очень чутко реагируют на географические вариации последних в разных пространственных масштабах – от природной зоны и историко-этнического региона до отдельной улицы или конца – и могут выступать весьма эффективными «архитектурно-художественными индикаторами» культурных ландшафтов населенных мест руральных территорий. В современной народной хенд-мейд-архитектуре основными архитектурными элементами для приложения разнообразных творческих усилий строителей и владельцев жилых домов выступают оконные проемы с обрамлением (наличники, сандрики, подоконники), углы домов, фриз и карнизы, плоскости стен, фронтоны.

Мустафа Али Бейджи, главный редактор Международного журнала «Искусство, архитектура и прикладные науки» (Иран), сделал сообщение о географии архитектурных стилей Ирана от доисламских времен до современности.

Еще один вариант географического «опредмечивания» искусства, прежде всего такого трудноуловимого в сети пространства явления, как литература, – литературные музеи. Студентка магистратуры факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова **Милена Максимовна Морозова** в докладе «Литературные музеи и литературная география: инновации в формировании культурного пространства региона» показала традиционные и инновационные способы использования литературными музеями литературно-географического потенциала региона. На примере музеев Москвы – музея М.А. Булгакова, Государственного литературного музея, музея С.А. Есенина и музея А.С. Пушкина, автор выделила те формы деятельности, которые уже используются музеями, включая экскурсии, лекции, выставки, публикации, приложения, разработку многодневных туров, проведение квестов и детских образовательных программ. Были показаны потенциальные способы использования литературно-географического потенциала – создание виртуального пространства музея, сувенирной продукции, брендинга, разработка семейных программ, музейных акций, а также разработка единой музейной литературной карты.

Вадим Владимирович Макаренко, заведующий кафедрой теории регионоведения МГЛУ рассматривал «Идентификацию географических описаний как инструмент культурно-исторического поиска» и как эффективный метод исторического анализа. Он дает ключ к огромному объему географических описаний, имеющихся в античных и средневековых текстах. Долгое время они были не востребованы, потому что исследователям не удавалось проложить маршруты путешествий или привязать географические объекты. Это привело к выдвиганию концепции «эпической географии», приписывавшей античным авторам традицию фантазмагорического искажения пространственных, количественных и временных параметров событий. Это противоречит представлениям античных авторов, которые считали: «Гомер знает и точно описывает самые отдаленные части обитаемого мира» (Страбон. I, I, 10). Дело не в древних географических текстах, а в их современном восприятии, фантазмагорически искажающем тексты из-за предписанной в XV–XVII веках с целью сокрытия исторической правды новой географической аксиоматики основных геоисторических объектов (морей, гор, рек, городов, и пр.), которая не соответствует их реальному положению в античное время и в раннее Средневековье. Историко-географическая сетка, наложенная на восприятие античных текстов, блокирует их понимание, превращая тексты с реальными параметрами географических объектов в мифы, а то и сказки. Вопрос рассмотрен на примере локализации пролива Геркулесовы столпы.

География как искусство – тема, которая позволяет рассматривать продукты научной мысли, в том числе альфу и омегу географии – карту, как вариант художественного видения мира.

Исполняющая обязанности ведущего научного сотрудника ИНИОН РАН **Ольга Александровна Лавренова**, доктор философских наук, кандидат географических наук, в сообщении «География как искусство» дала обзор методов интерпретации географической реальности, которые сближают науку и художественное творчество. С точки зрения философии культуры очевидна умозрительность многих конструкций образа мира, создаваемых географами, особенно в сфере культурной и гуманитарной ее ветвей. Смыслы, создаваемые культурой, вовлекаются в процесс вторичной рефлексии на тему культурного пространства и ландшафта. Это своего рода «рефлексия в квадрате», игра разума, которая, с одной стороны, позволяет

лучше понять объект исследования, с другой – задает свои правила, подчиняя себе реальность, корректируя ее в той мере, в которой она подвластна разуму, – в сфере знаков и образов. В зависимости от «правил игры» – методологии, подхода, концептуальных установок – картина создается заново. Подобные «игры с пространством», создающие многообразие дискурсов, сами по себе представляют чрезвычайный интерес.

Александр Павлович Ярков, искусствовед, доктор исторических наук, профессор Тюменского государственного университета озаглавил свой доклад «Образное восприятие пространства Сибирского юрта средствами европейской средневековой картографии». Каждому отрезку исторического времени соответствует свое представление о реальности. Средневековые карты дают представление о попытке определить место того или иного географического объекта или государства в пространстве, границы и сущность которого непознаваемы. Находясь вдали от глобальных конфликтных зон и оживленных торговых магистралей, территория была в поле внимания средневековых европейских картографов, осмысливших Сибирский юрт как уже возделываемый – богами и людьми – культурный ландшафт. Сведения, собранные из «дорожников» купцов-мусульман, посольств Римского папы и правителей итальянских государств к Узбеку и Джанибеку (до чумы 1348 года) отложились в портолане братьев Пицигани (1367). Оттуда они «перекочевали» в Катала(о)нский атлас (1375) А. и И. Кресков (Крескесов), где указано на каталанском языке: “*Los munts de Sebur on neix lo gran flum Edil*”. Югра «дрейфует» по картографическим изображениям – на карте А. Вида (1537) и Г. Меркатора (1594) она локализуется по течению р. Мезень, а у С. Герберштейна (1546) уже по течению Оби. Европейские картографы обозначали этот край и как *Tartari* и связывали его с Тартаром древнегреческой мифологии, куда были низвергнуты Кронос (Сатурн) и другие титаны.

Довольно важная тема – **Геобиографии творцов культуры** – на этой конференции была представлена докладом доктора философских и кандидата филологических наук, профессора РГГУ, ведущего научного сотрудника Государственного института искусствознания, академика РАЕН **Игоря Вадимовича Кондакова** «Искусство в процессе эмиграции и иммиграции: географический “сдвиг” и культурный “стресс”». Проблемы географии искусства приобретают особый смысл, когда художники вынуждены (часто внезапно) адаптироваться к инокультурным, иноконфессиональным и иноязычным

условиям жизни. Особенно драматично происходила смена геополитических ориентаций в русской эмиграции первой волны, так как ментальные «сдвиги» усугублялись сознанием их необратимости. Ярким примером двойных трансформаций творчества в миграционных процессах являются А.Н. Толстой и С.С. Прокофьев. Оба – писатель и композитор – не порывали связей с Россией на чужбине; оба вернулись на родину; оба были убеждены в том, что их творчество является «универсальным пропуском» в любую культурно-политическую реальность. Тем трагичнее было их разочарование в своих надеждах.

Проблемы художественного восприятия и репрезентации географического и культурного пространства – тема, которая может объединять образы, созданные в травелогах, эпитафиях, эссеистике, публицистике, живописи, плакатах и т.п.

Руслана Станиславовна Переславцева, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков РЭУ им. Г.В. Плеханова (Воронежский филиал) рассказала о «Художественной репрезентации пространства Маньчжурии в произведениях о русско-японской войне 1904–1905 гг.» Маньчжурия того времени – это незнакомая территория, лежащая за пределами не только родного, знакомого мира, но и за пределами Сибири, как окраины государства Российского, а также места ссылки. Чужая земля воспринимается мобилизованными крестьянами как бесплодная и (или) перенаселенная, они не видят причин для войны за такую землю. Без знания топографических особенностей страны имперская власть предстает «безъязыкой», поскольку карты – один из языков освоения и управления, контроля над территорией. Языковой барьер становится для русских культурным барьером (о сложностях восприятия китайцев, похожих на врагов-японцев, пишут в своих произведениях В.В. Вересаев, Г.П. Белорецкий, Н.Э. Гейнце, П.Н. Врангель и др.) и одним из главных препятствий в установлении контроля над территорией. «Языком» государственной машины становится нагайка, однако данное «коммуникационное средство» не в состоянии дешифровать топонимы, обычаи населения, ситуацию в целом. Русские военачальники не учитывали климатических, ландшафтных особенностей страны, природных факторов, и природа Маньчжурии становилась «союзниками» японцев и «хунхуз».

«Образ И. Сталина в советской живописи 1930–1950-х годов: география художественной биографии» – тема сообщения **Ирины Ильиничны Руцинской**, доктора культурологии, профессора факультета иностранных языков и регио-

поведения МГУ имени М.В. Ломоносова. К середине 1930-х годов в советской живописи сложился канонический образ Сталина, каждый элемент которого был придирчиво отобран и утвержден. Изображению географического пространства в этой художественно-идеологической системе отводилась чрезвычайно важная роль. В докладе были показаны приемы и формы конструирования «пространства власти» на полотнах хорошо известных и совсем неизвестных советских художников, прослеживаются их трансформации во времени, их детерминированность конкретными задачами визуальной репрезентации вождя. Географические образы рассматриваются как важнейшие элементы создаваемых на полотне идеологических конструкций, в которых удивительным образом переплетаются предельная точность в деталях и мифологичность целого.

Член Союза журналистов РФ и МОА «Союз дизайнеров» **Геннадий Смирнов** в докладе «Образы культурного ландшафта России. Соловки – Вологодчина – Дивногорье» представил свои наблюдения и размышления над пейзажами, рассказал, как формируются образы места, смысл места, включающего в себя визуальные и эстетические характеристики, его эмоциональное воздействие, его символику. На примере профессиональных фоторабот была наглядно продемонстрирована необычайная значимость образа места как явления, формирующего «неповторимый узор смыслов», имеющего свои координаты в географическом пространстве и создающего в конечном итоге структуру культурного ландшафта страны. Огромное значение имеют исходные качества среды и ее воздействие на психику человека. Ландшафты, способные производить яркое впечатление, являются каркасом, с которым могут быть связаны основные космологические категории.

Философия искусства vs. философия пространства – теоретический междисциплинарный подход к проблематике географии искусства.

Дмитрий Николаевич Замятин, доктор культурологии, главный научный сотрудник Института города при ВШЭ, размышлял на тему «Искусство как сопостранственность: постмодерн, пространство и онтология воображения». Тенденции к актуализации искусства, столь четко проявляющиеся, усиливающиеся и доминирующие в постмодернистских и глобализационных контекстах и дискурсах, несомненно, опираются на существенно иные онтологии воображения. Эти онтологии воображения во многом представляют собой

«разрыв» – как онтический, так и коммуникативный – с модернистскими онтологиями воображения, включая, по-видимому, и сам концепт «современного искусства». Всякая пространственность, воображаемая и воспринимаемая, воспроизводимая и расширяющаяся в любых произведениях искусства, имеет свои знаковые и символические маркеры, обозначающие и выражающие схематическое ментальное ориентирование, своего рода онтологическую карту конкретного миметического процесса, осложненного также аутопоэтическими «поправками» и «ревизиями». Характерно, что постмодерн в лице актуального искусства отодвигает эти процессы на задний план, имея дело не с самой пространственностью в ее различных миметических коннотациях, а с сопостранственностями, чья множественная онтологическая специфика определяет фактически господство и даже процессуальное когнитивное «насилие» процессов аутопоэзиса, приближающих художников к пониманию ими своего творчества как сотворчества с определенным местом, ландшафтом, городом, средой.

Александр Павлович Люсый, кандидат культурологии, доцент Российского нового университета (РосНОУ) в сообщении «Риск неувидения: психогеография в тени Медного всадника» показал свой опыт прочтения *текстостроительной* статьи В.Н. Топорова «О динамическом контексте “трехмерных” произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд)» сквозь призму психогеографии. Показана эволюция этого понятия от обозначения свободных перемещений с целью «подрывной деятельности» к способу обнаружения и формулировки точных законов и специфических эффектов территориального окружения, оказывающих действие на эмоции и поведение индивида, конструирование «ситуаций», отличающихся от обычного порядка вещей. Методологический синтез направлен на постижение актуального мессиянства как универсальной структуры опыта.

Локальные тексты русской культуры – проблематика, разветвляющаяся и развивающаяся со времен первого классического текста В.Н. Топорова на эту тему.

Сергей Олегович Курьянов, доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского», показал еще одну грань этой темы – «Крымский текст и проблема литературоведческого понимания топического сверткестка» с точки

зрения характерных путей отображения пространства в художественной литературе. Пониманию того, как это происходит, способствует изучение сверткста, одним из вариантов которого является крымский текст. Сверткст формирует интерпретатором-исследователем вокруг определенного центра, и таким центром сверткста являются мифологизированные (константные) представления о месте, событии, персоне. Центром крымского текста является крымский миф, имеющий ряд вариантов, сформировавшихся в русской литературе в процессе ее развития. Мифологизированные представления о Крыме, реализованные автором в контексте, порождая крымский текст, формируют специфические пространственные представления о Крыме.

Роль искусства в формировании культурного пространства – проблематика, вовлекающая в сферу исследований историю и теорию архитектуры и формирования цветowych решений городского ландшафта.

Юлия Александровна Грибер, доктор культурологии, профессор кафедры социологии и философии, директор научно-образовательного центра “ColorLab” Смоленского государственного университета в сообщении «География цвета в градостроительной живописи» показала, что с точки зрения развития колористики город представляет собой своего рода палимпсест – новые цветковые «изображения» здесь наносятся поверх полустершихся старых. При этом в основе каждого нового варианта городской колористики лежит один и тот же принцип: противопоставление фона и рисунка. Фон городской колористики демонстрирует выраженные географические особенности и удивительную способность к воспроизводимости. В то время как в рисунке используются принципиально другие стратегии, которые хорошо поддаются измерению и статистическому анализу. В докладе были представлены результаты практического анализа обозначенных цветковых закономерностей, выполненного на материале городов Европы и Америки с использованием цветowego треугольника системы NCS.

Юлия Леонова, аспирант РГГУ, представила тему «Изобретение культурного ландшафта: участие художников раннего Тель-Авива в “производстве” городского пространства». Основанный в 1909 году Тель-Авив был задуман как город-сад, «расцветший на песке», первый образцовый город новой культуры на «старой земле». Его архитектурные и планировочные принципы, социальные, идейные и эстетические подходы, са-

дово-ландшафтные особенности формировались на сложной территории в уникальном историческом контексте. Визионеры, архитекторы и художники одновременно «производили» город и строили миф о нем. Участие художников в качестве «культурных агентов» в формировании городской среды, их роль в изобретении визуальной «предыстории» города, создании иконографии его юности и реализации его утопического будущего являются предметом доклада.

Концепты пространства в искусстве – интересная проблематика, представляющая собой движение от гуманитарных наук к географии.

Юлия Георгиевна Котариди, кандидат филологических наук, доцент ГИТР в сообщении «Пространственная модель “Золотого горшка” Э.Т.А. Гофмана» раскрыла структурные особенности романтической новеллы Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок», напрямую восходящие к античному неоплатонизму и архаической сказке. Дуальная организация пространства в «Золотом горшке» коррелируется как с хронотопом сказки, в которой мифологическая трехчленная вертикаль сжимается до одного чудесного мира или двух миров – потустороннего и посюстороннего, – так и отражает платоновскую оригинальную концепцию мироздания, разделенного на мир земной и мир Идей, «эйдосов». Архетипическая основа сюжета и неоплатоническая парадигма выступают в новелле в синкретическом единстве и обеспечивают повествованию универсальность и многозначность.

Елена Валентиновна Николаева, кандидат культурологии, доцент ГИТР сделала доклад «Фрактальные социокультурные ландшафты: концептуализация городского пространства в современном искусстве». С возникновением в XX веке многочисленных промышленных территорий и гиперурбанистических кластеров появились абсолютно новые, неклассические, а затем постнеклассические способы перцепции и концептуализации пространства, а художественные репрезентации социокультурных ландшафтов стали приобретать все более сложный, фрактальный характер. Явные и латентные фрактальные формы, присутствующие в нелинейных конфигурациях зданий и транспортных развязок, в визуальных рекурсиях конструктивных элементов городской среды, становятся источником фрактальных образов для традиционной и цифровой живописи, художественной фотографии, кинематографа и паблик-арта, которые заново ставят вопрос об амбивалентности воспринимаемых и «объективных» ре-

альностей, хаоса и упорядоченности.

Кандидат философских наук, доцент ГИТР *Олеся Витальевна Строева* в докладе «Паблик-арт: изменение восприятия пространства города» на конкретных примерах показала современное искусство как инвазии в пространство города, которые могут рассматриваться как смысловые дополнения, как вызов, как отрицание, как опровержение исторического культурного ландшафта, формировавшегося на протяжении предыдущих веков. Одна из характеристик паблик-арта – мимолетность, быстротечность, эти инсталляции в большинстве своем существуют в рамках отдельных кратковременных арт-проектов. Но есть и те атрефакты, которые остаются в ландшафте надолго.

Таким образом, спектр проблем, заявленных и рассмотренных на конференции, оказался очень широким, дающим возможности бесконечного ветвления теоретических и методологических подходов в конкретных «кейс-стади», каждое из которых представляет чрезвычайный интерес.

Обзор подготовила О.А. Лавренова

Страницы российской жизни в опере XXI века (на примере репертуара театра «Геликон-опера»)

Л.Н. Борисова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. В статье анализируется противоположный подход к событиям истории России в операх Давида Тухманова («Царица») и Джея Риза («Распутин») в постановке театра «Геликон-опера».

Ключевые слова: опера, история, Россия, «Геликон-опера».

Lyudmila Borisova

Moscow State Lomonosov University

Pages of russian life in the twenty-first century opera

Abstract. This article analyzes the opposite approach to the events of the Russian history in operas of David Tuhmanov (“Queen”) and Dj Riza (“Rasputin”) staged by the theatre “Helikon-Opera”.

Keywords: Tags: Opera, history, Russia, “Helikon-Opera”.

Очерк первый

Репертуарная политика оперных театров Москвы не балует любителей музыки показом современных опер. Порой мы уже не чувствуем парадокса, называя «современными» оперы, написанные в первой половине прошлого века и готовые отметить столетний юбилей. Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Альбан Берг, Франсис Пуленк — вот имена композиторов, привычно ассоциирующиеся с понятием «современная музыка» у широкого круга слушателей, имеющих доступ к оперным «новинкам» только через театр. Среди ободряющих эпизодов последних лет — «Билли Бад» Бриттена, «Идиот» Вайнберга в Большом; «Мелкий бес» Журбина, «Холстомер» Кобекина в Камерном.

В театре «Геликон-опера» появление сочинений, написанных в XXI столетии, не производит впечатления случайного эпизода. Оно подчиняется законам определенной репертуарной логики: эти произведения посвящены художественному анализу различных срезов российской действительности. Интерес к отечественной истории — одна из заметных черт театра. За годы его существования (сравнительно недолгие) главный режиссер и руководитель «Геликона» Дмитрий Бертман несколько раз обращался к произведениям, так или иначе связанным с этой темой. На сцене театра были поставлены «Борис Годунов» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина, «Сибирь» Джордано, «Петр Первый» Гретри. Очевидно, что режиссера интересует в том числе и взгляд на проблемы истории России «извне», со стороны. Эта тенденция продолжена в постановках современных опер.

Вот спектакли последних лет: «Царица» Давида Тухманова, «Распутин» американского композитора Джея Риза, «Доктор Гааз» Алексея Сергунина, «Чаадский» Александра Маноцкого. Различные по выбору темы, по музыкальному языку и по общим принципам организации художественного пространства, эти оперы демонстрируют возможные направления развития жанра.

«Царица» — опера Давида Тухманова на либретто Юрия Ряшенцева и Галины Полиди. Одним из авторов идеи создания этой оперы и определения ее художественного облика был известный эстрадный певец, исполнитель многих песен Д. Тухманова, Лев Лещенко. Целью авторов стало возрождение традиций *bel canto*, которые в свое время сделали оперу популярным жанром. Тем самым «Царица» должна была привлечь новый интерес слушателей, став своего рода «открытой оперой». Это совпало с позицией главного режиссера и художественного руководителя «Геликон-оперы» Дмитрия Бермана, не раз озвученной в средствах массовой информации. Проект был поддержан главным заказчиком и спонсором, человеком, возглавляющим финансовую корпорацию «Уралсиб», Николаем Цветковым и его семейным фондом «Мета». После премьерных показов в Кремлевском дворце и в Александринке театр на протяжении пяти лет знакомил с оперой жителей разных городов России (всего 15). Лишь в 2014 году состоялась торжественная передача прав «Геликону» на свободный показ «Царицы».

Согласно декларации авторов, они стремились к созданию нового, необычного в традиционном жанре. Как часто бывает, это «новое» оказалось хорошо (и не очень хорошо)

забытым старым. Вернуть опере увлекательность сюжетной интриги, ясность и логическую последовательность действия, простоту и мелодическую привлекательность музыкального содержания — эти и подобные им задачи решали авторы — от либреттистов и композитора до постановщиков, декораторов, создателей костюмов. Сказанное — не ошибка и не преувеличение: «Царица» в постановке Дмитрия Бермана с декорациями Игоря Нежного и костюмами Татьяны Тулубьевой возвращает нас к классическому пониманию оперы как синтетического жанра, в котором все компоненты направлены на создание одного, единого художественного образа, и в этом они не вступают в противоречие, а действуют параллельно, тем самым умножая общий результат. При всей очевидности этого утверждения практика музыкальных театров последних десятилетий часто противоречит ему: опера становится лишь музыкальным материалом, используемым для самовыражения режиссера, что приводит к искажению первоначального замысла.

Не так в «Царице»: все компоненты постановки продуманы и выверены, и все они тесно связаны с музыкальной основой. Говоря о своей опере, композитор назвал смелым новшеством сочинение в наше время мелодически богатой тональной музыки. Это «возвращение к корням» свойственно и общим принципам организации действия: перед нами номерная структура с ясным разделением функций речитатива и арии в сольных партиях, с размеренным чередованием сольных, ансамблевых, массовых сцен. Все это свидетельствует о попытке возрождения норм барочной оперы. Именно эта разновидность жанра как нельзя более соответствует литературной основе, либретто. Оно рассказывает историю жизни в России Софии Фредерики Анхальт-Цербтской — императрицы Екатерины Второй от ее замужества до смерти. Характеристика Государыни (ее партия поручена трем солистам, сменяющим друг друга в зависимости от сценического возраста героини) исключительно положительна: ее деяния велики и направлены на пользу России. Есть, правда, эпизоды, нарушающие общую панегирическую картину. Так, желая выдать свою внучку Александрину за шведского короля Густава Четвертого, Екатерина проявляет настойчивость, не терпящую возражений (в этом эпизоде царица представлена во всех трех своих ипостасях). Ей непонятен аргумент Густава: закон его страны запрещает браки между католиками и православными! Ведь закон можно преступить, если есть любовь и поли-

тическая необходимость! Этот намек на особенности российской ментальности неизбежно рождает ассоциации с иными временами и событиями в истории нашего государства...

Эстетика барочной оперы проявляется и в сценическом оформлении спектакля. Богатые декорации с обилием зеркал, огней и позолоты, пышные костюмы, замысловатые парики — все это не только соответствует нашим представлениям о роскоши двора Екатерины Второй, но и (повторюсь!) способствует созданию единого художественного образа, зрелища, где слуховые и зрительные элементы взаимно усиливают друг друга. Потому закономерным итогом всего действия представляется грандиозный финал: на сцене появляется постамент, на котором в точном соответствии с известным памятником располагаются Екатерина и ее ближайшие соратники.

Иной взгляд на события Российской истории продемонстрирован в опере Джея Риза «**Распутин**».

Композитор Джей Риз написал свою оперу в 1988 году. Он посвятил ее американской певице Беверли Силз, чья идея и вдохновила его на ее создание. Не исключено, что побудительной причиной было ознакомление с фильмом Элема Климова «Агония», показанным за рубежом, в том числе в США, в 1981 году (в России — только в 1985). Тема крушения царизма в России и связанных с этим персонажей и обстоятельств была в те годы весьма популярна. Так, в США большой интерес вызвала книга «Николай и Александра», а также фильм с таким же названием, получивший ряд кинематографических премий, среди которых два «Оскара». Позже композитор Дебора Дреттель написала на этот сюжет оперу. Она была поставлена в 2003 году в Лос-Анджелесе. За дирижерским пультом стоял Мстислав Ростропович, а партию Распутина пел Пласидо Доминго. Приблизительно в это же время (2002—2003) финский композитор Эйно Юхани Раутаваара написал оперу «Распутин». Подобно снежному кому, нарастал интерес к личности Распутина в нашей стране. Последовательно издавались работы на эту тему Эдварда Радзинского, «Мемуары» Ф. Юсупова, «Дневники» Пуришкевича, книги «Распутин и евреи» Арона Симановича и «Дневник Анны Вырубовой» А. Толстого.

Вернемся к опере Джея Риза. В театре «Геликон-опера» она идет с 2008 года. Интересно, что на премьере дирижером был приглашенный из Австралии Александр Бригер — по странному совпадению прямой потомок князя Юсупова. Сам композитор присутствовал на премьере и на всех последую-

щих спектаклях. Для понимания концепции оперы представляется важным следующее высказывание: «Моя опера, — говорил Джей Риз в одном из интервью, — отображение истории и культуры, в том числе и сатирическое».

В опере два действия. По содержанию, характеристике действующих лиц, отношению к ним автора она неизбежно перекликается с фильмом Э. Климова. Пошлость, разврат, мракобесие, тупость — слова, приходящие каждому при ознакомлении как с фильмом, так и с содержанием оперы.

По сравнению с фильмом «Агония» акценты в опере расставлены несколько иначе. И Феликс Юсупов, и Николай, и, разумеется, Распутин — персонажи отрицательные. Каждый из них наделен яркими индивидуальными чертами. Так, Распутин — развратник и пьяница — обладает магической силой. С помощью этой силы он воздействует на Феликса Юсупова, Государыню Александру, а Государя доводит до подлинного безумия и безволия. Николай, находящийся под влиянием этих чар, не в силах оказывать сопротивление зловещим козням «старца».

Феликс Юсупов, будучи человеком нетрадиционной ориентации, влюблен во врача царской семьи. Этот последний покончил с собой по вине Распутина. Таким образом, убийство Распутина трактовано не как закономерный и обдуманный выход из исторического тупика, отчаянная попытка спасения Государя и Отечества, а как акт личной мести. Единственное (условно) светлое пятно на этом фоне — царица, Александра. Об этом говорит, в частности, особенность ее вокальной партии — она единственная наделена относительно кантиленной мелодикой. В целом же музыка этой оперы отличается стилистической пестротой и разнообразием. Позднеромантические интонации сочетаются в ней с минималистской техникой, ясные в тональном отношении фрагменты — с атональностью. Эта последняя стала прекрасным средством для музыкальной характеристики абсурдности происходящего на сцене. Щедро представлены композитором и музыкальные «приметы времени». Здесь и хлыстовский хор (в начале оперы), и цитата из «Лебединого озера», и гимн «Боже, царя храни!» Отдельного внимания заслуживает использование бытовых жанров: фокстрота, вальса, которые помогают ощутить атмосферу времени и места. Характерно, что убийство Распутина происходит под звуки пошловато-развязной мелодии «Янки дудл» (по воспоминаниям очевидцев, подлинное событие!), что значительно усиливает трагическую сущность

происходящего. Использование полистилистики в музыкальной партитуре оперы оказалось прекрасным выразительным средством для характеристики общей атмосферы времени.

С приметами времени связана, очевидно, и основная идея постановки. На сцене находятся шарообразные конструкции, изображающие в увеличенном виде знаменитые на весь мир яйца Фаберже. В одном из таких «яиц», как в колыбели, лежит наследник престола, больной гемофилией (его не видно). Зато в конце оперы появляется еще одно «действующее лицо» — В.И. Ленин (первый раз он был показан в антракте ко второму действию). Вождя революции, выкрикивающего известные лозунги (использованы подлинные тексты из сочинений В.И. Ленина), сопровождает толпа зомбированных «единомышленников», несущих в руках воздушные шарики. Это дало основание для высказывания одного из критиков: композитор, а вслед за ним постановщик выступили против муссируемой в последние десятилетия темы «потерянного (в образе царской России) рая», и даже против канонизации Николая Второго. Сквозным образом оперы, своего рода сюжетным лейтмотивом, стала тема обмана и притворства: Государь оказывается полубезумным фотографом-любителем; Феликс Юсупов развлекается, переодеваясь в женское платье; Распутин в одном из эпизодов срывает парик и накладную бороду, и на месте зловещего старца оказывается обычный русский мужик; вместо наследника престола, как черт из табакерки, выскакивает Ленин. Воздушные шарики мечты в руках у представителей, очевидно, пролетариата, лопаются один за другим.

Показать один из ключевых эпизодов истории, связанный с крушением великой империи, как трагический гротеск — в этом, очевидно, и заключался замысел композитора, а вслед за ним — поставившего его оперу театра.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агрatina Елена Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской Государственной академии хореографии. info@arts.msu.ru

Бакши Людмила Семеновна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке, член СТД России и СК Москвы. ludmila.bakshi@gmail.com

Белова Екатерина Петровна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской Государственной академии хореографии заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии Правительства РФ. info@arts.msu.ru

Борисова Людмила Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова. info@arts.msu.ru

Брумфилд Уильям — профессор славистики, университет Тулейн, Новый Орлеан; почетный член, Российская академия художеств

Деменцова Эмилия Викторовна — аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова. info@arts.msu.ru

Коненкова Алла Кирилловна — кандидат культурологии, профессор Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) Институт славянской культуры. konenkova.a@gmail.com

Кошаев Владимир Борисович — доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР. koshayev@gmail.com.

Кошаев Никита Владимирович — кандидат искусствоведения, Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

Крюкова Ольга Сергеевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Международного общества Достоевского. info@arts.msu.ru

Куриленко Елена Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова. kurilenko-08@mail.ru

Лавренова Ольга Александровна — докт. ф. наук., канд. геогр. наук., и.о. вед. научн. сотр. ИНИОН РАН. info@arts.msu.ru

Лободанов Александр Павлович — доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова. info@arts.msu.ru

Лоруссо Сальваторе — заслуженный профессор Болонского университета (Италия). info@arts.msu.ru

Меловатская Анна Евгеньевна — доцент кафедры хореографии института современного искусства. info@arts.msu.ru

Орлов Игорь Иванович — доктор искусствоведения, профессор ЛПТУ, академик Российской Петровской академии науки искусства Санкт-Петербурга, академик Международной и Европейской академий естественной истории (IANH and EANHO), почетный доктор наук «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Unated Kingdom — London), заслуженный работник науки и образования, член творческого Союза дизайнеров РФ. info@arts.msu.ru

Рыжова Татьяна Александровна — преподаватель классического танца Московская государственная академия хореографии. info@arts.msu.ru

Савицкая Елена Александровна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. info@arts.msu.ru

Сариева Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора зрелищно-развлекательной культуры Государственного института искусствознания, доцент кафедры эстрадного искусства ГИТИС. info@arts.msu.ru

Тараканова Екатерина Михайловна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, доцент кафедры Истории и теории музыки Института современного искусства. info@arts.msu.ru

Филиппов Александр Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежной музыки МПК имени М.И. Чайковского. info@arts.msu.ru

Яйленко Евгений Валерьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова. eiailenko@rambler.ru